

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET AKİF'İN ŞİİRLERİNDE
TASVİR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Dilek YARDIM

Danışman
Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN

İZMİR - 2020

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı ve Soyadı : DİLEK YARDIM
Öğrenci No : 2017800249
Tez Başlığı : Mehmet Akif'in Şiirlerinde Tasvir Üzerine Bir İnceleme

Savunma Tarihi : 07/07/2020
Danışmanı : Doç.Dr. Sabahattin ÇAĞIN

JÜRİ ÜYELERİ

<u>Ünvanı, Adı, Soyadı</u>	<u>Üniversitesi</u>
Doç.Dr. Sabahattin ÇAĞIN	- Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç.Dr. Nurcan ŞEN	- Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof.Dr. Fazıl GÖKÇEK	- Ege Üniversitesi

İmza

.....
.....
.....

DİLEK YARDIM tarafından hazırlanmış ve sunulmuş olan bu tez savunmada başarılı bulunarak oy birliğiyle () oy çokluğu () ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Erkan GÖKSU
Müdür V.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Mehmet Akif’in Şiirlerinde Tasvir Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/07/2020

Dilek YARDIM



ÖZET
Yüksek Lisans Tezi
Mehmet Akif'in Şiirlerinde Tasvir Üzerine Bir İnceleme
Dilek YARDIM

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Mehmet Akif Ersoy (20.12.1873-27.12.1936), *Sırât-ı Müstakîm* ve *Sebîlürreşad*'da yazmış olduğu düzyazıların yanı sıra özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra kaleme aldığı şiirleriyle ön plana çıkmış, Türk Edebiyatı'nın önemli isimlerinden biridir. Mehmet Akif, şiirleriyle yaşadığı topluma ve dünyaya gerçekçi bir pencere açmıştır. Bunun için şiirin tüm olanaklarından yararlanan Akif'in bu bağlamda sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biri ise edebî tasvirdir.

Mehmet Akif, erken yaşlarından itibaren şiirle meşgul olmuştur. Şiirlerinde geçirdiği merhaleler doğrultusunda edebî tasviri kullanış amacı ve yöntemi de zaman içerisinde değişmiştir. Bu çalışmada Mehmet Akif'in şiirlerinde edebî tasviri nasıl kullandığını daha iyi anlamak adına öncelikle tasvir ve edebî tasvir terimi teorik olarak incelenmiştir. Daha sonra Mehmet Akif'in II. Meşrutiyet'ten önce yazdığı ve gençlik dönemine denk gelen ilk şiirleriyle Meşrutiyet sonrası kaleme aldığı ve çoğunluğu *Safahat* genel başlığıyla yayımlanan şiirlerinde edebî tasvirin nasıl kullanıldığı, bu anlatım vasıtasının kullanımında ne gibi değişimler yaşandığı örnekler dâhilinde incelenmiştir.

Akif'in fikrî ve edebî düzlemde yaşadığı değişim ve dönüşümün somut örneklerini barındırması bakımından onun şiirlerinin yapı taşlarından biri olan tasvirler, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu çöküşü çarpıcı ve zaman zaman eleştirel bir biçimde ortaya koyması bakımından da oldukça önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Şiir, Tasvir, II. Meşrutiyet.

ABSTRACT
Master's Thesis
A Study on the Depiction of Mehmet Akif's Poems
Dilek YARDIM

Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
Turkish Language and Literature Program

Mehmet Akif Ersoy (20.12.1873-27.12.1936) is one of the most important names in Turkish Literature, with his prose written in *Sırât-ı Müstakîm* and *Sebîlürreşad*, as well as his poems that he wrote after the 2nd Constitutional Era. Mehmet Akif opened a realistic window to the society and the world where he lived with his poems. For this reason, one of the methods that Akif uses frequently in this context is the literary depiction.

Mehmet Akif was busy with poetry from an early age. The purpose and method of using the literary depiction has changed over time in line with the stages in his poems. In this study, to better understand how Mehmet Akif used literary depiction in his poems, primarily the term depiction and literary depiction were evaluated theoretically. Later, the poems that Mehmet Akif wrote before the 2nd Constitutional Era in his youth and those mostly published after the Constitutional Era under the general title of *Safahat* were examined in examples of how the literary depiction was used and the changes occurred in the use of this narrative tool.

Depictions, which are one of the building blocks of his poems, in terms of embodying concrete examples of the change and transformation that Akif experienced in the intellectual and literary platform, are also very important in terms of revealing the collapse of the Ottoman State in a striking and at times critical way.

Keywords: Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Poem, Depiction, 2nd Constitutional Era.



MEHMET AKİF'İN ŞİİRLERİNDE TASVİR ÜZERİNE BİR İNCELEME

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	x
TABLolar LİSTESİ	xi

GİRİŞ	1
-------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

MEHMET ÂKİF'İN II. MEŞRUTİYET'TEN ÖNCEKİ ŞİİRLERİNDE TASVİR

1.1. 'AŞK' TEMİ ETRAFINDA GELİŞEN TASVİRLER	25
1.2. 'İSLÂM İNANCI'NIN ŞEKİL VERDİĞİ TASVİRLER	29
1.3. 'TARİHİ KİŞİLER'E DAİR TASVİRLER	33

İKİNCİ BÖLÜM

II. MEŞRUTİYET'TEN SONRA YAYIMLANAN ŞİİRLERİNDE TASVİR

2.1. KİŞİ TASVİRLERİ	37
2.1.1. Olumlu Kişi Tasvirleri	38
2.1.1.1. Çalışkan/Azimli Kişi Tasvirleri	40
2.1.1.2. İnançlı Kişiler	45
2.1.1.3. Eski Nesil	51
2.1.1.4. Merhamet Duyulan İnsanlar	54
2.1.1.4.1. İhtiyarlar	55
2.1.1.4.2. Kadınlar	59
2.1.1.4.3. Çocuklar	63

2.1.1.4.4.Mağdur Topluluklar	69
2.1.1.5.Mutlu Çocuklar ve Gençler	71
2.1.1.5.1.Geleceğin Nesli Olarak Çocuklar ve Gençler	72
2.1.1.5.2.Tezat Oluşturan Çocuklar	78
2.1.1.5.3.Diğer Çocuklar	80
2.1.1.6.Tarihî Kişiler	81
2.1.1.7.Ölmüş Kişiler	84
2.1.1.8.Bilge Kişiler	89
2.1.1.9.Örnek Gösterilen Milletler	92
2.1.2.Olumsuz Kişi Tasvirler	95
2.1.2.1.Tembel Kişiler	96
2.1.2.2.İnançsız Kişiler	99
2.1.2.3.Yeni Nesil	100
2.1.2.4.Zalim Yöneticiler	113
2.1.2.5.Geri Kalmış Milletler	119
2.1.2.6.Azınlıklar	123
2.2.MEKÂN TASVİRLERİ	125
2.2.1.Olumsuz Mekân Tasvirleri	127
2.2.1.1.Toplumun Yozlaşmasına Sebep Olan Mekânlar	128
2.2.1.2.Bozulmayı Yansıtan Mekânlar	135
2.2.1.2.1.Sokaklar	136
2.2.1.2.2.Kurum ve Kuruluşlar	144
2.2.1.2.3.Yapılar	148
2.2.1.2.4.Tabiat	150
2.2.1.3.Bir Şikâyet Nesnesi Olarak Beşerî Dünya Tasvirleri	151
2.2.1.4.Savaşın Hazin Durumunu Yansıtan Mekân Tasvirleri	154
2.2.2.Olumlu Mekân Tasvirleri	162
2.2.2.1.‘Evren/Dünya/Tabiat’ın Olumlu Olarak Tasviri	163
2.2.2.1.1.Allah’ın Kudretini Vurgulayan Evren/Dünya/Tabiat Tasvirleri	164
2.2.2.1.2.Çalışma Prensiplerini Vurgulayan Evren/Dünya/Tabiat Tasvirleri	168
2.2.2.2.Ölümle İlişkili Olan Olumlu Mekânlar	172
2.2.2.3.Kutsal Mekânlar	176

2.2.3.Bir Vasıta Olarak Mekân Tasvirleri	185
2.2.3.1.Ruh Hâlinin Tasviri İçin Tabiattan Yararlanma	186
2.2.3.2.Eleştiri Vasıtası Olarak Mekân Tasvirleri	192
2.3.ZAMAN TASVİRLERİ	194
2.3.1.Geçmiş ve Gelecek Tasvirleri	195
2.3.2.Dönem Tasvirleri	199
2.3.2.1.İstibdat Dönemi	200
2.3.2.2.Asr-ı Saâdet Dönemi	202
2.3.3.Günün Vakitlerine Dair Yapılan Tasvirler	206
2.4.TABLO TASVİRLERİ	210
2.5.CİSİM TASVİRLERİ	225
2.6.VARLIK TASVİRLERİ	229
SONUÇ	229
KAYNAKÇA	237

KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
h.	Hicrî
Haz.	Hazırlayan
İA.	İslâm Ansiklopedisi
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
nr.	Numara
r.	Rumî
s.	Sayfa Numarası
ss.	Sayfa Aralığı
t. y.	Tarih Yok
TDV	Türk Diyanet Vakfı
TDVİA	Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
TYB	Türkiye Yazarlar Birliği
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri
vs.	Vesaire

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Betimleme Nesnelerinin Özellikleri

10



GİRİŞ

Tasvir, sadece edebiyatta alanında değil, başka birçok alanda kullanılan bir kavram olduğundan çeşitli tanımları mevcuttur. Köken itibarıyla Arapça bir kelime olan ‘tasvir’, ‘s-v-r’ kökünün tef’îl veznindeki mastar hâlidir. Çoğul hâlleri tesâvir ve tasvîrâtır. İsim hâli ise surettir (Ş. Sâmî, 1317: 411). Şemseddin Sami’nin (1317: 411) *Kâmûs-ı Türki*’sine göre üç anlamı vardır: “1) Bir şeyin sûretini çıkarma, resmini yapma, tersîm. 2) Tersîm idercesine güzel ta’rîf itme. 3) Sûret, resm”. Resim, heykel gibi sanatlarda da terim olarak kullanılan tasvir kelimesini, Şemseddin Sâmî de birinci ve üçüncü tanımlarında bu yönde kullanmıştır. İkincisinde ise bizim ilerde üzerinde duracağımız edebî tasvir üzerine bir tanım yapmıştır.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü’nde ise tasvir kavramının “Bir varlığın sözle, yazıyla, çizgi veya şekille göz önünde canlandırılacak tarzda ifadesi. Betimleme. Resim. İkon” (Tural, Ağca, vd., 2006: 51) şeklindeki tanımıyla, kavramın yer aldığı diğer güzel sanat dallarına da değinilmektedir. Ayrıca kavramın Türkçe karşılığı olan ‘betimleme’ ifadesine de dikkat çekilmektedir.

İslâm Ansiklopedisi’nde ise tasvir maddesi “Sözlükte ‘bir şeyi bir yana doğru eğmek, o şeye yönelmek, bir şeyi kesmek’ anlamlarındaki sivr kökünden türeyen tasvîr “bir şeye biçim vermek, resmini yapmak, bir şeyi ince ayrıntılarıyla anlatmak” demektir” (Elmalî, 2011: 135) ifadeleriyle başlar. Diğer tanımlardan farklı olarak, bu tanımda kelimenin kökeni söylenmekle kalmamış, kökeninin de tanımı yapılmıştır.

Tasvir kelimesinin tanımlarına bakıldığında, tanımların aslında benzer şeyleri farklı ifadelerle dile getirdiği görülmektedir. Örneğin, tasvir edilenin ne olduğu ifade edilirken, bunun somut ya da soyut olabileceği ve sınırlandırılmayacağı; ‘bir şey’, ‘bir varlık’, ‘iç ve dış âlemdeki her nesne’ gibi aynı sonuca ulaştıran ifadelerle ortaya konmaktadır. Tanımlardaki diğer bir ortaklık ise, tasvirde kullanılan ifade vasıtaları hususundadır. Tasvirlerin yazı, çizgi, söz, ses ve madde gibi vasıtalar aracılığıyla yapılabileceği tüm tanımlarda üzerinde durulan bir husustur. Son olarak tasvir kelimesinin hem üretme eylemi hem de bu eylemin sonucu olarak doğan ürün anlamlarının ikisini de karşılaması, bu tanımların ortak noktalarından bir diğeridir. Safiye Akdeniz de “Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi” adlı çalışmasına ‘Tasvir Nedir?’ sorusuyla başlar ve

cevabında da tasvir tanımlarındaki bu ortak noktaya değinir: “Tasvir kelimesinin iki anlamı vardır: Birinci anlamında tasvir, herhangi bir nesnenin unsurlarını ve niteliklerini belirten bir ifadenin (discours) üretimidir. İkinci anlamında herhangi bir nesnenin unsurlarını ve niteliklerini belirten bir ifadenin (discours) üretimi sonucunda ortaya çıkan üründür” (Akdeniz, 2007: 2).

İnsanoğlunun temel ifade araçlarından biri olan tasvir, mağara duvarlarındaki ilkel çizimlere dayanan oldukça eski bir tarihe sahiptir. İnsanlık gerek iletişim kurmak gerek kendini ifade etmek gerekse bilgi akışı sağlamak amacıyla söz, yazı, çizgi, şekil vb. çeşitli araçlar vasıtasıyla çok eski zamanlardan bu yana tasvire başvurmuşlardır. Bu ifade aracının edebî anlamda kullanımı da oldukça eskiye dayanmaktadır. Kökenini Antik Yunan’a, klâsik retoriğe kadar götürebileceğimiz tasvire geçmeden önce, klâsik retorikteki söylev türlerine değinmek, tasvire o dönemde yüklenen işlevleri anlamak açısından daha etkili olacaktır.

Aristoteles (2004: 37), retoriği “...belli bir durumda, elde var olan inandırma yollarını kullanma yetisi” olarak adlandırmıştır. Retoriğin ilk örneği de bu ‘inandırma yollarını kullanma yetisi’nin bir sonucudur. M.Ö. 466-461 yıllarında, Sicilyalı yöneticilerle halk arasında çıkan arazi kavgaları sonucunda, arazileri ellerinden alınan halk, bu arazilerin kendilerine ait olduğunu kanıtlamak ve arazilerini geri almak üzere kurulan mahkemelerde jüriyi inandırmaya çalışmışlardır (Durhan, 2017: 13). Etkili söylemin bu süreçte işe yaraması ise retoriğin temellerini hazırlamıştır.

Aristoteles’e göre (2004: 44) retorikte, inandırma tarzları bakımından farklı “...üç türlü söylev vardır- (1) politik, (2) adli ve (3) törensel gösteri söylevi”. Politik söylev “...bizleri bir şeyi yapmaya ya da yapmamaya” (Aristoteles, 2004: 44) iten, fayda ve zarar kıstasına dayanan, yani faydalı olanı telkin eden ancak zararlı olduğu düşünülen şeyden de vazgeçirmeye çalışan bir söylevdir. Politik söylevde hatibin karakteri, mizacı inandırıcılık üzerinde etkilidir. Adli söylev ise, mahkemelerdeki konuşmalardır. Bu konuşmalar “...bir kişiye ya saldırır ya da onu savunur” (Aristoteles, 2004: 44). Bir eylemin haklı olup olmadığının ispatlanmaya çalışıldığı bu tür söylevlerde inandırıcılık “...konuşmacının kendisinin sözcüklerinin sağladığı tanıtı ya da sözde tanıtı” (Aristoteles, 2004: 28) bağlıdır. Son olarak “Törensel gösteri söylevi birini ya över ya da kötüler” (Aristoteles, 2004: 44). Dinleyicinin duygularını, ruh hâlini etkilemeye çalışan bu tür söylevlerde inandırıcılık, “...dinleyiciyi belli bir

ruh haline sokmaya” (Aristoteles, 2004: 38) bağlıdır. “...dinleyicide hayranlık uyandırmaya (inandırmaya değil) yönelik gösteriş söylemi olan, dilin estetik erekliliği düşüncesini oluşum aşamasında barındıran” (Barthes, 2013: 169) törensel gösteri söylevi (epidiktik söylev), estetik amaçlar gütmesi bakımından diğer iki söylevden ayrılır.

Klâsik retorikte bu söylev türleri içerisinde gelişen tasvir de işlevine ve kullanıldığı millete göre farklı isimlendirmeler almıştır. “Yunancada en yaygın olarak kullanılan *enargeia* ve bu terimin Latincedeki muadili olan *evidentia*, adlî ve politik meclis durumlarında, dinleyicileri olası ve muhtemel olanın dâhilinde yönlendirmek için” (Beaujour, 1981: 29) kullanılmıştır. Adlî ve politik söylevler dâhilinde dinleyici üzerindeki etkiyi arttırmak amacıyla kullanılan bu tasvirler şiddet, savaş ve barış, suç ve ceza ile sıkı sıkıya bağlıdır. Hiçbir zaman sebepsiz, süs amaçlı veya duyguları uyandırmayı ve okuyucunun yargısını taşımayı amaçlaması bakımından ‘nesnel’ değildir (Beaujour, 1981: 29). Diğer bir yaygın kullanım ise Yunanca *ekphrasis* terimidir. Bunun Roma metinlerindeki muadili *descriptio*’dur. *Ekphrasis*, törensel gösteri söylevlerinden gelen bir terimdir. Helenistik dönemde epidiktik söylevlerin *belles lettres* statüsünü almasıyla Yunanlıların *ekphrasis* adını verdiği geniş çaplı tasvir bir tür estetik otonom kazanmıştır (Beaujour, 1981: 29-30). Bilinen ilk örnekleri İkinci Sofistik döneme denk gelen (Beaujour, 1981: 30) *ekphrasis* “Yeni İskenderiye retorğinde (...) parlak, ayrılabilir (dolayısıyla kendine özgü ereği olan, her türlü bütün işlevinden bağımsız), amacı yerleri, zamanları, kişileri ya da sanat yapıtlarını betimlemeyi konu edinen” (Barthes, 2013: 169) ve şair için biçim bilgisi, kelime bilgisi, dile hakimiyet gibi ustalıklarını gösterme fırsatı veren alanlardır (Jenny, 2004). Ancak *ekphrasis*in estetik otonom kazanması eleştirilen bir durum olmuştur. Yeteneğin kazançlı fakat bir anlamda haysiyetsiz bir şekilde gösterilmesi; yararlılık, doğruluk, adalet, bilgelik ve toplumun iyiliği gibi kavramlara olan duyarsızlık; övgü hak eden medenî bir amaç taşımadan (tek amacı göz kamaştırıcı bir eğlence olan) boş bir şekilde duygu uyandırması ve yalnızca kendine hizmet etmesi (Beaujour, 1981: 30) gibi hususlar açısından eleştirilen *ekphrasis*, “Bu dönemde (...) hiçbir gerçekliğe boyun eğmez; gerçekliğinin (hatta gerçeğe benzerliğinin) pek önemi yoktur; aslanları ya da zeytin ağaçlarını bir kuzey ülkesine yerleştirmekten rahatsızlık duyulmaz” (Barthes, 2013: 170). Ancak bu durum 18. ve 19. yüzyıllardaki Aydınlanma Çağı ve

Sanayi Devrimi etkisiyle bilim ve teknikte yaşanan gelişmeler sebebiyle değişime uğrar. Bilim ve teknikte kullanılan realist tasvir anlayışı bu dönemde edebiyatı etkilemiş ve Flaubert'den Zola'ya kadar realist roman altın çağını yaşamıştır. Ancak bu dönemde realist tasvirler, teknik kelimelere aşırı yer vermesi, anti-şiirsel olması ve uzunluğunun keyfi olması sebebiyle eleştiriye de uğramıştır (Jenny, 2004).

“Türk edebiyatı literatürüne modern anlamda edebî tasvir kavramının girişi XIX. yüzyılda edebiyatta başlayan Batılılaşma süreci içindedir” (Kahraman, 2011: 137). Batılılaşma sürecinden önce karşımıza çıkan tasvir kavramı ise Arap Edebiyatı'nın İran Edebiyatı'na ve İran Edebiyatı'nın Türk Edebiyatı'na etkisi neticesindedir. Bazı eski Arap müellifleri, cahiliye şiirini ve ona bağlı olarak gelişen Arap Edebiyatı mahsüllerini mevzularına göre tasnif ederken ‘tasvir (vasf, taşbîh)’i belli başlı mevzulardan biri olarak kabul etmişlerdir (Çetin, 1997: 538). Bu dönemde tasvir, sadece şiirin belli başlı mevzularından biri olarak görülmemiş, aynı zamanda diğer temalarla yazılan şiirlerde de kullanılmıştır (Elmalı, 2011: 135). Özellikle;

...kasidenin ilk bölümünü meydana getiren nesîb (teşbîb) kısmından sonra tasvir bölümüne geçilmesi ve burada övülen kişiye ulaşabilmek için katedilmesi gereken çöl yolculuğunun betimlenmesi, deve ile veya atla yapılan yolculuk esnasında müşahade edilen bütün tabiatın usta bir ressamın tasviri gibi keskin bir gözlemlerle anlatılması önemli bir gelenektir. (Elmalı, 2011: 135)

Ancak daha çok realist tasvirlerin yapıldığı Arap Edebiyatı'nın aksine İran Edebiyatı'nda hayalî tasvirler yoğunluktadır. Türk Edebiyatı, İran Edebiyatı'ndan yoğun bir şekilde etkilendiği için edebiyatta Batılılaşma devrinden önce genellikle hayalî tasvirler yapılmıştır. Hatta bu durum için Mehmet Akif *Sırât-ı Müstakîm*'de yayımlanan “Tasvîr” makalesinde (C. 7, nr. 181, 9 Şubat 1327, s. 391-392) şunları söylemektedir:

Eğer ilk devirlerde gelen şâirlerimiz İran edebiyâtı ile uğraştıkları kadar Arabın şi'i'r-i kadimiyle tevaggul etselerdi; yahud devr-i mutavassıta yetişen edîblerimiz garbın âsâr-ı edebîyyesine bigâne kalmasalardı bugün bizim de elimizde tasvire dâir güzel güzel eserler bulunurdu. Vâ-esefâ ki dîvânlarımızdaki tasvîrler baştan başa hayâlîdir. (M. Akif, 2016: 364)

19. yüzyıla kadar genellikle hayalî, gerçeklikten epey uzak tasvirlerin hâkim olduğu edebiyatımızda, Batılılaşmanın etkisiyle önce romantik, daha sonra ise realist tasvirler görülmeye başlamıştır.

Edebiyatı tasvirin ne olduğuna, ne amaçlarla ve nerelerde kullanıldığına değinmeden önce edebî tasvir için yapılan tanımlara göz atmakta fayda vardır. Örneğin *İslâm Ansiklopedisi*'nde edebî tasvir kavramı, “Terim olarak tasvir “roman, hikâye ve

diğer edebî türlerde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve eşyayı öteki nesnelerden ayırıp bütün özellikleriyle ifade etme diye açıklanabilir” (Elmalı, 2011: 135) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanım, edebî tasvirin temel bir tanımı olarak sayılabilmekle birlikte birçok açıdan eksiktir. Abdurrahman Fehmi ise *Tedrisât-ı Edebiyye* adlı eserinde üslubun temel direği olarak gördüğü âhengi üç kısma ayırır ve bunlardan birinin ‘âheng-i tasvîrî’ olduğunu söyler. Abdurrahman Fehmi için âheng-i tasvîrî, “Ahval ve eşyayı keyfiyyât-ı savtiyye ile tahkiyeden ibarettir” (Çalık, 2008: 157). Yani “Yazarımız âheng-i tasvîrî’nin eşyanın ve hâllerin arzu edilen seslerle hikâye edilmesinden ibaret olduğunu söyler” (Çalık, 2008: 52).

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü’nde de edebî tasvirlerde kullanılan araçların üzerinde durularak diğerlerine benzer bir tanım yapılır: “Sözlerin kullanıldığı bir sanat olan edebiyatta tasvir için, söz veya yazı esastır. Bir varlığın, bir mekânın, bir durumun okuyucunun gözü önünde olacak şekilde; anlatılanın okuyucunun zihninde karşılık bulacak şekilde ifadelendirilmesi anlamında kullanılır” (Tural, Ağca, vd., 2006: 51).

Emin Özdemir (1990: 37-38) de edebî tasvir için *Örnekli-Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*’nde betimleme ifadesini kullanarak yaptığı tanımda, tasvirin işlevlerinden biri olan okurun algılama gücünü yönlendirme ve okurda gerçeklik duygusu uyandırma üzerinde durur:

Bir varlığı, bir olayı, bir durumu ya da kavramı göz önünde ya da zihinde canlandıracak biçimde sözle, yazıyla anlatma. Sözlü ve yazılı anlatımda sık sık başvurulan temel anlatım biçimlerinden biridir betimleme. Yalınlaştırarak söylemek gerekirse, sözcüklerle resim çizme işidir. Doğanın ve eşyaların belirleyici özellikleriyle ayrıntılı biçimde yansıtmadır. Okurun duygularını devindirerek algılama gücünü belirli doğrultulara yönlendirmedir. Bu yönüyle, onun bilincinde gerçeklik duygusunu yaratmadır.

Yapılan tasvir tanımlarından yola çıkarak edebî tasvir için genel olarak şunları söyleyebiliriz:

1. Edebî tasvir, söz ya da yazı araçları kullanılarak yapılmaktadır.
2. Edebî tasvir; estetik amaçlarla bir mekânın, kişinin, zamanın, durumun, duygunun, hareketin vb. ayırıcı özellikleriyle ifade edilmesidir.
3. Edebî tasvirde, tasvir edilen şeyin okuyucunun zihninde karşılık bulması temel amaçlardan biridir. Ayrıntılı tasvirler yapılarak okuyucuda gerçeklik duygusu uyandırabileceği gibi okuyucunun bu gerçeklik duygusuyla eserin içine çekilmesi amaçlanır.

Edebiyatta tasvir terimi karşılığında, betimleme kelimesinin yanı sıra tavsif kelimesi de kullanılmıştır. Hatta eski edebiyat örneklerine bakıldığında zaman tasvir teriminden ziyade tavsif terimine daha sık yer verildiği görülmektedir. Tanım itibarıyla tasvir terimi resim, heykel gibi “Göze hitap eden şekilleri kastettiğinden olmalı ki eskiler edebi metinlerde geçen sözlü tasvirler için bu kelimeyi kullanmayarak onun yerine ‘tavsîf’ demeyi daha uygun görmüşlerdir” (Şentürk, 2002: 16). Köken itibarıyla Arapça bir kelime olan tavsif, ‘v-s-f’ kökünün tef’îl veznindeki mastar hâlidir (Ş. Sâmî, 1317: 451). Çoğul hâli ‘tavsîfât’ olan kelime için Şemseddin Sâmî (1317: 451), *Kâmus-ı Türki*’de “Evsâf ve sıfatını zıkr ve ta’dâd itme, ta’rîf” tanımını yapmıştır. Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi tasvir görsel sanatlar da dâhil olmak üzere daha geniş bir kullanım alanına sahipken tavsif, sözlü ifade için kullanılmıştır. “Arapça’da bu kelimenin yerine daha çok vasf denmiştir. ‘Vasf’ ve ‘sıfat’ müterâdif kelimeler olup aslında mastar durumunda bulundukları hâlde nahivciler tarafından bir şeyi sıfatlamak (=tavsif) manasında isim olarak kullanılmıştır” (Şentürk, 2002: 12). Bu sebeple Arap Edebiyatı’nda konularına göre tasnif edilen şiirlerin başlıklarında ‘es-sıfat’ ya da ‘vasf’ kelimelerine de rastlamak mümkündür. Ancak;

Vasf da aynı sıfat gibi sıfatlama (=tavsif) manasında olup her iki kelime arasında küçük bir anlam farkı mevcuttur. Cürcânî’nin Ta’rîfât’ında belirttiği üzere “Vasf vasfedenle, sıfat ise sıfatlananla kaimdir” kaidesine nazaran vasfedeni şair olarak kabul edecek olursak şairin tasvir ettiği nesneler hakkındaki yorumlarını “vasf” diye isimlendirmek gerekmektedir. (Şentürk, 2002: 13)

Muallim Nâci, *Islahat-ı Edebiyye*’sinde tavsif için “Bir şeyi göz önüne getirecek surette o şeyin hâline münasip bir takım tabirler ile tarif etmektir. Bu tarife uygun olan eserlere de tavsif denilir” (M. Nâci, 1996: 168) ifadelerini kullanmıştır. Ancak Tâhir’ül-Mevlevî *Edebiyat Lügatı*’nın “Tavsîf yâhud Tasvîr” maddesinde Muallim Nâci’nin bu tanımının tavsifin değil tarifi tanımını olduğunu öne sürer ve bu düşüncesinin sebebini ise “Tavsîf, yâhud tasvîr: << bir şeyin sâde olduğu gibi değil, biraz da şâirce görüldüğü ve duyulduğu gibi anlatılmasıdır.>> diyenlerin târîfi daha doğru olsa gerekdir. Çünkü his ve hayâl karışmadan yapılan tasvîrler, âdetâ fennî bir rapor olabilir” (Tâhir’ül-Mevlevî, 1994: 149) şeklinde açıklar. Başarılı bir edebî tasvirin nasıl olması gerektiği hususunda Tâhir’ül-Mevlevî’nin bu yorumu oldukça önemlidir. Estetik bir bakış açısı olmadan bir şeyi okuyucunun zihninde canlandırmaya çalışmak, Tâhir’ül-Mevlevî’nin de dediği gibi tariftan öteye gitmez. Bu noktada tarif ve realist/objektif tasvir kavramlarını birbirine karıştırmamak oldukça

önemlidir. Yapılan ister realist/objektif isterse de romantik/sübjektif tasvir olsun, “Tasvir etmek gerçeği kopyalamak değildir (...) Tasvir etmek karakteristik özellikleri seçerek gerçeği yorumlamaktır” (Jenny, 2004). Karakteristik özellikleri seçme eylemi de bir çeşit yorumdur. Çünkü bir şeyi tasvir ederken seçilen karakteristik özellikler, okuyucunun zihninde tasvir edilenin ne şekilde canlandırılacağını belirler. Yazar ya da şair, okuyucunun zihninde neyi canlandırmak isterse, ona göre kendi yorumu dâhilinde ayırıcı özellikleri seçer ve kullanır.

Edebî anlamda tasvir türleri konusunda gerek Türk Edebiyatı’nda gerek Batı Edebiyatı’nda çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalara bakıldığında yapılan tasniflerin ana ekseninde birbirine paralel olduğu ancak bazı noktalarda birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Genel olarak her tasnifte değişmeyen ortak maddeler olsa da, bazı öğeler tasniften tasnife değişiklik göstermektedir. Ancak bu çalışmalar incelendiğinde, tasvir türlerinin çıkış noktalarına göre ayrımı konusunda bir eksiklik ve karışıklık olduğu gözlemlenmektedir. Tasvir türleri çıkış noktalarına göre öncelikle kendi içerisinde iki ana başlıkta incelenmesi gereken bir konudur. Bunlar tasvir nesnesine ve tasvir edenin bakış açısına göre tasvir türleridir. Yapılan çalışmalarda bu ayrım tam olarak verilmediği ve bu konuda farkındalığın tam olarak sağlanmadığı gözlemlenmiştir. Biz bu bölümde, tasvir konusunda yapılan çalışmaları ele alıp bunlardan yola çıkarak kendi sınıflandırmamızı yapmadan önce, ‘Tasvir Nesnesi Bakımından Tasvir Türleri’ ve ‘Tasvir Edenin Bakış Açısı Bakımından Tasvir Türleri’ başlıkları altında bu ayrıma değineceğiz.

Tasvir, en basit ifade ile herhangi bir tasvir nesnesinin bir betimleyici tarafından aktarılmasıdır. Bu ifadeden yola çıkarak tasvirde iki ana unsurun varlığı dikkat çekmektedir: Tasvir edilen (tasvir nesnesi) ve tasvir eden (betimleyici). Tasvir üzerine yapılan çalışmalarda, tasniflerin tasvir eden ve edilen ekseninde iki ayrı koldan ilerlediği ancak bu ayrımın net bir şekilde, sebepleri açıkça belirtilerek yapılmadığı dikkat çekmiştir. Bu konuda en net ayrım Funda Uzdu (2008: 21-33, 73-75) tarafından *Betimleyici Metinlerin Dilsel Özellikleri ve Bu Tür Metinler Yoluyla Sözcük Öğretimi* adlı yüksek lisans tezinde yapılmıştır. Ancak Uzdu bu ayrımı tasvir türleri açısından yapmamıştır. ‘Betimleme Nesneleri’ ve ‘Betimleyicinin Bakış Açısı’ başlıkları ile bu husus üzerinde duran Uzdu, bizler için tasvir türlerini sınıflandırırken yol gösterici olmuştur. Ancak belirttiğimiz gibi Uzdu bu konular üzerinde tasvir türleri bakımından

durmadığı için bu ayrımın anlaşılması ihtimali genellikle okurun bilgi birikimine ve farkındalık gücüne bırakılmıştır. Biz çalışmamızda bu ayrımı net bir şekilde vererek, edebî tasvir konusunda bir eksikliği gidermeye çalışacağız.

a. Tasvir Nesnesi Bakımından Tasvir Türleri

Turan Karataş (2001: 409), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde tasvir kavramı için “*Herhangi bir şeyin (bir insan, bir nesne, bir yer vb.) nitelik, nicelik, görünüm gibi bütün özelliklerinin, yani ‘karakteristik görünümlerinin’ ayrıntılarıyla okuyanın/dinleyenin gözü önünde ya da zihinde canlanacak ‘o şeyin hâline münasip’ ifadelerle anlatılması*” ifadelerine yer verir. Bu tanımdaki ‘herhangi bir şey’ yapılacak sınıflandırmanın çıkış noktasıdır. Tasvir edilecek şeyin ya da başka bir ifadeyle tasvir nesnesinin ne olduğu, sınıflandırmanın alt başlıklarını oluşturmaktadır. Tasvir nesnesinin yer mi, zaman mı, kişi mi ya da duygu mu olduğuna göre bu alt başlıkların yapılan çalışmalarda çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Örneğin Safiye Akdeniz’in “Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Metinlerin Gelişim Çizgisi” adlı yazısında tasviri sınıflandırırken, Batı retoriğinin güçlü temsilcilerinden Pierre Fontanier’in sınıflandırmasını ele almıştır:

1. *Yer Tasviri (Topographie)* : Bir dağın, ovanın, şehrin, köyün, evin, bahçenin tasviridir.
2. *Zaman Tasviri (Chronographie)*: Zamanın, bir periyodun, bir sürenin tasviridir.
3. *Cisimlerin Tasviri (Prosopographie)*: Figürlerin, cisimlerin, fizik niteliklerin, dıştan görünüşün tasviridir.
4. *Gelenek ve Seciye Tasviri (L'éthopée)*: Geleneklerin, karakterlerin, kusur ve faziletlerin, gerçek yahut hayalî bir şahsın ahlakî niteliklerinin tasviridir.
5. *Portre (Portrait)* : Canlı bir varlığın fizikî ve ruhî niteliklerinin tasviridir.
6. *Paralel (Parallèle)*: Aralarında benzerlikler yahut farklar bulunduğunu göstermek için iki nesnenin fizikî yahut ahlakî tasvirinin ard arda yahut birlikte yapılmasıdır.
7. *Tablo (Tableau)*: Hareketlerin, tutkuların, olayların vb. canlı ve hareketli tasvirleridir.
8. *Canlı Tablo (L'hypotypose)*: Bu tasvirlerde nesnelerin takdimi o kadar canlı ve o kadar enerjiktir ki unutulmaz bir imaj ve tablo yaratır. (Fontanier'den aktaran Akdeniz, 2007: 5)

Burada portrenin sadece insan tasvirini değil tüm canlı varlıkların tasvirini kapsıyor olması, yapılan sınıflandırmaların genelinden farklı bir eğilimdir. ‘Portre’ ifadesi genellikle insan tasviri için kullanılmaktadır. Fontanier ise varlıkları canlı ve

cansız olarak iki ana eksenle ele almış ve canlı varlıkların tasviri için portre, cansız varlıkların tasviri içinse cisim kavramlarını kullanmıştır. ‘Gelenek ve Seciye Tasviri’ ile yapılan sınıflandırmaların genelinden farklı bir alt başlık orataya koyması ise sınıflandırmanın orijinal bir yönüdür.

Selda Gürel (2012: 49-50), “Halid Ziya Uşaklıgil’in Aşk-ı Memnu Adlı Eserinde Tasvirlerarası İlişkiler” adlı makalesinde, incelediği çeşitli tasniflerden yola çıkarak kendisi de bir sınıflandırma yapmaktadır. Tasvir nesnesine göre yapılan bu sınıflandırma;

1. *İnsan Tasviri*
 - a. *Fiziksel Tasvir, Portre*
 - b. *Ruhsal Tasvir, Portre*
2. *Mekân Tasviri*
 - a. *Dış Mekân Tasviri*
 - b. *İç Mekân Tasvir*
 - c. *Cisim Tasviri*
3. *Zaman Tasviri*
4. *Tablo*

şeklinde dört ana başlık ve çeşitli alt başlıklardan oluşmaktadır. Tasvir nesnesine göre yapılan sınıflandırmaların genelinde görülen ve her daim tekrarlanan ana öğelerle oluşturulan bu sınıflandırmada, ‘Cisim Tasviri’nin konumu akıllara birtakım soru işaretleri getirmektedir. Genel olarak bir mekânın ögesi olarak karşımıza çıkan cisimlerin ‘Mekân Tasvirleri’ adı altında incelenmesi normal görünse de cisimlere her zaman bu bakış açısıyla yaklaşmak doğru mudur? Bir cismin tasviri, büyük resimde her zaman bir mekânın tasvirine hizmet etmediği için bu bakış açısı bize göre pek de sağlıklı değildir. Bazen bir cismin tasviri, kişinin ya da zamanın anlaşılmasında da yardımcı olabileceği için, ‘Cisim Tasviri’ni mekân tasvirinin bir ögesi olarak değerlendirmek yerine, hizmet ettiği amaca göre ele almak daha uygundur.

Tasvirin sınıflandırılması ve tasvirde bakış açısı hususunda en net ayrımı Funda Uzdu, ‘Betimleme Nesneleri’ ve ‘Betimleyicinin Bakış Açısı’ şeklinde yapmıştır. Bu doğrultuda Uzdu’nun belirttiği ‘Betimleme Nesneleri’, ‘Tasvir Nesnesi Bakımından Tasvir Türleri’ kapsamında değerlendirilebilecek bir husustur. Uzdu tezinde, betimleme nesnelerini dört ana başlıkta toplamaktadır:

1. *Nesne*
2. *Kişi*
 - a. *Fiziksel Betimlemeler*
 - b. *Ruhsal Betimlemeler*
3. *Varlık*

4. Uzam (Yer) (Uzdu, 2008: 21-33)

Uzam dışında kalan betimleme nesneleri arasındaki ayrımı aşağıdaki tablo ile gösteren Uzdu, böylece yaptığı ayrımın çıkış noktalarını da ortaya koymuş olur:

Tablo 1: Betimleme Nesnelerinin Özellikleri

	Nesne	Kişi	Varlık
Canlı	-	+	+
Cansız	+	-	-
İnsan	-	+	-

Kaynak: Betimleyici Metinlerin Dilsel Özellikleri ve Bu Tür Metinler Yoluyla Sözcük Öğretimi, 2008, s. 22.

Uzam tasviri haricinde tasvir nesnelerini canlı, cansız ve insan olma hususları üzerinden sınıflandıran Uzdu, varlık başlığı altında ele aldığı insan dışı canlıları yani bitki ve hayvanları ayrı bir başlık altına alarak, sınıflandırmaların genelinden farklı bir bakış açısı ortaya koyar. Uzdu'nun, genel olarak tüm tasvir sınıflandırmalarında karşımıza çıkan zaman tasvirine yer vermemesi ise dikkat çekicidir

Tasvir edilenin özelliklerinden yola çıkarak yapılan tasvir sınıflandırmalarına bakıldığında zaman, kişi, mekân, zaman gibi öğeler neredeyse tüm sınıflandırmalarda karşımıza çıkmaktadır. Kimi zaman tek başına ele alınan bu öğeler kimi zaman daha geniş kapsam alanına sahip olan isimlendirmelerin içinde yer almaktadır. Örneğin kişi/insan tasviri meselesi genellikle tek başına ele alınıp kendi içerisinde fiziksel ve ruhsal olarak ayrılırken, Fontainer kişi tasvirlerini, tüm canlı varlıkların fiziksel ve ruhsal tasvirlerinin dâhil olduğu 'Portre' başlığında ele almıştır. Varlığın canlılığı ve cansızlığı noktasında bir ayrıma giden Fontainer, kişileri müstakil olarak ele almamış, bitki ve hayvanları da dahil ettiği daha geniş kapsamlı bir sınıflandırma yoluna gitmiştir. Sınıflandırmalarda sıklıkla tekrar eden bir diğer öğe de zamandır. Ancak tasvir nesnelerini ele alan tasnifinde Uzdu, zaman kavramı kapsam dışında bırakarak genel eğilimin dışında davranmıştır.

Sınıflandırmaların genelinde yer aldığını gördüğümüz bu öğelerden başka kimi sınıflandırmalarda yer alan ancak kimilerinde yer almayan öğeler de vardır. Bunlar cisimler, gelenek ve seciyeler, hareketler ve insan dışı canlı varlıklardır. Cansız varlıkların (eşya, figür vd.) fiziksel tasvirlerini Fontanier 'Cisimlerin Tasviri' olarak sınıflandırmıştır ve buna müstakil bir başlık açmıştır. Betimleme nesneleri açısından bir sınıflandırma yoluna giden Uzdu ise, Fontainer'in cisim olarak adlandırdığı bu

ögeyi ‘Nesne’ olarak ele almış ve bu hususta Fontainer gibi müstakil bir sınıflandırma yoluna gitmiştir. Selda Gürel ise Fontainer ve Uzdu’dan farklı olarak cisimlerin tasvirini müstakil bir başlık altında ele almamıştır. Cisim tasvirlerini mekân tasvirleri altında ele almış ve bu cansız varlıkları mekânın öğeleri olarak değerlendirmiştir. Bir mekânı tasvir ederken, mekânın dâhilinde yer alan nesnelerin tasviri, elbette tasvir edilen mekâna hizmet eder ancak tüm cisim tasvirlerine bu bakış açısıyla yaklaşmak pek doğru değildir. Burada ayrım yaparken tasvir edilen cismin mekâna mı hizmet ettiğine yoksa başlı başına bir fonksiyonunun mu olduğuna bakmak gerekir. Bazı durumlarda nesneler tasvir edilirken bir mekânın dâhilinde olmadan, başlı başına bir fonksiyon yüklenmiş olarak karşımıza çıkabilir. Bu diğer tüm betimleme nesneleri için de geçerlidir. Örneğin bir mekân tasvir edilirken mekânın içerisinde insanlar ya da insan dışı canlı varlıklar da yer alabilir. Aynı şekilde bir kişi fiziksel olarak tasvir edilirken üzerindeki kıyafet ve objeler de tasvir edilebilir. Tasvir nesnelerinin birbirleriyle olan bu münasebetlerinden dolayı, bir tasvir nesnesini tek bir yere konumlandırmak mümkün olmayacağı için, tasvirin bütününde okuyucunun zihninde canlandırılmak istenen intibaya göre tasnif yapmak gerekir.

Tasvir denildiği zaman akla sabit ve durağan bir anlatım gelir. Belki de tasvir nesnesinin ayırt edici özelliklerinin, özellikle sıfatlar yardımıyla verilmesinden kaynaklanan bu durağanlık, hareketlerin ya da olayların da tasvir edilebileceğinin genellikle göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Ancak vakanın daha iyi bir şekilde zihinde canlanması için hareketler ve olaylar da tasvir edilmektedir ve bu tür tasvirlerle ‘tablo’ denmektedir. Ele aldığımız tasvir tasniflerinde de Fontanier ve Selda Güler haricinde bu tasvir türü genellikle göz ardı edilmiştir.

İnsan dışı canlı varlıkların tasvirin sınıflandırılmasında varlığı ya da konumu hep belirsiz olmuştur. Genellikle tasvir sınıflandırılmalarında insan dışı canlı varlıkların tasviri ele alınmamıştır. Sınıflandırmaya dâhil olduğu durumlarda ise hangi başlık altında inceleneceği konusunda bir birlik sağlanamamıştır. Örneğin varlıkları canlı ve cansız olma durumlarına göre değerlendiren Fontanier, canlı varlıkları insan ya da insan dışı olarak ayırmadan ‘Portre’ adı altında ele almıştır. Uzdu ise varlıkları Tablo 1’deki gibi canlı, cansız ve insan olma durumlarına göre ayırarak insan dışı canlıları ‘Varlık’ olarak değerlendirmeyi uygun görmüştür.

Tüm bu tasniflerden ve tasniflerdeki bakış açılarından yola çıkarak kendi değerlendirmemiz sonucunda, tasvir nesnesi açısından yaptığımız ve Akif'in şiirlerini ele alırken de uyguladığımız tasvir sınıflandırması şu şekildedir:

1. Kişi Tasviri (Portre)
 - a. Fizikî/ Tensel Tasvir
 - b. Ruhsal/Tinsel/Moral Tasvir
 - c. Fizikî ve Ruhsal Tasvir
2. Mekân Tasviri
 - a. İç mekân Tasviri
 - b. Dış mekân Tasviri
3. Zaman Tasviri
4. Cisim Tasviri
5. Varlıkların Tasviri
 - a. Hayvan Tasviri
 - b. Bitki Tasviri
6. Tablo

b. Tasvir Edenin Bakış Açısı Bakımından Tasvir Türleri

Bu bölümde tasvirde bakış açısını ele alırken, referans noktamız edebî metinler olduğu için bu hususta edebî ve ilmî tasvir ayrımına değinmeksizin, sadece edebî metinlerde tasvir edenin tutumu değerlendirilecektir.

Edebî tasvirlerde tasvir edenin tutumu, genellikle öznel/sübjektif ve nesnel/objektif olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu ayrımın temel husus tasvir edenin duygularını, izlenimlerini, yani kendi varlığını ortaya koyup koymamasıdır. Tasvir eden işin içine kendi duygularını kattıysa ve tasvir edeceği şeyin özelliklerini olduğu gibi anlatmak yerine kendi yorumuyla verdiyse, böylesi bir tasvir öznel/sübjektif olur. Aksine tasvir eden kendi duygularını hiçbir şekilde ortaya koymayarak realist bir tavırla tasvir nesnesini olduğu gibi veriyorsa, böylesi bir tasvir de nesnel/objektif olur. “Objektif tasvirlerde açıklayıcılık, görülenin olduğu gibi anlatılması, sübjektif tasvirlerde anlatan yahut bakan kişinin duygularının da işe karışması esas alınmıştır” (Kahraman, 2011: 137). Fevziye Abdullah Tansel (1963: 82) ise *İyi ve Doğru Yazma*

Usûlleri'nde nesnel ve öznel tasvirleri 'umumî' ve 'ferdî' tasvirler olarak şu şekilde tanımlamıştır:

Tasvirler, müşahede edenin o şeye dair verdiği tafsilâtın mahiyetine göre umumî tasvir, ferdî tasvir olarak, kesin çizgilerle ikiye ayrılır. (1) Bir Anadolu kasabasını, bir kır-kahvesini, bir çam ağacını, belli bir zümrenin herkesce bilinen muayyen hususiyetlerini canlandıran tasvir, umumî tasvir'dir. Bu gibi tasvirler, heyecandan çok, fikir verir. (2) Bütün bunların aksine, bahsedilen yer, zümre veya şahıs, herkesce belli hususiyetleri ile değil, muharrir tarafından görülebilen ve mânalandırılan vasıfları ile canlandırılırsa, o, ferdî tasvir'dir. Umumî tasvir, heyecandan çok fikir verir; ferdî tasvir ise, hem heyecan, hem fikir veren bir hususiyet taşır.

Tansel, yaptığı bu ayrımında tasvirde verilen ayrıntının niteliği üzerinde durmuştur. Herkesçe bilinen, yani herkese göre aynı olan ayrıntılar kullanılarak tasvir yapılıyorsa bu tasvire duygu ögesinin karışması mümkün değildir. Bu sebeple Tansel'in umumî tasvirle kastettiği nesnel/objektif tasvirlerdir. Aynı şekilde ferdî tasvir için kullanılan 'muharrir tarafından görülebilen ve mânalandırılan vasıflar' ifadesiyle muharririn kişisel yorumunun yani duygularının işin içine karıştığını söyleyebiliriz. Bu sebeple ferdî tasvirle kastedilen öznel/sübjektif tasvirlerdir.

Tasviri, müşahede edenin bakış açısına göre nesnellik ve öznellik bağlamında ikiye ayıran bir diğer isim ise Abdurrahman Fehmi Efendi'dir. "Yazar, tabiattaki seslerin taklit edilmesiyle meydana gelen ahengi, tasvî-i hakikî olarak nitelendirir. Eşyanın ve durumların his ve hayallere yansımış şeklini de tasvî-i hissî ve hayalî olarak belirler" (Çalık, 2008: 52). Tasviri 'hakikî' ile 'hissî ve hayalî' olarak ayıran Abdurrahman Fehmi için de bu ayrımın değerlendirme, duygu ögesinin karışıp karışmamasına göre yapılmaktadır.

Safiye Akdeniz (2007: 12) ise dört tasvir çeşidinden bahseder: Nesnel tasvir, öznel tasvir, sistematik tasvir, seçici tasvir. Akdeniz, nesnel tasvirlerde anlatıcının objektifliği, dıştan bakan bir göz olması gibi genellikle her tanımın karşımıza çıkan ifadelerin yanı sıra nesnel tasvirlerin tahkiyede zamanı askıya alması üzerinde de durur. Nesnel tasvirlerde tasvir edenin, anlatılan hikâyenin kahramanı olamaması durumundan dolayı tasvirle hikâye bütünleştirilemediği için yani tasvir zamanı ile anlatı zamanı çakışmadığı için bu durum söz konusudur. Ancak Safiye Akdeniz, öznel tasvirlerde anlatı zamanı ile tasvir zamanını, tasvirin anlatının kahramanlarına yaptırılarak çakıştırıldığını ifade ederek askıya alma durumunun ortadan kalktığını belirtir. Nesnel ve öznel tasvirlerle genel tanımlardan farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Akdeniz, bunların yanı sıra sistematik ve seçici tasvir olarak iki türden de bahseder:

“Sistematik tasvir: Hiçbir şey atlanmadan, sırayla, adım adım her şey anlatılıyorsa sistematik bir yöntem söz konusudur. Seçici tasvir (sélective): Şu yahut bu ilgi çekici şey seçilerek yapılan tasvirlerdir” (Akdeniz, 2007: 12). Tasvirdeki ölçek konusuyla alakalı olarak, bir tasvirde betimlenecek nesneye dair aktarılabilecek ayrıntıların miktarıyla ilişkili olan bu iki tür, bir bakıma ilmî ve edebî tasvir arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır. İlmî tasvirlerdeki her ayrıntının anlatılması hususu ile edebî tasvirlerdeki okurun zihninde canlandırmaya yarayacak ayrıntıların seçilmesi hususu, bu iki tasvir türünde de ön plana çıkan noktalaradır.

Mehmet Âkif, *Sırât-ı Müstakîm*’de kaleme aldığı “Tasvîr” yazısında, nesnel ve öznel tasvirin yanı sıra üçüncü bir tasvir türünün daha olduğunu belirterek tasviri üçe ayırmıştır:

Tasvir üç türlü olur. Birincisinde edîb bir müstensih ressam tavrı takınarak tersîm edeceği levhayı aynen alır; kendisinden hiçbir çizgi ilâve etmez. İkincisinde o levhayı olduğu gibi çizmeyerek gerek ilâve, gerek tayy suretiyle yer yer ta’dilât icrâ eder. Üçüncüsünde ise tasvîr edeceği şeyi olduğu gibi göstermek tarafına hiç yanaşmayarak, onu evvelce kendisi bambaşka bir nazarla bambaşka bir şekilde gördükten sonra öylece gösterir; yani başkalarının gördüğü gibi değil, kendisinin görmek istediği gibi göstermeye çalışır. Şu taksime göre birinci tasvîr sırf hakîkî, üçüncüsü büsbütün hayalî, ikincisi ise hakikatle hayâlin mümteziç bir şekli oluyor. (M. Âkif, 2016: 364)¹

Âkif’in tasnifine bakıldığı zaman, genel temayülün paralelinde tasviri hayalî (öznel) ve hakikî (nesnel) olarak ikiye ayırdığı ancak hayalî tasviri kendi içerisinde derecelendirdiği görülmektedir. ‘Hakikatle hayâlin mümteziç’ şekli olan tasvirlerde, tasvir nesnesinin tamamen gerçekliğini yitirmedeği ancak betimleyicinin duygularına dair izler taşıdığı görülmektedir. ‘Büsbütün hayalî’ tasvirlerde ise tasvir nesnesinin empresyonist bir tavırla sahip olduğu gerçeklikten tamamen uzak bir şekilde, sadece betimleyicinin duygu ve düşüncelerini aktarmak için bir vasıta olarak kullanıldığı görülmektedir.

Tasvirde bakış açısını etkileyen en önemli unsur bağlı olunan edebî akımdır. Batı Edebiyatı’nda 17. yüzyıldaki Klâsikler tasvire önem vermemişlerdir, tasvirin önemli hâle gelmesi Romantiklerle başlamıştır. Klasisizmin katı akılcı tutumuna ve Aydınlanma Çağı’nın rasyonalizmine tepki olarak doğan romantizmde “...bilim ve aklın üstünlüğü ve otoritesine sınır getirme, ferdin hürriyetine önem verme, insanın

¹ Âkif’in şiirlerindeki tasvirleri incelediğimiz kısımlarda tasvir edenin bakış açısı, onun kendi tasnifinden yola çıkılarak belirlenecektir.

duygu dünyasının sınırlarına eğilip kalbin istek, arzu ve hayallerini gündeme getirme” (Çetişli, 2015a: 77) ön plandadır. Bu sebeple romantizm etkisiyle yapılan tasvirlerde öznellik, duyguların tasvire yansımaları söz konusudur. Bu konuda romantizmin teşekkülüne zemin hazırlayan Anthony Ashley Cooper’ın kurucusu olduğu Duygu Okulu hareketinin görüşleri daha açıklayıcı olacaktır:

İnsan, dış dünya ile ilgili bilgilerinde, duyularıyla elde ettiği izlenimlerine çok şey borçludur. Duyularla elde edilen bu izlenimler, akıl tarafından sistemleştirilip bilgiye dönüştürülür. Bilgi edinmede, insan aklının en önemli meleke olduğu inkâr edilemez. Ancak bu konuda her şeyi sadece akılla izah etmeye kalkışmak doğru değildir. Üstelik akıl, insanın iyi ve kötüyü ayırt etmesinde etkisizdir. İyi ve kötünün belirlenmesinde kalbî ve ahlâkî değerler; dolayısıyla insanın duygu değerleri çok daha önemli ve etkindir. Sanatın özü insan tecrübesidir. Bu tecrübe duygu, düşünceden daha evrensel ve daha önemlidir. (Çetişli, 2015a: 78)

Öte yandan 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı’nın başlaması ve 19. yüzyılda sanayileşmenin hızla gelişmesi toplumun her alanını etkilemiştir. Sanayileşmeyle birlikte ekonomik dengeler değişmiş ve yaşanan “Ekonomik gelişmeler, materyalist düşünce ve dünya görüşünün yaygınlaşmasına zemin hazırlamış ve körüklemiştir” (Çetişli, 2015a: 90). Ayrıca bu dönemde bilim alanında yaşanan büyük gelişmeler “...tabîi olarak objektifliği güçlendirmiş; objektiflik ve bilimselliğin her şeyin tek ölçüsü hâline gelmesi sonucunu doğurmuştur” (Çetişli, 2015a: 90). Realizm akımı işte böyle bir zeminde teşekkül etmiştir. Bilimselliğin ve objektifliğin her şeyin tek ölçüsü hâline gelmesi, objektif tutumu realizmin sacayaklarından biri yapmıştır. Bu sebeple realizm -şiirde parnasizm- etkisiyle kaleme alınan edebî eserlerde tasvirler, duygular için içine karışmadan yani objektif olarak yapılmaktadır.

Edebî tasvirlerde türlerin sınıflandırılmasından başka bir diğer önemli husus ise tasvirlerin işlevleridir. Edebî metinlerde kullanılan her bir unsur, metni inşa etme sürecinde belirli işlevlere sahiplerdir. Bu işlevler hem metnin kurgulanışı hem de okur üzerinde bırakılacak etki açısından oldukça önemlidir. Bu bakımdan tasvirlerin de metin içinde birtakım işlevleri vardır. Bu bağlamda Laurent Jenny tasvirin dört işlevinden bahseder: “1. Süs işlevi, 2. İfade işlevi, 3. Sembolik işlev, 4. Tahkiye işlevi” (Jenny, 2004).

Süs, edebî tasvirin en eski işlevidir. Başlangıçta anlatının dinlendirici kısmı olan tasvir; kuyumculuk, heykel gibi başka sanatlarla rekabet hâlindeki şairin retorik ustalığını gösterme alanıydı (Jenny, 2004). Divan Edebiyatı’ndaki tasvirler bu işlevin

en güzel örnekleri arasında yer almaktadır.² Ahmet Atilla Şentürk (2002: 39) de XVI. *Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler* adlı çalışmasında mesnevilerdeki tasvirleri incelerken, süsleme işleviyle kullanılan bu tasvirlerin şairin maharetini gösterdiği parçalar olmasının yanı sıra eseri renklendiren, monotonluğu kıran bölümler olduğunu da belirtir. Tasvirin süs işlevi realizm etkisiyle azalsa bile tamamen ortadan kaybolmamıştır (Jenny, 2004).

İfade işlevi 18. yüzyılda romantizmin etkisiyle ortaya çıkan bir işlevdir. Tasvir artık bir dekor veya manzaranın taklidi olarak sadece kendisi için geçerli değildir. Dış ve iç, tabiat ve onu seyreden arasında ilişki kuran bu tasvirlerde doğa anlatılırken ruhî hayat ifade edilmektedir (Jenny, 2004). Bu işlev insanın iç dünyasına dair anlatılmak istenenlerin tabiat aracılığıyla dışavurumudur.

Sembolik işlevde ise tasvir edilen şeyden başka bir şeyin işaret edilmesi durumu vardır. Bu işlevde, Balzac'ta da gördüğümüz gibi, karakterlerin fizyonomisi, kıyafetleri, mobilyaları ve tüm çevresi onun psikolojisini ortaya çıkarır. Bu ilişkinin temelinde örtük bir çevre teorisi vardır: Canlılar sosyal varlıklar olduğu için çevreleriyle uyum içerisindedir ve bu sebeple çevreden yola çıkarak onları yorumlamak mümkündür. Goriot Baba'da Vaquer pansiyonunun, pansiyon sakinlerinin sembolü olması bu işleve bir örnektir (Jenny, 2004). Sembolik işlev bazen haberci (proleptique) değeri de taşımaktadır. Böyle olduğunda tasvir sadece anlık anlamların bir sembolü değil, ayrıca hikâyenin geri kalanında olacakları da sezdirme işlevi yüklenir (Jenny, 2004).

Tasvirin tahkiye işlevi, tasvir ve tahkiye sürekli olarak çatışma hâlinde verildiği için çelişkili görünmektedir. Ancak tasvir ve tahkiye ilişkisinin tersine çevrildiği yeni anlatı sisteminde artık tahkiye tasvire hükmetmez, tasvir tahkiyeye hükmeder. Bu tersine dönüş 1960'larda Yeni Roman Okulu'nun metinlerinde görülmektedir (İşler, 2011: 179-182; Jenny, 2004).

Safiye Akdeniz (2007: 12-14) ise tasvirin on dört işlevi olduğunu söyler:

1. *Süsleme görevi*
2. *İfade etme görevi*
3. *Sembol görevi*
4. *Tasvirin tahkiye görevi*

² Süs işleviyle kaleme alınmış eserler sadece Divan Edebiyatı'na mahsus değildir. Tanpınar'ın (1988: 405) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde belirttiği üzere büyük mesnevilerin başındaki kasidelerin nesib bölümlerine benzerliğiyle dikkat çeken Namık Kemal'in *İntibah* romanının başında yer alan bahar tasviri de süs işleviyle karşımıza çıkmaktadır.

5. *Bilgi vermek ve açıklamak fonksiyonu*
6. *Duyguları ifade etmek fonksiyonu*
7. *Gerçeğe benzerlik sağlamak fonksiyonu*
8. *Yazıya sembolik bir değer kazandırma*
9. *Şiirsel bir etki sağlama*
10. *İspatlama fonksiyonu*
11. *Görselleştirme fonksiyonu*
12. *Oyalama fonksiyonu*
13. *Dramlaştırma fonksiyonu*
14. *Bir metnin bölümlerini birbirinden ayırma*

Bunlardan ilk dördü Laurent Jenny'nin de yazısında belirttiği işlevlerdir. Bu dört işlevden farklı olarak tasvirin bir diğer işlevi de bilgi vermek ve açıklamaktır. Genellikle nesnel tasvirlerde karşımıza çıkan bu işlevde amaç bir konuya açıklık getirmek ve okuru konu hakkında bilgilendirmektir. Bilgi vermenin aksine, tasvir edenin duyguları tasvire yansiyorsa bu sefer de tasvirin duyguları ifade etme işlevinden faydalanılmış olur (Akdeniz, 2007: 13). Tasvirin ifade etme işlevine oldukça benzeyen bu işlev daha geniş kapsamlıdır. Bu işlevde anlatıcının tabiatla olan ilişkisi değil tasvir nesneleri karşısındaki tavrı söz konusudur. Bu işlevin yer aldığı tasvirlerde öznel bir tutum vardır.

“Tasvirî metinler zihinlerde oluşturdukları renkli imajlarla görüntüye çok yaklaştıklarından inandırma ve etkileme gücü en kuvvetli ifadelerden sayılabilirler” (Şentürk, 2002: 22). Tasvirin bu temel özelliğinden dolayı aslında her tasvirî metin gerçeğe benzerlik işlevini üzerinde taşır. Ancak bazı durumlarda gerçeğe benzerlik işlevi baskın olarak varlığını hissettirir. Realist bir tutumla oluşturulan bu tasvirlerde yazar ayrıntılara yer vererek tasvir nesnesini mutlak gerçekliğe yaklaştırır. Çünkü “Hikâyede vak’a basit tarzda anlatılacağına, tafsîlâtlı ve alâka verici bir tablo çizilirse, maksat, bu tasvir yolu ile daha te’sirli ve canlı ifade edilmiş olur” (Tansel, 1963: 81). Okuru inandırma amacı güden bu işlevin yanı sıra bazı tasvirlerde de ispatlama yoluna gidilerek ikna etme amacı güdülür. Bu tip tasvirlerde de ispatlama işlevi mevcuttur. “Edebî tasvirlerin insanlar üzerindeki inandırıcı ve ikna edici tesirinin en çarpıcı ve yaygın örnekleriyle ilâhî kitaplarda karşılaşıyoruz” (Şentürk, 2002: 22).

Tasvirin süs işlevine oldukça benzeyen şiirsel etki sağlama işlevinde ise yazar poetik bir yapı oluşturmak için tasvir yaparken ahengi sağlayacak çeşitli unsurları kullanır ve şairane imajlara yer verir (Akdeniz, 2007: 14). Görselleştirme işlevinde ise tasvir nesnesinin okurun zihninde canlandırılması amacı vardır. Gerçeğe benzerlik sağlama işlevinde, görselleştirme işlevine sıkça başvurulur. Çünkü tasvir nesnesinin

gerçekliği algısı okurda yaratılmak istendiğinde o nesne genellikle ilk olarak görsel olarak, daha sonra işitsel, kokusal, dokunsal ve tatsal olarak anlatılmaktadır.

Tasvirin oyalama işlevinde ise okurun olayların sonuna ulaşmasının geciktirilmesi amacı vardır. Tasvir, tahkiye zamanını askıya alan bir unsur olduğu için “...hikâyenin uzamasına, böylece, okuyanların daha geç ulaşacakları neticeye ait alâka ve meraklarının artmasına da yardım eder” (Tansel, 1963: 81). Tasvir vasıtası ile olayın akışı her kesildiğinde, okur hem sona geç ulaşması için oyalanmış hem de sona ulaşamadıkça okurun merakı arttırılmış olur.

Tasvir bazen de “Uzun bir metnin içindeki olayları dramatize ederek canlandırma işlevi” (Uzdu, 2008: 40) yüklenir. Buna tasvirin dramlaştırma işlevi denir. Tasvirler ayrıca bölümleri, olayları, kişileri vb. birbirinden ayırma işleviyle de kullanılabilir. Bu işlevinde bölümler arası geçişi sağlayan tasvirler okura sonrasında ne olacağına dair ipuçları da verir yani okuru bir sonraki bölüm için hazırlar (Akdeniz, 2007: 14).

Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran da *Yazınsal Okuma Süreçleri*’nde (2000: 19) tasvirin işlevleri konusuna değinmişlerdir. Bir yazarın betimleme yapmak için genellikle bilgi vermek, açıklamak ve anlatmak gibi sayısız neden bulabileceğini söylerler. Anlatılarda betimlemelerin kişileri ya da eylemin/olayın koşullarını tanımaya ve onlara gerçeklik izlenimi vermeye, bir etki, bir atmosfer, bir beklenti yaratmaya yaradığını belirtirler.

V. Doğan Günay (2007: 249-250) ise işlevleri bakımından tasviri dört gruba ayırmıştır: Bilgi verici işlev, gerçeği yansıtma işlevi, sanat işlevi ve simgesel işlev. Günay’ın bilgi verici işlevi ve sembol işlevi ile Akdeniz’deki bilgi vermek ve açıklamak fonksiyonu ile sembol görevi eşdeğerdir. Gerçeği yansıtma işlevinde ise sanatsal olmayan metinlerde tarihsel olayların gerçeğe benzer şekilde verildiği betimlemelerde görülebileceğini belirten Günay, bu işlevin ayrıca sanatsal metinlerdeki gerçeği yansıtma işlevi bağlamında düşünülebileceğini de söyler. Sanat işlevinde ise anlatım biçimi ve estetik haz üzerine vurgu yapan Günay, bu işlevde vericinin duygularının da sunulduğunu belirtmiştir. Bu bakımdan Günay’ın sanat işlevi olarak adlandırdığı işlev, Safiye Akdeniz’deki süsleme işlevi, duyguları ifade etme işlevi, şiirsel etki işlevi gibi birçok işlevin tümünü kapsar.

Tasvirde işlevlerinden başka metni oluştururken ayrıntıların ne kadar ve nasıl verileceği her zaman önemli bir husus olmuştur. Tasvir edilen şeyin okurun zihninde etkili bir biçimde canlanabilmesi için bu husus üzerinde dikkatle durmak gerekir. Etkili ve canlı bir tasvir için ayrıntıların yeterli miktarda ve ayırt edici nitelikte olması gerekmektedir. Ayrıntıların az ya da gereğinden fazla olması veyahut genel ifadeler kullanılarak belirtilmiş olması, tasvir edilen şeyin göz önünde canlanmasını engelleyeceği için anlatımın etkileme gücünü azaltmaktadır. Kısacası tasvirlerde “...lüzumsuz tafsilattan sakınmakla beraber lüzumu kadar izahat verilmesine itina edilmelidir. Tavsif öyle bir surette olmalı ki *muktezâ-yı hal*’e nazaran onda ne ziyade ne de noksan görülmeli[dir]” (M. Nâci, 1996: 169).

Tasvirde lüzumsuz yere verilecek her ayrıntı tasvir nesnesinin canlı bir şekilde zihinde canlanmasını engeller. Tasvirde önemli olan husus ‘her şeyin tasvir edilmesi’ değil ‘ayırt edici özelliklerin tasvir edilmesi’dir. Çünkü okurlar birtakım dünya bilgileri ile metnin başına otururlar. Bu bilgiler dâhilinde olan özelliklerin tasvirde verilmesi gereksizdir. Örneğin bir arabanın dört tekerleğinin olduğu bilgisi, arabanın ne olduğunu bilen okur için var olan bir bilgidir. Klasik bir araba imgesi herkeste dört tekerlekli olduğundan, tasvir ederken bunu belirtmenin gereği yoktur. Ayırt edici bir özellik olarak değerlendiremeyeceğimiz için, bir işlevi de olmayacaktır. Ancak arabanın tekerleklerinden birinin patlamış olması, okurdaki standart araba bilgisinin dışında bir özellik olduğu için, kısacası ayırt edici bir bilgi olduğu için tasvirde buna yer vermek, tasvirin daha canlı olmasına ve okurun bu araba imgesini hayalinde daha kolay canlandırmasına yardımcı olacaktır.

Tasvirde ayırt edici olmak adına birçok özelliğin art arda sıralanması da yapılan tasvirin zihinde kolayca canlanmasına engel olur. Okur, yapılan tasviri bir bütün olarak düşünemeyecek kadar ayrıntı ile bir anda karşı karşıya bırakılır ve bu ayrıntılar arasında kaybolur. Tasvir nesnesini berrak bir şekilde göremez. Bu sebeple ayrıntıların fazla olması ilk bakışta iyi bir özellikmiş gibi görünse de amaçlanan aksine net bir tasvir ortaya koyulmasını engeller.

Tasvirde netliği engelleyen bir diğer durum ise ayrıntıya çok az yer vermektir. Bahsedilen tasvir nesnesine dair az bilgi vermek, okurun bunu zihninde en genel hâliyle canlandırmasına sebep olacağı için, tasvirle yaratılmak istenen etki tam olarak sağlanamayacaktır. Örneğin bir oda tasvir ederken odanın içerisinde yatak, dolap,

komodin, ayna vb. eşyaların sadece yerini belirterek sıralamak yerine bu eşyaların niteliklerini belirtmek odanın atmosferini hemen değiştirecektir. Ahşap işlemeli ve büyük bir başlığı olan bir karyola ve bu karyola üzerindeki pamuk bir yatağın olduğu oda ile incecik ve kirli, yere serilmiş bir döşegın olduğu oda okurda bambaşka intibalar uyandıracaktır. Ayrıntıların verilmesiyle yaratılacak olan intiba sadece tasvirin netliğini sağlamayıp aynı zamanda metnin kurgusuna da hizmet edeceği için önemli bir unsurdur. Ancak ayrıntılar çok az verildiği takdirde, okur tasviri net bir şekilde zihninde canlandıramayacağı için istenilen intiba okurda tam olarak sağlanamayacak ve kurguda aksaklıklar olacaktır.

Bu husus, tasvirde ayrıntının neye göre fazla ya da az olarak kabul edileceği, yani tasvirde tutulacak ölçeğin neye göre belirleneceği sorusunu da beraberinde getirmektedir. Mehmet Akif, burada ölçeğin *mevzû*’ olması gerektiğini ifade etmektedir:

Tasvîrde fazla tafsilâttan ihtirâz etmelidir, diyorlar. Doğrudur. Ancak ne gibi yerlerde ne gibi tafsilât zâiddir? Mes’ele burasını kestirip atmaktır. Hele hakikî tasvîrlerde bazen öyle nevâkıs olur ki zevâidden ziyâde nazar-ı muâhezeyi celbeder. Bize öyle geliyor ki: Tasvîr için tutulacak mikyas eldeki mevzû’ ile o mevzû’dan çıkarılacak neticeye göre değişmek lazımdır. Evet, mevzûun ne derecelerde tafsile tahammülü vardır, kezâlik istenilen neticeye varmak için karşınızdaki levhanın yahud vak’anın hangi noktaları, hangi çizgileri gösterilmek icâb edecektir? Bunu kat’î bir düstûr ile bildirmek kâbil olamaz. (M. Âkif, 2016: 364)

Tasvirde verilecek ayrıntının miktarını, mevzunun ayrıntıya ne kadar müsait olup olmadığına göre belirlenebileceğini belirten Akif, bunun yanı sıra edebî türlerin de tasvirde verilecek ayrıntı miktarını ve ayrıntının nasıl sunulacağı hususunu etkilediğini ifade eder. Yaşadığı dönemdeki hikâyecilerin, vakanın güzergâhındaki her ayrıntıyı vererek metinlerini oluşturduklarını ancak şiirin tür olarak buna müsait olmadığını, bu tür tasvirlerin şiirin tadını kaçıracağını söyledikten sonra şiirde hakikî tasvirler yaparken ayrıntıları teker teker vermek yerine, hakikatleri eşyaya söyletmek gerektiğini ifade eder:

Meselâ bir fakirin sefâletini ta’rîf ederek hâline acındırmak için şöyle perişândır, böyle sefildir... demektense o zavallının yuvasında nazar-ı merhamete olanca üryanlığıyla çarpacak ne gibi şeyler varsa onları gösterivermek çok daha belîğ olur. Zîrâ birinde söylüyorsunuz, birinde ise gösteriyorsunuz. Elbette görmek dinlemekten müessirdir. (M. Âkif, 2016: 365)

Fevziye Abdullah Tansel (1963: 81) ise tasvirde ayrıntıların seçilmesinde ölçek olarak üç farklı husustan bahseder. İlk olarak tasvirin hakikî ya da hayalî olarak hangi

üslupla kaleme alındığının önemli olduğunu vurgular. Kullanılan üsluba göre ayrıntıların seçileceğini söyler. Daha sonra Mehmet Akif gibi mevzuyu ölçek olarak tayin eder ve mevzuyla alakası olmayan şeylere yer verilmemesi gerektiğini ifade eder. Son olarak ise okuyucunun da ölçek olduğunu ve tasviri kimin okuyacağını düşünerek onun seviyesine göre tafsilatın seçilmesi gerektiğini belirtir.

Kısacası edebî bir metinde tasvir yaparken ayrıntıların hangisinin verileceğini yani tasvirde ölçeği etkileyen birden fazla husus vardır. Mevzu, üslup, edebî tür, okur gibi birçok etken, ayrıntıların verilişinde net bir sınır konmasını engellemektedir. Ancak en genel ifadeyle söylemek gerekirse, bir tasvirde ayrıntılar okuyucunun zihninde tasvir nesnesinin canlanmasını engelleyecek kadar az ya da fazla verilmemelidir.

c. Mehmet Akif'in Edebî Tasvir Hususundaki Fikirleri

Mehmet Akif'in şiirlerindeki tasvirlerin incelemesine geçmeden önce onun edebî tasvir hakkındaki düşüncelerine ve kendisinin ne tür tasvirler yapma eğiliminde olduğuna değinmek gerekir. Akif bu noktada görüş ve düşüncelerini “Tasvîr” adlı altında *Sırât-ı Müstakîm*'de yayımlanan bir yazısında doğrudan belirtmiştir. Bu yazının yayımlanma tarihinin miladi olarak 1912'ye tekabül etmesi, olgunluk döneminin ürünü olan *Safahat* genel başlığı altındaki şiirlerin yayımlanmaya başladığı tarihten -1908'den- sonraya denk gelmesi itibarıyla oldukça önem arz etmektedir. Akif'in “sanatın sosyal ve ahlaki değerlerin hizmetinde olması gerektiği şeklindeki genel anlayışa” (Gökçek, 2014: 69) bağlandıktan sonra yani gerçek anlamda şair kimliğinin teşekkülünden sonra kaleme aldığı bu yazı, onun şiirlerindeki tasvirlerin irdelenmesi açısından oldukça önemlidir.

“Tasvîr” adlı yazısında kısa bir edebî tasvir tanımı yaptıktan sonra Akif; tasvir türleri, tasvir türünün seçimi, ölçek, eski şairlerimizin tasvire yaklaşımları, edebî türlerin tasvirde ayrıntıya müsaitliği, hakikati eşyaya söyletmek düsturu, tabiiilik, kişi tasvirlerinde tasviri yapılan şahıs ile aynı şahsın konuşturulduğu yerlerde sağlanması gereken uyum gibi meselelere değinmiştir. Bu mevzulardan tasvir türleri, tasvirde ölçek, edebî türlerin tasvirde ayrıntıya müsaitliği, hakikati eşyaya söyletmek düsturu

üzerinde önceki sayfalarda gerekli izahatlar verildiği için bu konulara tekrar değinilmeyecektir.

Akif, “Tasvîr” adlı yazısında bahsedilen terim hakkında izahat verirken, kendisinin de tasvir hususunda nasıl bir eğilimde olduğunu gözler önüne sermektedir. Yazının bütününden de anlaşılacağı üzere Akif’in tasvirlerde tercihi hakikîden yanadır. Bunu ilk olarak eski şairlerimizin, İran Edebiyatı’nın tesiriyle büsbütün hayalî, gerçeklikten çok uzak ve zaman zaman absürt sonuçlar doğuran tasvirler vücuda getirmelerine dair yaptığı eleştiriden anlıyoruz. Eski şairlerimizin Acem şairlerinin yaptığı ‘bahâr’, ‘hazân’, ‘gurûb’, ‘tulû’ vb. tasvirleri birebir kopyaladığını, gerçek bir gözlem ürünü olarak bu unsurların tasvirlerini yapmadıklarını dile getiren Akif, bu bağlamda oldukça garip tasvirler vücuda getirildiğini ifade eder:

... “bahâriyye” ünvân-ı acîbi altında gördüğümüz şiirlerde ismi geçen çiçeklerin çoğu İran toprağında yetişir. Burada bulunmaz! Memleketimizde mezarlık hâricinde servi ağacı pek nâdir görülürken bahâr tasvîr eden şiirlerimiz her çemenden bir ırmak geçirir; her ırmağın iki tarafını da servi ağaçlarıyla doldurur! (M. Âkif, 2016: 364)

Aslında Akif’in burada eleştiri getirdiği husus, eski şairlerimizin kendi duygularına yer vermesi bakımından hayalî tasvirler vücuda getirmelerinden ziyade, körü körüne İran Edebiyatı’nı taklit etmeleri ve orijinal söylemler dile getirememeleri noktasındadır.

Âkif’in tasvirde hakikîliğe olan eğilimi, onun tasvir yaparken hakikati eşyaya söyletmek düsturu üzerinde uzun uzun durması, bunun nasıl yapılacağı ve ne gibi etkileri olacağı hakkında izahatlar vermesinden de anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Akif’in hakikî tasvirlerde tabiiliğin nasıl sağlanması gerektiği konusunda verdiği detaylar da onun bu eğiliminin bir göstergesidir. Hayalî tasvirlerin oluşturulmasında dikkat edilmesi gereken hususlara değinmezken, hakiki tasvirlerde tabiilik konusunda, tasvir edilecek levhanın aynen çizilmeyecekse bile yapılacak değişikliklerin gerçeğe büsbütün aykırı olmaması yani kimsenin fark etmeyeceği şekilde olması gerektiğini (M. Âkif, 2016: 365) dile getiren Âkif için tasvirde gerçeklik etkisi önemli bir konudur. Yazdığı yazıda bu durum, son olarak kişi tasvirlerinde, eğer bu kişi konuşturuluyorsa onun tasviriyle konuşmaları arasında bir uyum olması, yani “... hayâle kapılarak bir adama düşünemeyeceği, söyleyemeyeceği yahud büsbütün başka bir vâdide söyleyeceği sözleri söyletmeme[k]” (M. Âkif, 2016: 365) gerektiği düşüncesinden anlaşılmaktadır.

Yazısında verdiđi izahatlardan anlařılacađı üzere, Akif genel itibarıyla tasvirde gerçeklikten uzaklařmamak gerektiđini dűřünmektedir. Bir betimleme yapılırken tasvir tűrlerinin seçimi hususunda “...ű muhtelif tarz-ı tasvűrin hangisi intihűb edilmek lűzumdır, suret-i kat’iyyede ta’yűn olunamaz. Orası mevzuun iewiczűna, husűsiyle řűirin zevkine, daha dođrusu kabiliyetine kalmıř bir řeydir” (M. Âkif, 2016: 364) diyen  kif,  zellikle II. Meřrutiyet’ten sonra yayımlanan řiirlerinde gerek seçtiđi mevzuların icabı gerek kendi zevki bakımından genellikle gerçeklikten uzaklařmayan, ya bűsbűtűn hakikű ya da hakikatin ‘ilűve’ ve ‘tayy’ suretiyle bir miktar deđiřtirildiđi tasvirler vűcuda getirmiřtir.



BİRİNCİ BÖLÜM

MEHMET ÂKİF'İN II. MEŞRUTİYET'TEN ÖNCEKİ ŞİİRLERİNDE TASVİR³

Takvimler, zamanı düz bir çizgi hâlinde ilerliyor gösterse de insanlar için bu ilerleyiş hiçbir zaman düz bir çizgi şeklinde gerçekleşmemektedir. Birtakım ferdî deneyimler ya da içinde yaşanılan toplumun ve dönemin şartları, kişinin zaman içerisinde çeşitli yollara sapmasına sebep olduğundan, insan geriye dönüp baktığında kendini başlangıç noktasından çok farklı bir istikamette bulur. Hayatın her alanında kendini hissettiren bu durumu, bir sanatçının sanatsal sürecinde de görmek mümkündür. İlk sanat eserinden sonuncusuna doğru çıkılan bir yolculukta, sanatçının geçirdiği değişimler, sanatındaki merhaleler bunun en büyük kanıtıdır. Sanatçının sanatsal sürecine dair daha sağlıklı bir yorum sunmak için bu merhalelerin farkında olarak eserlere yaklaşmak gereklidir.

Mehmet Akif denildiğinde akla ilk olarak *Safahat* genel başlığıyla yayımlanan şiirleri gelir. Akif'in gerek fikrî gerek edebî anlamda olgunluğa ulaştığı dönemin ürünü olması, bu durumun en büyük sebebidir. Ancak Akif'in şiirindeki merhalelere bakıldığında, *Safahat*'taki şiirlerin yayımlanmaya başladığı 1908'den önce de birtakım şiirler kaleme aldığı görülmektedir. Akif, "...ilk şiir tecrübeleri olan ve kendisinin sanatın sosyal ve ahlaki değerlerin hizmetinde olması gerektiği şeklindeki genel anlayışa bağlanmadan önce yazmış olduğu bu manzumeleri" (Gökçek, 2014: 69) beğenmediğinden ötürü kitaplarına almamıştır. Hatta Akif, birçoğu gazete ve dergilerde neşredilmeyen bu şiirlerinden özellikle gençlik devresinde yazdığı gazellerini kendi elleriyle imha ettiğini ifade etmiştir (Fergan, 2011: 214). Ancak yine

³ Biz bu bölümde, Akif'in ilk şiirlerini tasvirî açıdan değerlendirdiğimiz için tahlilde gerek olmadıkça, şiirlerin yazım tarihleri, nasıl keşfedildikleri, hangilerinin yayımlanıp yayımlanmadığı ya da yayımlananların nerelerde neşredildiğine dair ayrıntılı bilgilere yer vermedik. Bu süreçler hakkında ayrıntılı bilgi için Eşref Edip Fergan'ın *Mehmet Âkif – Hayatı Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları* adlı eserine (2011: 618-630), Kaya Bilgegil'in "Mehmet Âkif, Resmi Hal Tercümesi, Basılmamış Bazı Mektup ve Manzumeleri" adlı yazısına (1971: 1-33) ve Fazıl Gökçek'in *Mehmet Âkif'in Şiir Dünyası* adlı çalışmasına (2014: 69-95) bakılabilir.

de bu döneme ait bazı şiirler gerek şahsî kayıtlar⁴ gerek gazete ve dergilerdeki neşirler⁵ sayesinde elimize ulaşmıştır. Bunlar *Safahat* genel başlığı altında toplanan şiirleriyle vücut bulacak olan olgunluk dönemine kadar, Akif’in muhteva, üslup, bakış açısı gibi hususlar noktasında nasıl bir yol kat ettiğini göstermesi bakımından oldukça değerlidir. Zaman zaman II. Meşrutiyet’ten sonra yayımlanan şiirlerindeki bazı fikirlerin nüvelerini gördüğümüz bu şiirler, Mehmet Akif’in şairliğinin bir bütün hâlinde değerlendirilmesi adına göz ardı edilmemelidir.

Vücuda getirildiği devrin bütün teferruatlarıyla gösterilmesi bakımından “*Safahat*, âdeta, muayyen bir nokta-i nazardan tasvir edilen bir manzum romana benzer” (Kaplan, 2012: 174). Bu husus, Akif’in perspektifi dâhilinde birçok unsurun *Safahat*’ın sayfaları arasında kendine yer bulmasına sebep olmuştur. Bunların aktarılması yolunda Akif’in kullandığı tekniklerin başında ‘edebî tasvir’ geldiği için *Safahat* genel başlığı altında toplanan yedi şiir kitabı, tasvir bakımından oldukça zengin bir kaynaktır. Bu yedi kitapla kıyaslandığı zaman Akif’in kaleme aldığı ilk şiirler, gerek sayıca daha az olmaları gerek Akif’in sanat anlayışının tam anlamıyla II. Meşrutiyet’ten sonra yazdığı şiirlerindeki olgunluğa erişmemesi sebebiyle nitelik ve nicelik olarak oldukça zayıf kalırlar. Bu durum, Akif’in ilk şiirlerindeki tasvirleri II. Meşrutiyet’ten sonrakilerde yaptığımız gibi kişi, mekân, zaman, tablo, cisim, varlık vb. şekilde nesnesine göre tasnif etmemizin önüne geçtiği için, bu bölümde hâkim tema üzerinden bir tasnif yapılmıştır. Bu bağlamda şiirlerde sıklıkla tasviri yapılan unsurları aşk, din ve önemli tarihî şahsiyetler üzerinden değerlendirdiğimiz bu bölüm, Akif’in şiirlerindeki temaların II. Meşrutiyet’le birlikte değişip değişmediğinin takibi açısından da önemli sonuçlar ortaya koymaktadır.

1.1. ‘AŞK’ TEMİ ETRAFINDA GELİŞEN TASVİRLER

Mehmet Akif, Osmanlı Devleti’nin son zamanlarında, çalkantılı bir sürecin içinde yaşamış ve *Safahat* genel başlığıyla yayımlanan yedi şiir kitabına aldığı

⁴ Kaya Bilgegil’in (1971: 3) tespit etmiş olduğu ve içinde Akif’e dair dört gazel, bir terkîb-i bent bulunan, Edirne’de kitapçılık yapan Rizeli Taşçıoğlu Süleyman Efendi’ye ait iki defter ile Fevziye Abdullah Tansel’in (1973: 11-12) halasının eşinin kütüphanesinde bulunan *I. Safahat*’ın ilk baskısında, Mehmet Akif’in kendi el yazısıyla yazılmış ve imzalı “Destûr” başlıklı manzume bunlara örnektir.

⁵ Akif’in *Mektep* mecmuasındaki “Kur’ân’a Hitâb”, (C. 2, nr. 26, 2 Mart 1311/14 Mart 1895, ss. 577-578) başlıklı manzume ile *Resimli Gazete*’de 1898 yılında yayımlanan çeşitli şiirleri bunlara örnektir.

şairlerini hem toplumun hem de devletin git gide güçsüzleştiği, birçok problemle boğuştuğu bu dönemde kaleme almıştır. Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu bu süreç, dönemin birçok şair ve yazarında olduğu gibi Akif'in de çehresini cemiyete çevirmesine sebep olmuş ve Akif şiirlerinde daha çok toplumda gördüğü aksaklıkları dile getirmiş, bunların çözüm yollarını ortaya koymuştur. Ancak Akif her zaman şiirlerinde bu kadar cemiyetçi bir tutumda değildi. Özellikle yetiştiği ortam ve Fatih Câmisi Medresesi müderrislerinden olan babası Tâhir Efendi'den almış olduğu eğitim (Çantay, 1966: 16) sebebiyle Akif, ilk başlarda klasik edebiyat tesirinde birtakım şiirler kaleme almıştır. Bu bağlamda gazeller, terakib-i bentler yazan Akif, zaman zaman beşerî ve ilahi aşkı işlemiştir. Bu muhteva çerçevesinde, 'sevgili', 'âşık', 'ıçki', 'sarhoş' ve 'meyhane' tasvirlerine yer veren Akif, genellikle orijinal söylemler ortaya koyamamış (Gökçek, 2014: 83) ve klasik imajlardan öteye gidememiştir.

Akif'in aşk muhtevası etrafında 'sevgili'ye dair tasvirler yaptığı ilk şiiri, Kaya Bilgegil tarafından tespit edilen "benzer" redifli gazelidir. Bu şiirde Akif, yaptığı betimlemelerle klasik edebiyat geleneğinin bir ürünü olarak, tasvirin süs işlevinden yararlandığı, güzellikte 'ideal' bir sevgili profili ortaya koyar: "Bir lem'ası yok tâbiş-i ruhsârına benzer / Hurşîd nasıl meş'al-i didârına benzer / Gülzârda bülbüllerin âhengi-i lâtifî / Haşâ ki senin şîve-i güftârına benzer (...) Meyhâne-nişin eyledi zühhâd-ı kirâmı / Ben görmemişim dîde-i sehârına benzer" (Bilgegil, 1971: 13). Sevgili, âşığın gözünde o kadar yüksek bir mevkidedir ki güneş bile onun yüzünün parıltısı karşısında sönük kalmıştır. Ayrıca sevgilinin sözlerindeki eda, bülbüllerin ötüşündeki ahenkten bile hoş gelir âşığın kulağına. Öyleki sevgilinin yüzü, ulu sofuları bile meyhaneye müdavim etmiştir. Görüldüğü üzere 'hurşîd', 'bülbül', 'sihir' gibi güçlü imajlarla mübağalağalı benzetmeler kuran Akif, *Safahat* genel başlığıyla anılan yedi kitabındaki şiirlerinde görülen gerçekçi söylemlerin çok uzağındadır.

Akif bu gazelinde sadece sevgiliye dair bir tasvir vücuda getirmemiştir. Âşığın durumunu da "Gönlüm ki ezelden beri lebrîz-i hevâdır / Sâkî o senin sâgar-i ser-şârına benzer" (Bilgegil, 1971: 14) dizelerinde görüldüğü üzere ruhî bir tasvirle dile getiren Akif, sevgiliye dair gönlünde ezelden beri duyduğu arzuyu, tasavvufî imajlarla kurduğu benzerliklerle ortaya koyar. Tasavvufî manada kalbi ifade eden 'sâgar', aynı âşığın kalbi gibi -aşk şarabı ile- doludur. Bu benzerlikle sevgisinin kutsallığını, büyüklüğünü arttıran âşık, böylece kendini diğer rakiplerinden bir adım öne taşır.

Akif'in aşk temasıyla tasvirler kaleme aldığı bir diğer şiiri ise "Servet-i Fünuncuların eserlerinde gördüğümüz tabiata sığınma ve tabiatın kucağında sevgili ile birlikte yaşama arzusunu dile getir[diği]" (Gökçek, 2014: 86) *Resimli Gazete*'de (nr. 61, 29 Kânun-ı sanî 1313/10 Şubat 1898-nr. 62, 5 Şubat 1313/17 Şubat 1898) yayımlanan "Zevk-i Hayal" başlıklı terakib-i bendidir. Şiir, "benzer" redifli gazel gibi sevgilinin idealize bir tasvirini ihtiva etmekle birlikte, bu şiirde Akif'in üslubunun klasik şiirin ahenginden uzaklaştığı ve *Safahat*'ta mükemmel örneklerini vereceği yeni tarzın benimsendiği (Gökçek, 2014: 84) görülmektedir:

*O nâsiyendeki sâfiyyetin hayâlî kadar
Kemâl gösterebilmiş midir cemâl-i seher?
Edîb-i kudreti seyr et ki eylemiş te'lîf
Kitâb-ı vechine benzer dehâ-nümâ bir eser!
(...)
Birer bedî'a-i fitrat o dil-rübâ gözler.
Ziyâ kadar nazar-ârâ, onun kadar nâfiz
Nigâhı gör ki hafâyâ-yı kalbi seyr eyler.
Dudaklarındaki rikkat sezâ-yı dikkat ise
Dehân-ı pâk-i latîfin sözün kadar dilber!* (Gökçek, 1996a: 28)

Resimli Gazete'de (nr. 61, 29 Kânun-ı sanî 1313/10 Şubat 1898 – nr. 62, 5 Şubat 1313/17 Şubat 1898) yayımladığı "Zevk-i Hayal" şiirinde Akif, 'benzer' redifli gazeldeki gibi, sevgiliye dair övgüyle bahsettiği -yüz, bakış, dudak, söz vd. - hususları karşılaştırmalar ve misallerle mübalağalı bir şekilde tasvir etmiştir. Sevgilinin alındaki saflığın hayaliyle kıyaslandığında 'cemâl-i seher' hiçbir şeydir. Akif, bu mübalağalı ifadelerin hemen ardından ise çok daha abartılı bir söylemle sevgiliyi, Allah'ın kendi 'Kitâb-ı vechine benzer dehâ-nüma bir eser!'ine benzeter. Sevgilinin gözleri eşsiz güzellikte ve 'dil-rubâ' olarak nitelendirilir. Bakışları, kaplerdeki en derin sırları ortaya çıkarabilecek kadar tesirli olan sevgili, aynı zamanda sözü de 'dilber' bir kişidir. Bu tasvir, Akif'in öznel ifadelerine yer vermesinin yanı sıra tamamen soyut bir portre yaratması bakımından onun 'büsütün hayalî' olarak nitelendirdiği tasvirler kapsamına girmektedir.

Şiirin devamında Akif'in sevgiliye dair bir başka tasviri daha bulunmaktadır. Akif bu dizelerde sevgilinin tasvirini doğrudan yapmak yerine, onun niteliklerini göstermek adına tabiattan yararlanmaktadır. Bu sebeple önceki tasvir gibi soyut olmamakla birlikte en az onun kadar mübalağalı olan bu tasvirde, gökyüzünün sınırsız genişliği ile baharın canlılığı, sevgilinin yüzünün ve yaradılışının bir 'nişâne'si, 'numune'si olarak gösterilir: "Şu ahterân-ı muzayyâ (?) şu kubbe-i hadrâ / Şu mevce-

hîz çemeler, hulâsa her bir yer! / Olur nişâne-i rûyun rebî’-i nâmiye-zâ / Olur numune-i hulkun o vüs’atiyle fezâ” (Gökçek, 1996a: 28).

Akif hem ilk şiirlerinde hem de II. Meşrutiyet’ten sonra kaleme aldıklarında tabiat tasvirlerinden genellikle Allah’ın kudretini yansıtmak adına faydalanmıştır. Beşerî duyguların işlendiği bir şiirde, sevilen kişinin âşğın gözündeki ‘kıymet’ini ortaya koymak adına Akif’in benzer bir yol izlemesi bakımından bu tasvir oldukça dikkat çekicidir.

“Zevk-i Hayal” şiirinde yer alan bir başka tabiat tasviri de “Soyut, kitabî ve romantik diyebileceğimiz” (Gökçek, 2014: 86) bir mahiyettedir. Âşğın, sevgiliyle birlikte sığınmayı arzuladığı bir mekân olması sebebiyle oldukça olumlu ifadelerle tasvir edilen tabiat, aynı sevgili gibi idealize edilmiş olarak karşımıza çıkar:

*Şu cûybâr-ı letâfet-fezâyâ bak, Allâh!
Ne şâirâne menâzır verir güzârında
Semâda nûr-ı sabâhât temevvüç ettikçe
Cihâniyânın olur çeşm-i ibtisârında:
Cemâl-i subha bir âyine-i cilâ-efrûz
Ki sâni’in asılı dest-i iktidârında!
Cibâl, heykel-i erbâb-ı azmî andırıyor
Ne hoş karâr ediyor merkez-i vekârında?! (Gökçek, 1996a: 27)*

Sıfatların neden olduğu durgunluğu eylemlerle kırarak hareketli bir tasvir vücuda getiren Akif, bu sayede güneşin doğuşunu tabiat tasviri içerisine başarılı bir şekilde yerleştirmiştir.

“Destûr”⁶ başlıklı manzume âşğın ruh hâline dair tasvirleri barındırması bakımından aşk teması etrafında değerlendirilebilecek şiirlerdendir. Şiirin neredeyse tamamı, sevgilinin aşkıyla gamlı, çılgına dönmüş, aklını kaybetmiş, kavuşma ümidinden yoksun, dert ve bela içinde, çaresiz bir ruh hâline bürünmüş âşğın kendi duygu durumuna dair yaptığı tasvirlerden oluşmaktadır:

*Şeydâ-yı gamem beste-i zencîr-i hevâyım
Uşşâka şu hâlim ile ben gıbtâ-fezâyım
Mahv eyledin ey âfet-i can akl ü şu ’ûrum
Allâh bilir garka-i seylâb-i kazâyım
(...)
Dûr eyledi devran beni bâb-ı kereminden
Ümmîd-i telâkî şerefinden de cüdayım
Sen bezm-i rakibâna çerâğ olmasın âh
Ben Halkalı’da çillekeş-i derd ü belâyım
Bilmem ne hayâl gösterir âyine-i gerdûn*

⁶ Fazıl Gökçek (2014: 72), bu şiirin Kaya Bilgegil tarafından neşredilen “Terkib-i Bent’e ait olabileceğini ifade etmektedir.

Nâcâr olarak muntazır-ı lûtf-i Hudâ'yım (Ersoy, 2000: 479)

Şâirin kendi ruh hâline dair çizdiği bedbin tablonun sebebi ise ilerleyen dizelerde ortaya çıkmaktadır. Sevgilinin aşkı sayesinde 'şâir-i i'câz-nümâ' olduğunu ve bu dizeleri kaleme aldığını ifade eden âşığın, şiirdeki asıl amacının -tasvirin süs işlevinde olduğu gibi- şairlik kudretini ortaya koymak olduğu görülmektedir: "Sensin beni şâirliğe sevk eyleyen ey mâh / Şevkin ile bir Rûhî-i rengîn-edâyım / Âteş saçıyor hâme-i esrâr-nüvîsim / Âciz değilim şâir-i i'câz-nümâyım" (Ersoy, 2000: 479).

Akif'in ilk şiirlerinde aşk teması çerçevesinde tasvirlere yer verdiği bir diğer şiiri ise "Terkib-i Bent"idir. Ancak burada ele alınan aşk beşerî değil, tasavvufî bir aşktır. Bu doğrultuda Akif, şiirde 'bâde', 'ser-germ' ve 'meyhâne' tasvirleri yapmıştır: "Sâkî! Getir ol bâdeyi kim rûh-ı revândır. / Peygüle-nişinân-ı gama neş'e-resândır / Her katresi erbâb-ı kemâlin nazarında / Hurşîd-i hakikat gibi envâr-feşândır" (Bilgegil, 1971: 14), "El çekme bu ser-germ-i şerâb-ı ezeldi / Bî-çâre felâket-zededir hâli yamândır" (Bilgegil, 1971: 14), "Her kûşede bir nûr-i tecellî mütecellâ / Meyhâne değil gülşen-i feyyâz-ı cinandır" (Bilgegil, 1971: 15). Tasavvufî söylem çerçevesinde yapılan bu tasvirlerde, ifadeler herhangi bir orijinallik taşımamaktadır. Klasik mazmunlar çerçevesinde 'bâde'yle ilahi aşk, sarhoşla ilahi aşk ile kendinden geçmiş kişiler, 'meyhâne'yle ilahi aşkın sunulduğu mekânlar yani tekkeler kastedilmiştir. Bu bağlamda ilahi aşk, âşığa neşe veren, 'erbâb-ı kemâl' içinse 'envâr-feşân' bir unsur olarak tasvir edilmiştir. İlahi aşkla kendinden geçenler ise, çaresiz felaketzedelerdir. Çünkü onlar dünyada yaratıcıdan ayrı düşmüşlerdir. Son olarak tekkelerse, ilahi aşkın sunulduğu mekânlar olması bakımından her tarafta tecelli nurunun parladığı, bereketli bir cennet gülşeni gibidirler. Akif'in hem geleneksel söylemlerin ötesine geçememesine hem de II. Meşrutiyet'ten sonra kaleme aldığı şiirlerindeki tasavvufa dair menfî tavrına bakılacak olursa, bu şiir muhtemeldir ki tamamen gelenek icabı kaleme alınmıştır (Bilgegil, 1971: 21).

1.2. 'İSLÂM İNANCI'NIN ŞEKİL VERDİĞİ TASVİRLER

İslâm dini Akif için her zaman çok kıymetli hususların başında gelmiştir. Onun kişiliğini, hayata karşı bakış açısını ve hatta II. Meşrutiyet'ten sonraki şiirlerine bakıldığı zaman toplum düzeni hakkındaki birçok fikrini, İslâm dini ve ahlâkının

şekillendirdiği görülmektedir. Ancak İslâm inancı onun sadece II. Meşrutiyet'ten sonraki şiirlerinde etkili olmamıştır. Bu tarihten önce kaleme aldığı şiirlerinde de İslâm dininin kuvvetli tesirleri görülmektedir. Dolayısıyla aynı etki tasvirleri için de söz konusudur. Akif'in dindar kimliği ilk şiirlerinde, tasvir nesnesinin seçimi ve algılanışı bakımından etkili olmuştur. Bu şiirlerde Akif, genellikle kendisine tasvir nesnesi olarak evreni/dünyayı seçmiş ve bu mekânları dindar kimliği perspektifinde algılayarak okura sunmuştur. Bu doğrultuda evrenin/dünyanın tasviri, Allah'ın kudretinin bir yansımasını olması bakımından tecelli fikrini ihtiva etmektedir. Örneklerine Akif'in II. Meşrutiyet'ten sonra kaleme aldığı şiirlerde de sıklıkla rastlanması bakımından önem arz eden bu tasvirler, Akif'teki çalışma fikrinin ele alındığı ilk örnekler olması bakımından da oldukça kıymetlidir.

Akif'te Allah'ın kudretinin bir yansıması olarak evrene dair yaptığı tasvirlerle, onun tespit edilebilen ilk şiirlerinden itibaren rastlanmaktadır. Bunun sebebi ise Akif'in dinî inancının her zaman çok kuvvetli olmasıdır. Bu bağlamda değerlendirilebilecek ilk şiiri “Terkib-i Bent”tir. Akif bu şiirde, güneş ve ayın parlaklığından yararlanarak hüsn-i talil vasıtasıyla gök cisimlerinin bu niteliklerini Allah'ın ‘kudsiyyet’inin ve ‘ulviyyet’inin (Bilgegil, 1971: 17) birer yansıması olarak ele alır. Çünkü evrendeki bütün yaratılmışlar, Allah'ın ‘şâhid-i feyzi’dir. Bu kısa ve basit tasvirin ardından birkaç sene sonra *Resimli Gazete*'de (nr. 64, 19 Şubat 1313/3 Mart 1898, s.758-759) kaleme aldığı “İstiğrâk” şiirinde Akif, aynı hususu daha ayrıntılı olarak tasvir eder. Evrene dair yaptığı tasvirde Akif, gökyüzünün ululuğunda, dünyanın yuvarlaklığında, dağların ağırbaşlı tavırlarında, lale bahçelerinin nazlı edasında, rüzgârın hoş bir şekilde esişinde, bulutların rahmet saçan damlalarında, güneşin ve ayın ışıklarında, toprakta, yıldızlarda, uçsuz bucaksız denizlerin dalgasında, ilkbaharın binlerce bereketinde, gecenin hazin sessizliğinde, tan vaktinin olgun çehresinde, kuşların coşkun sesinde, insanlardaki seçme iktidarında, hayvanlardaki hayret veren histe, gök cisimleri arasındaki uyumda Allah'ın yansımasını görür (Gökçek, 1996a: 28-29). Burada Akif evreni sadece mekânsal boyutta ele almamıştır. Üzerinde yaşayan tüm canlılar da bu tasvirin bir parçasıdır. Böylece evrene dair birçok unsuru çeşitli nitelikleriyle tasvire dâhil eden Akif, Allah'ın yaratma kudretinin büyüklüğünü ortaya koymuş olur. Bu tasvirde ilgi çeken bir husus ise “Ecrâm arasındaki kavânîn / Bir vâzi'i etmiyor mu tebyîn” (Gökçek,

1994: 29) dizeleriyle ortaya koyduğu gök cisimleri arasındaki uyum meselesidir. II. Meşrutiyet'ten sonra kaleme alacağı *Fâtih Kürsüsünde*'de bir aileye benzettiği gök cisimlerinin birbirleriyle uyum içinde hareket etmeleri ile evrenin çalışma kanunu fikrini ortaya koyacak olan Akif, "İstiğrâk" şiiriyle 1898 yılında bu fikrin ilk nüvelerini ortaya koyar.⁷ Ancak gök cisimleri arasındaki bu uyum, *Fâtih Kürsüsünde*'de olduğu gibi insanları çalışmaya teşvik için evrenin örnek gösterilmesinden ziyade, sadece Allah'ın kudretinin bir ifadesi olarak yer alır. Benzer bir durum Akif'in ilk şiirlerinden bir diğeri olan "Bedreka-i İrfân"da (*Resimli Gazete*, nr. 88, 5 Teşrin-i sanî 1314/17 Kasım 1898 – nr. 93, 10 Kânûn-ı evvel 1314/22 Aralık 1898) da bulunmaktadır. "Bakın avâlimi tanzim eden kavânîne! / Bakın nasıl ediyor arz-ı insicâm u hulûd" (Gökçek, 1996a: 29) dizeleriyle gök cisimlerinin uyum içerisinde sürekli olarak hareket ettiğini ifade eden Akif'in bu satırlardaki asıl amacı, "İstiğrâk" şiirinde olduğu gibi Allah'ın kudretini yansıtmaktır. Çünkü "...Allah'ın varlığını ispat etme yolunda yazılmış bir tevhid manzumesi karakterinde"ki (Gökçek, 2014: 93) bu şiirde Akif, evrene dair yaptığı tasvirler vasıtasıyla da hak yolundan sapanlara yani 'sebükserân-ı zamân'a, Allah'tan başka bir ilahın olmadığını ve saptıkları yoldan dönmelerini söylemektedir (Gökçek, 1996a: 29). Bu doğrultuda yaptığı tasvirlerde evrenin sınırsızlığına, göğün yüksekliğine, dünyanın durmaksızın dönüşüne vurgu yapan Akif, bu niteliklerin Allah'ın azminin bir örneği olduğunu belirtir: "Numûnedir azminden fezâ-yı nâ-mahdûd! / Kemâl-i zatına yâ Rab bu kâinât-ı şühûd! (...) Zemîn, bu nâ-mütenâhî fezâda bir seyyâh! / Döner gider o zamandan beri ki buldu vücûd / Semâ ihâta-i efkârdan da âlîdir / Nedir o âlem-i penhâ-yı bî-kerân u hudûd" (Gökçek, 1996a: 29).

Tasvir olarak ele alınamamakla birlikte Akif'in ilk şiirlerinde İslâm dini için önem arz eden bazı değerler de birtakım sıfatlarla nitelendirilerek verilmiştir. Bu tarz nitelendirmeler *Mektep* mecmuasında yayımlanan "Kur'ân'a Hitâb" ve *Resimli Gazete*'de yayımlanan "Nidâ-yı İbtihâl" (nr. 80, 18 Haziran 1314/30 Haziran 18988,

⁷ Aslında Akif'in 'çalışma'ya dair *Safahat*'taki fikirlerinin ilk örneğiyle "İstiğrâk" şiirinden de önce, neşri Kaya Bilgegil (1971: 18) tarafından yapılan "Terib-i Bent"inde karşılaşılmaktadır. 'Akıllı' ve 'gâfil' insanlara dair yaptığı tanımla çalışkan ve tembel insanı ifade ettiği görülen Akif'te, *Safahat*'ta tasvirlerine sıklıkla yer verdiği bu insanlarla ortaya koyduğu 'çalışma' fikrinin çok genç yaştan itibaren mevcut olduğu anlaşılmaktadır: "'Âkil diye ol âdeme derler ki zamanda / Boş durmıyarak kesb-i kemâl ü hüner eyler / Gâfil diye o âdeme derler ki cihanda / Dâ'im oturup eski zamâna keder eyle". Akif'in bu dizelerindeki çalışma fikri ise Şinasi'den gelmektedir (Bilgegil, 1971: 25).

ss.1050-1051) şiirlerinde yer almaktadır. “Kur’ân’a Hitâb”, adından da anlaşılacağı üzere Akif’in doğrudan *Kur’an-ı Kerim*’e hitap ederek, İslâm dini için büyük önem arz eden bu eserin kıymetli yönlerini sıraladığı bir şiirdir. Akif’in bu şiirde *Kur’an*’a dair üzerinde durduğu hususlar arasında Allah’ı inkâr edenlerin karşısında ilahi bir hikmet meşalesi olması, sonsuz feyzler barındırması, Allah’ın azametinin bir kanıtı olması, mahşere kadar sürüp gidecek olan bir fazilete sahip olması, içinde birçok faydalar saklaması, Hakk’ın kelâmı ve yaratılmışların en yücesi olması, mucizesi, her ayetinden olağüstülükler dökülmesi, müminlere destek olup onlara ışık saçan bir yol gösterici olması vardır (Ersoy, 2000: 456-458). Bu hususlar, tüm İslâm âlemi için ortak hususlar olarak gösterilirken, şair bir de şiirin sonunda *Kur’an*’ın kendisi için ne ifade ettiğini belirtmektedir. Bu ilahi kitap onun için dünyada aynı dili konuştuğu bir dost olurken, öte dünyada ise yardım eden ve kendisinden yardım dilenen olur: “Dünyada refik ü hemzebânım, / Ukbâda mu’în ü müste’ânım” (Ersoy, 2000: 458). *Kur’an*’ın kıymetine dair yapılan nitelendirmelerin bütününe bakıldığında zaman Akif’in aydınlık, parlaklık bildiren ifadelerle -meş’al, âyine, bârika, şu’le, nûr, misbâh- sıklıkla yer verdiği dikkat çekmektedir. Muhtemeldir ki Akif, *Kur’an*’ın her kelimesiyle kalplere ve zihinlere aydınlık vererek yol gösterici olması sebebiyle bu ifadeleri seçmiştir.

Akif’in “Nidâ-yı İbtihâl” şiirinde İslâm dinine dair niteliklerini sıraladığı değerler arasında ise Hz. Muhammed ve ashâbı ile *Kur’an-ı Kerim* vardır. “...mesnevi tarzında kaleme alınmış bir na’t manzumesi” (Gökçek, 2014: 94) olan bu şiirde Hz. Muhammed’in cömertliği, mucizevî yönleri, kıymeti, emsalsiz hikmeti, fazileti tabiat unsurlarından faydalanarak ‘hurşîd’, ‘barîka’, ‘neyyir’ gibi parlak imajlarla ifade edilmiştir (Gökçek, 1996b: 56). Şiirde “Hz. Muhammed’in yanı sıra ashâbının özelliklerinden de tarihî şahsiyet ve portrelerine uygun sıfatlarla bahsedilmektedir (Gökçek, 2014: 94):

*Gördün yâ nasıl şerefli, Sıddîk?
Fâruk ise başka bir hümdâr
Osmân hele rûh-ı asfiyâdır
Haydar, o hakîm-i bî-müddânî
Yok zâtına ma’rifette sâî
Her bir sözü câmiü’l-iberrdir
El-hak ne dakîk nüktelerdir
(...)
Suretleri cilve-gâh-ı îmân,
Sîretleri muktezâ-yı Kur’ân.
Hikmetleridir mehâfetu’l-lâh,
Adetleridir itâatu’l-lâh.*

*Rehberleridir her işte insâf
Mahv olsalar eylemezler isrâf
Bunlar ki bütün mücâhidîndir* (Gökçek, 1996b: 56)

Ashabın şahsiyetine dair sıraladığı niteliklerin ardından onlardaki bu yüksek ahlâkın dayanaklarını sıralayan Akif, şiirin devamında bu dayanaklardan biri olan *Kur'an*'ın hususiyetlerinden övgü ile bahseder. Bu bağlamda Akif, *Kur'an*'ın veciz ifadelerine, hikmet saçan sözlerine, yol gösterici olmasına, tarihe temas eden taraflarına, her ifadesinde var olan ahlâk düsturuna ve mucizelerle dolu olmasına (Gökçek, 1996b: 57) değinir. Kısacası Akif gerek “Kur'an'a Hitâb” gerek “Nidâ-yı İbtihâl”de hem İslâm âlemi için hem de kendisi için çok büyük önem ve kıymet arz eden değerlerden övgüyle bahsetmiştir. Onun II. Meşrutiyet'ten sonra bu değerlere dair kaleme aldığı şiirlerdeki ve yaptığı tasvirlerdeki gibi herhangi bir toplumsal amaç gütmeyen yapılan bu nitelendirmeler, söylemsel olarak da herhangi bir orijinallik taşımamaktadır.

1.3.“TARİHİ KİŞİLER”E DAİR TASVİRLER

Akif'e dair hatıraların birçoğu onun okumayı çok sevdiğinden ve ne kadar çok okuduğundan bahsetmektedir. Akif gerçekten de Doğu'dan ve Batı'dan çokça eser okumuş (Kuntay, 2012: 37-39); bu doğrultuda edebiyat, din, bilim gibi birçok sahaya dair yaptığı okumalarda eserleriyle ve şahsiyetleriyle hem fikrî hem de edebî anlamda onu etkileyen şair ve âlimler olmuştur. Akif, etkilendiği bu şahsiyetlere özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra kaleme aldığı şiirlerinde çeşitli vasıtalarla yer vermiştir. Bu bazen bir tecüme ya da esinlenme şeklinde karşımıza çıkarken⁸ bazen de muhtevaya uygun olarak ismen anılmaları vasıtasıyla gerçekleştirilmiştir (Ersoy, 2014: 732). Ancak Akif'i etkileyen şahsiyetlere sadece Meşrutiyet sonrası şiirlerinde rastlanılmamaktadır. Akif *Resimli Gazete*'de yayımlanan ilk şiirlerinden “Sa'dî” (nr. 68, 19 Mart 1314/31 Mart 1898, s. 706-707), “Gazalî” (nr. 70, 2 Nisan 1314/14 Nisan 1898, s. 830-831) ve “Fahreddin Râzî”de (nr. 71, 9 Nisan 1314/21 Nisan 1898, s. 842-843) şiirlerin adlarından da anlaşılacağı üzere, etkilendiği ve örnek aldığı şair ve

⁸ Bunun en bariz örneği Sadi'dir. “Akif'in, “Durmayaalım”, “Azim” ve (“Fatih Kürsüsünde” adlı manzum eserinde geçen) “Kalenderle Tilki” hikâyeleri Sâdî'den tercümedir. Akif'in bazen Sâdî'den aldığı bir beyitin gölgesinde manzumeler yazdığı da olur. “Acem Şahı” ve “Geçinme Belâsı” adlı şiirleri bu tip örneklerdir” (Sevgi, “1999: 186).

âîmelere dair hususiyetleri kaleme almıştır. Bu şiirlerde “...adı geçen şahsiyetlerin bilinen tarihî özelliklerini” (Gökçek, 2014: 94-95) dile getiren Akif, bunu yaparken zaman zaman tasvirlerden yararlanmıştır.

Akif, kendisinin de belirttiği üzere şiire Sadi’yi taklit ederek başlamış ve onu birçok açıdan örnek almıştır (Tansel, 1973: 20). Bu sebeple onun ilk şiirlerinden birinin Sadi’ye dair olması pek şaşırtıcı değildir. 1898 yılında kaleme alınmış “Sa’dî” şiiri, genel itibarıyla Sadi’nin zekâsını, kişiliğini ve eserlerinden yola çıkarak edebî yönünü ele alır ve Akif şiirde ona dair tasvirler yapar. Akif, kavramsal olan bu nitelikleri, Sadi’nin görünüşüne dair verdiği detaylarla somutlaştırır: “Cebîn-i mübîninde lâmi’ dehâ! / Cemâl-i kemâlinde sâtî’ zekâ! / Nigâhında bir hârikulâdelik! / Külâhında pejmürdelik, sadelik! / Tekellüfden âsûde, bî-kayd ü bâk / Kalender, abâ-pûş bir pîr-i pâk” (Gökçek, 1996b: 52). Açık alımla parlak dehası, olgun yüzüyle yüksek zekâsı arasında ilişki kuran Akif, giyimindeki sadelikle de Sadi’nin kalender yönüne vurgu yapar. Akif, şiir boyunca Sadi’nin sadece kişiliğine ve zekâsına dair hususları yücelterek vermemiştir. *Gülîstan* ve *Bostan*’na dair verdiği detaylarla Sadi’nin şairliğini de yücelten Akif, böylece onu büyük bir şair yapan hususları ortaya koymuş olur.

Akif’in ilk şiirlerinde tasvirlerine yer verdiği diğer iki şahsiyet ise Gazalî ve Fahreddin Râzî’dir. Önemli bir İslâm düşünürü olarak Gazalî’nin ilmîne, dehâsına dair, onu yücelten tasvirî ifadeler (Gökçek, 1996b: 53-54) “Gazalî” şiiri boyunca sıklıkla yer veren Akif, benzer bir şekilde “Fahreddin Râzî” şiirinde de başka büyük İslâm âlimi ve düşünürü olan Fahreddin er-Râzî’nin dehâsını ortaya koyar (Gökçek, 1996b: 54-55). Ancak Akif’in İslâm tarihinden seçtiği üç şahsiyetin tasvirinde kullandığı ifadelerle bakılacak olursa, bunlar herhangi bir orijinallik taşımamaktadır (Gökçek, 2014: 95). Akif, fikir ve edebiyat hayatında etkili olan bu şahsiyetleri kendisi için ve tarihî açıdan taşıdıkları yüksek değerler doğrultusunda, övgü niteliği taşıyan genel ifadelerle oldukça sübjektif bir şekilde tasvir etmiştir.

İlk şiirlere genel itibarıyla bakılacak olursa, Akif’in bu şiirlerde II. Meşrutiyet sonrası kaleme aldığı ve yayımladıklarında mevcut bulunan cemiyetçi tavrı takınmadığı görülmektedir. Daha çok beşerî duygular ve din teması ile birlikte önemli tarihî şahsiyetler çevresinde teşekkül eden ilk şiirler, Akif’in üslubundaki değişim gözlemlendiğinde kendi içerisinde de dönemlere ayrılmaktadır. Bu değişimin milat

noktası “Kur’ân’a Hitâb” şiiiridir. Bu şiiirden önce tahminen 1892-1893 yıllarında kaleme aldığı (Gökçek, 2014: 71) ve neşirleri Kaya Bilgegil tarafından yapılan birkaç gazeli ve “Terkib-i Bent”i klasik şiiir geleneğinin bir ürünüdür. Hem biçim hem de muhteva olarak eski olan bu şiiirlerde Akif, Divan edebiyatında örneklerine sıklıkla rastlanan, süs işlevine sahip mübalağalı özellikleriyle gerçeklikten uzak, ideal sevgili tasvirleri yapmış, ayrıca yine muhtemeldir ki gelenek icabı tasavvufi imajlar çerçevesinde içki, sarhoş, meyhane tasvirlerine yer vermiştir. Akif’in *Safahat* genel başlığı altında toplanan şiiirlerindeki tasavvufa dair fikirlerini yansıtan dizelere göz atıldığı takdirde, ilk şiiirlerdeki bu tasvirleri Akif’in ‘mutasavvıfane’ kişiliğine bağlamak pek mümkün değildir. Bununla birlikte bu şiiirler Akif’in II. Meşrutiyet’ten sonra kaleme alacağı şiiirlerdeki bazı fikirlere dair ipuçları barındırması bakımından da oldukça önemlidir. Bunlardan en dikkate değeri, Şinasi tesirinde kaleme aldığı dizelerde görülen, çalışmanın önemine yapılan vurgudur. *Safahat*’ın adeta temel ayaklarından biri olan bu fikrin yanı sıra evrendeki varlıkların, özellikle gök cisimlerinin bir uyum içerisinde olmalarına dair yapılan tasvirlerle -henüz çalışma fikrine bağlanmasa da- yine *Safahat*’ta sıklıkla örneklerine rastlanacak olan Allah’ın kudretini yansıtan evren/dünya/tabiata tasvirlerinin ilk örneklerini verir. Ancak bu örnekler dilin kullanılışı bakımından hiçbir orijinallik taşımamaktadır (Gökçek, 2014: 83).

“Kur’ân’a Hitâb” şiiiri ise Akif’in Ispartalı Hakkı ile tanışıp Fransızca öğrenmeye, bunun sonucunda Muallim Nâci’den uzaklaşarak Namık Kemal, Abdülhak Hamid gibi yeni Türk şiiirinin temsilcilerini daha çok okumaya başladığı bir dönemde doğal olarak şiiirinde meydana gelen üslup değişikliğinin ilk örneğidir (Gökçek, 2014: 85). “Kur’ân’a Hitâb” ve daha sonrasında *Resimli Gazete*’de yayımlanan şiiirleriyle sanatında yeni bir dönemin kapılarını aralayan Akif, klasik tarzı geride bırakarak biçim ve muhteva olarak ‘yeni’nin dairesine girmiştir (Gökçek, 2014: 95). Henüz *Safahat*’taki şiiirlerinde mevcut olan cemiyetçi tavrı görülmemekle birlikte, bütün şiiir hayatı boyunca faydalı olmayı gözetken Akif’te didaktik üslup bu şiiirlerle birlikte kendini gösterecek ve Akif zamanla yeni üslubunu geliştirerek sanatkârane bir dile ulaşma yolunda ilerleyecektir (Gökçek, 2014: 85). Akif’in üslubu ve muhtevasındaki yenileşme doğal olarak onun tasvirlerini de etkilemiştir. Bu doğrultuda Akif’in, Servet-i Fünûn geleneğinde görülen sevgiliyle tabiata sığınma

fikri (Gökçek, 2014: 86) çerçevesinde idealize edilmiş ve sevgilinin bir ‘numune’si olarak tabiat tasvirleri yaptığı görülmektedir.

Sonuç olarak Âif’in II. Meşrutiyet’ten önce yazdığı ilk şiirleri kendi içerisinde bir gelişim ve değişim göstermektedir. Bu değişim ve gelişim onun tasvirlerine de yansımıştır. Ancak *Safahat* genel başlığı altında toplanan şiirlerindeki tasvirlerde görülen gerçekçi tavır, orijinal söylemler ile tasvirin sosyal ve ahlâkî değerler çerçevesinde vücuda getirilmesi durumu bu şiirlerde neredeyse hiç görülmemektedir. Meşrutiyet sonrası Akif’i müjdeleyen birkaç örnek dışında genel olarak övgüye dayalı ve her daim olumlu olan bu tasvirler –I. *Safahat*’taki “Cânân Yurdu”⁹ gibi istisnai şiirlerin dışında- sevgiliye dair olan ve beşerî aşk temi etrafında şekillenen örnekler barındırması bakımından da oldukça dikkat çekicidir.

⁹ Akif’in ölen sevgiliye dair tasvirlerle yer verdiği “Cânân Yurdu”, Fazıl Gökçek’in (2014: 122) belirttiği üzere ölüm üzerine yazılmış hikemî ve felsefî sayılabilecek bir şiirdir. Bu bakımdan “Cânân Yurdu”ndaki sevgili tasviri, ilk şiirlerdeki beşerî aşk teması çerçevesinde yapılan sevgili tasvirinden ayrılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

II. MEŞRUTİYET'TEN SONRA YAYIMLANAN ŞİİRLERİNDE TASVİR¹⁰

2.1.KİŞİ TASVİRLERİ

Mehmet Akif'in kişi tasvirlerini ne yönde ve nasıl yaptığına geçmeden önce onun için insanın neyi ifade ettiğine bakmak gerekir. Çünkü onun insan telakkisine vakıf olmak, yaptığı kişi tasvirlerinin güzergâhını tespit etmek bakımından oldukça önemlidir. Akif'in insana dair duygu ve düşüncelerini saptamak içinse çok uzaklara gitmeye gerek yoktur. *I. Safahat*'ta yer alan "İnsan" şiiri, Akif'in insan telakkisini yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir.

Dönemin şartları içerisinde, kendi milletindeki insanların çoğunun yaşadığı değer kayıplarının sebebi ya da neticesi olarak insanın kendi kıymetinin farkında olmadığını ve kendine olan inancının giderek azaldığını gören Akif'in, insanların kendi değerlerinin farkına varması adına kaleme aldığı "İnsan" şiiri, sıraladığı nitelikler bakımından insanın Akif'teki yerini açık bir şekilde gözler önüne serer:

Şiirin yazıldığı 1908 yılında II. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Bundan ötürü insanlar umutlu olmakla beraber, ülkenin durumunun hiç iyi olmadığı herkesçe bilinmektedir. Uzun yıllardan beri cephelerdeki yenilgiler, toprak kayıpları, ülkenin aydınlarını ve insanlarını moral olarak tam bir çöküntüye uğratmıştır. İşte böyle bir durumda insanları bu karamsarlıktan kurtarmak gerekliydi ve bunu devrin aydınları basın yoluyla yerine getirmeye çalışıyordu. Muhtemelen Akif de bu anlayışla insana kendi mahiyetini hatırlatacak niçin karamsar olmaması gerektiğini ortaya koyan bir şiir kaleme almıştır. (Çağın, 2011: 180)

Şiire epigraf olarak koyduğu Hz. Ali'nin "Ey insan, sen kendinin küçük bir cisim olduğunu sanırsın, / Oysa en büyük âlem senin içinde gizlidir" (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı: 141) anlamına gelen sözle en baştan insana verdiği değeri ortaya koyan Akif, şiir boyunca sıraladığı niteliklerle bu tutumunu devam ettirir. Allah'ın sanatının zirvesi olması sebebiyle yüceliğine vurgu yaptığı insanı, *Kur'an*'ın 'eşref-i mahlûkat' olarak nitelendirmesinden ötürü meleklerden de yüce, kutsal bir varlık

¹⁰ Çalışmamızda, Akif'in II. Meşrutiyet'ten sonra kaleme aldığı ve *Safahat*'ına dâhil ettiği şiirlerden yapılan alıntılar ve verilen sayfa numaraları için *Safahat*'ın Ömer Faruk Huyugüzel, Fazıl Gökçek ve Rıza Bağcı tarafından 2014 yılında hazırlanan neşrinden faydalanılmıştır.

olarak tasvir eden Akif, “Semâlardan inen te’yîdisin gûyâ ki takdîrin” (s. 142) dizesiyle insanın ilahi takdiri uygulayan güç olduğuna vurgu yaparak bu kutsallığı bir kat daha arttırmıştır:

*Senin mâhiyyetin hattâ meleklerden de ulvîdir:
Avâlim sende pinhandır, cihanlar sende matvîdir:
Zeminlerden, semâlardan taşarken feyz-i Rabbânî,
Olur kalbin tecellî-zâr-ı nûrâ-nûr-ı Yezdânî.
Musaggar cirmin amma gâye-i sun’-ı İlâhîsin;
Bu haysiyyetle pââyânın bulunmaz, bî-tenâhîsin!
Edîb-i kudretin beytû’l-kasîd-i şî’ri olmuşsun;
Hakîm-i fîtratin bir anlaşılmaz sırrı olmuşsun. (s. 140)*

“İnsan” şiirinden de anlaşılacağı üzere Akif için insan yüce değerlere sahip, oldukça kıymetli bir varlıktır. Allah’ın sanatının zirvesi olması bakımından onu kutsal bir mertebeye yerleştiren Akif için bu kutsal sanat eserinin olumsuz davranışlar içine girmesi yani zalim, tembel, inançsız vs. olması kabul edilemez bir durumdur.¹¹ Böylesine yüce niteliklerle yüklü, çalışarak, inanarak birçok şey başarabilecek, adaletiyle ve azmiyle ideal bir cemiyet oluşturabilecekken insanların bir kısmının bu yoldan sapmasını eleştiren Akif, şiirlerinde de insanları genel olarak bu yönde tasvir eder. Bu kadar yüce değerlere sahipken ve kutsal bir varlıkken doğru yoldan sapanları olumsuz ancak sahip olduğu değerlerin neticesi olarak kıymetli nitelikler gösterenleri ise olumlu olarak tasvir eder. Bu sebeple çalışmamızda kişi tasvirleri temelde olumlu ve olumsuz kişi tasvirleri olarak ayrılmış ve daha sonra kişilerin hangi bakımdan olumlu ya da olumsuz olarak ele alındığına göre bu tasvirler alt başlıklarla incelenmiştir.

2.1.1. Olumlu Kişi Tasvirleri

Hayatın hangi alanında olursa olsun, yaptığımız seçimler, kimliğimizin en somut göstergeleri arasında yer almaktadır. Arkadaş, meslek, yemek, kıyafet, film vb. tüm seçimlerimiz, nasıl bir insan olduğumuzun sözel olmayan işaretleridir aslında. Edebî eserler de bu bağlamda değerlendirildiğinde, kurguyu oluşturmak için kişiye, mekâna, zamana, üsluba vs. dair yapılan seçimlerin, yazarın/şairin kişiliğini yansıttığı

¹¹ Bu noktada *Âsım*’da yer alan ‘insanlık’ tanımı da oldukça önemlidir. “Başta îmân-ı hakîkî geliyor, sonra salâh, / Sonra hak sonra sebat. İşte kuzum insanlık” (s. 736) dizeleriyle Hocaşade’nin ağzından ideal insanlığın tanımını yapan Akif, olumlu ve olumsuz kişilerini bu çerçevede etrafında şekillendirmiştir.

görülmektedir. Akif de şiirlerinde yaptığı seçimlerle duygu ve düşüncelerine, dünya görüşüne ve hayata bakış açısına dair ipuçlarını en çok yansıtan şahsiyetlerin başında gelmektedir. Bu sebeple şiirlerini vücuda getirirken seçtiği her unsurda Akif'in farklı bir yönünü görmek mümkündür.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yetişmiş ve ürünlerini vermiş bir şahsiyet olarak Mehmet Akif, genellikle bu dönemde yaşanan aksaklıkları, problemleri şiirlerinde işlemiştir. Bunu yaparken zaman zaman sadece vaziyetin vahametini göstermekle yetinse de bazı durumlarda da eleştirel bir tutumla problemin derinlerine inmeyi tercih etmiştir. Yetiştigi dönemin, birçok problemi bünyesinde barındırması ve bu dönemin bir aydını olarak Akif'in de bu problemleri şiirlerinde işlemesi, okuyucuda onun 'pesimist' bir şair olduğu izlenimini uyandırsa da, aslında özellikle kişilere dair yaptığı seçimlerle bunun aksini kanıtlamaktadır.

Şiirlerinde yaptığı kişi tasvirlerine bakıldığı zaman, Akif'in olumsuz kişilere dair tasvirlerden ziyade olumlu kişilerin tasvirine yer verdiği görülmektedir. Yaşadığı dönem ne kadar çetrefilli olsa da, nesl-i hâzır toplumsal bozulmanın en büyük timsali olarak karşısına çıksa da Akif, onun kişiliğinin en temel unsurlarından biri olan 'inanç'ı, şiirlerindeki kişi seçimlerine yansıtmıştır. Ancak buradaki inanç, sadece dinî boyutta değildir. İnsanlara, geleceğe, cemiyetin kurtuluşuna dair içinde barındırdığı inanç ve ümidi de bu kapsamda değerlendirmek gerekir. Onun bu inançlı yapısı, olumlu kişileri daha çok seçmesine ve tasvir etmesine sebep olmuştur.

Şiirlerinde tasvirine yer verdiği olumlu kişiler bakımından Akif, yelpazesi çok geniş bir şairimizdir. Bu kişiler zaman zaman ideal bir cemiyetin teşekkülünde Akif'in örnek olarak okuyucusuna sunduğu kişiler olurken zaman zamansa bulunduğu şartlar oldukça zorlu olsa dahi var olan olumlu nitelikleriyle merhamet duygusu uyandırması bakımından tasvir ettiği kişilerdir. Bazı durumlarda ise Akif'in kurguda işlevsel olarak yararlanmak adına olumlu kişilere dair tasvirler yaptığı görülmektedir. Bu tasvirlerin hepsi, Akif'in insana verdiği değeri, ideal cemiyet fikrini ve bunların dinî kimliğiyle nasıl harmanlandığını göstermesi bakımından oldukça dikkate değerdir. Aynı zamanda bu tasvirler, Akif'teki insan telakkisinin yanı sıra mekân, zaman ve eşya telakkisini anlamak adına da önemlidir.

2.1.1.1. Çalışkan/Azimli Kişi Tasvirleri

Kur'an-ı Kerim, gerek şahsî yaşamında gerekse şiirlerinde Akif için daima rehber olmuştur. Bu bakımdan Akif'in şiirlerinde yer alan kişiler, *Kur'an*'dan referans alınıp, var olan niteliklerine göre ideal veya ideal olmayan kişiler olarak dönemin şartları içerisinde değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda Akif'te yer alan ideal kişilerin başında çalışkan/azimli insanlar gelmektedir. *Kur'an-ı Kerim* insanın daima azimli olması gerektiğini ve ancak çalışmasının, çabalamasının sonuçlarını elde edebileceğini belirtir (*Kur'an-ı Kerim*, 53: 39). Bu sebeple Akif için iman ve azim birbirinden bağımsız düşünülemeyecek iki unsurdur. Ümitsizliğe düşerek azmi bırakan insanların imanlı insanlar olamayacağını “Âtiyi karanlık görerek azmi bırakmak... / Alçak bir ölüm varsa, emînim, budur ancak. / Dünyâda inanmam, hani görsem de gözümle: / İmânı olan kimse gebermez bu ölümle” (s. 368) dizeleriyle belirten Akif, bu sebeple Müslümanlığın gerekliliklerinden biri olarak insanların azmi elden bırakmaması gerektiğini ve ilerlemek için daima çalışması gerektiğini şiirlerinde sıklıkla vurgular. *Gölgeler*'de yer alan “Umar mıydın?” şiirinde de bir ‘uyku’ hâlinde olduğunu belirttiği İslâm toplumları için kurtuluşun tek çaresi olarak çalışmayı gösteren Akif, Allah'ın ancak çalışan kullarına yardım edeceğini belirtir: “Cemâ'at intibâh ister, uyanmaz gizli yaşlarla? / Çalışmak!.. Başka yol yok, hem nasıl? Canlarla, başlarla. / Alınlar terlesin, derhal iner mev'ûd olan rahmet, / Nasıl hâsir kalır “Tevfiki hakkettim.” diyen millet” (s. 800).

Şiirlerini cemiyetçi bir tavırla kaleme alan Akif, ilerlemenin, gelişmenin ve kurtuluşun tek yolu olarak gördüğü çalışma fikrini şiirlerinde genellikle insan ve mekân unsuru üzerinden dile getirmektedir. Mekân unsuruyla bunu ifade etmek için çeşitli yollara başvuran Akif, ya doğrudan evrenden bulduğu örneklerin tasviriyle -gök cisimlerinin evrenin işleyişindeki temel kanun dâhilinde daima çalışma hâlinde tasvir edilmesi- ya da insanın çalışkanlığının sonucu olan mekânların tasviriyle -örnek olması bakımından çalışkan Avrupa'nın otellerinin, sokaklarının, kahvelerinin ve trenlerinin tasviri- bunu dile getirmiştir. Aynı şekilde tembelliğin tezahürü olan mekânların -kahvehane, meyhane ya da Doğu'nun otelleri, sokakları, trenleri, köyleri vb.- tasviri ile de bu fikri dolaylı yoldan dile getiren Akif, kişilerden yola çıkarak çalışma prensibini dile getirdiği şiirlerinde ise genellikle azimli, çalışkan insan

tasvirlerine başvurur. Akif, bu tasvirlerde ise genellikle azimli ve çalışkan insanların daima gelişme ve ilerleme hâlinde olduklarını vurgular.

Akif'te azimli insan tasvirine ilk olarak “Durmayalım!” şiirinde rastlanmaktadır. Şiirin başında Sa’dî’den aktardığı ve kervan ilerlerken uykuya yenik düşen kişinin sonunun hazine olacağına dair bir hikâyeye üzerinden azim, gayret ve çalışma kavramları üzerinde duran Akif, aynı zamanda dolaylı olarak azimli insan ve tembel insan tasvirleri de yapar: “Merd-i sâhib-azm için neymiş uzak, neymiş yakın? / Hangi müşkildir ki himmet olsun, âsân olmasın? (...) Dağ dayanmaz erlerin dağlar söken ısrârına” (s. 62) dizeleriyle azim sahibi insanların önünde hiçbir şeyin duramayacağını, azimli kişilerin dağ kadar büyük, güçlü zorlukları bile aşabileceğini söyleyerek, bu insanlardaki gayretin altını çizen bir tasvir yapar. Akif’in bilgi vermek ve açıklamak işlevindeki azimli, çalışkan insan tasvirindeki amacı, onun pek çok şiirinde de dile getirdiği üzere, ilerlemek için, gelişmek için, kısacası ideal bir toplum için çalışmanın önemini ortaya koymaktır. Çalışmadan, gayret göstermeden cemiyetin ilerlemeyeceğini pek çok şiirinde dile getiren, hatta “Mezarlık”, “İstibdâd” gibi şiirlerinde geçmiş dönemlerden örnekler vererek atalarımızın bir beylikten imparatorluk seviyesine gelişini azimle açıklayan¹² Akif, yaşadığı toplumun içinde bulunduğu zor şartlardan çalışarak kurtulabileceğini şiirlerinde sık sık dile getirir. Aynı şekilde “İnsan” şiirinde de insanların yaptığı çeşitli buluşlarla dağları, denizleri kolaylıkla aşabildiğini, yıldırımlardan kurtulabildiklerini belirtir (Çağın, 2011: 181).

Akif’in insanı çalışkanlığı bakımından tasvir ettiği bir diğer şiiri ise “İnsan”dır. “İnsan”, Akif’in insanı iki yönüne vurgu yaparak tasvir ettiği bir şiirdir. Bunlar insanın sahip olduğu yüce değerler ve çalışma azmidir. Şiirin başında insanı, Allah’ın sanatının zirvesi olması sebebiyle sahip olduğu yüce değerler ve kutsiyet açısından tasvir eden Akif, “Dayanmaz pîş-i ikdâmında mâni’ler müzâhimler” (s. 140) dizesiyle insanın kutsallığının ve yüceliğinin bir neticesi olarak tüm zorluklarla baş edebilecek niteliğe sahip olduğunu belirtir. Daha sonrasında ise insanı çalışma gayreti ve ilerleme azmi açısından tasvir etmeye başlar: “Karanlıklarda gezsensin, şeb-çerâğın fikr-i hikmettir, / Ki her işrâkı bir sönmez ziyâ-yı sermediyyettir; / Susuz çöllerde kalsan,

¹² Namık Kemal de “Hürriyet Kasidesi”nde “Biz ol âli-himem erbâb-ı cidd ü içtihad kim / Cihân-girâne bir devlet çıkardık bir aşiretten” (Göçgün, 1999: 8) dizeleriyle atalarımızın bir aşiretten dünyaya hükmeden bir devlet hâline gelmelerini onların gayreti, çabası ve çalışkanlığıyla açıklamıştır. Bu beyit, Mehmet Akif’in, Namık Kemal’in II. Meşrutiyet dönemindeki devamı olduğunu gösteren kanıtlardan biridir.

bedrekan ilhâm-ı sa'yindir, / Ki her hatvende eyler sâye-küster vâhalar zâhir" (s. 142). İnsanın hikmetli düşüncesiyle karanlıklarda kendine yol bulabileceğini, çalışma gayretiyle çöllerde gölgeler, vahalar bulabileceğini söyleyen Akif, doğadan aldığı unsurları kullanarak insanı tasvir etmiş olur. Karanlık, çöl gibi doğaya ait zorlu şartları hayatın zorluklarını tasvir etmekte kullanmasının yanı sıra hikmetli düşünce ve çalışma azmi gibi soyut kavramları da چراغ ve vaha gibi kelimelerle somutlaştırır. Yaptığı bu tasvirler, Akif'in sınıflandırmasındaki 'büsbütün hayalî tasvirler'e dâhildir. Çünkü Akif, anlatmak istediği soyut kavramları doğaya ait somut kavramları kullanıp yeniden yaratarak ortaya koymuştur.

Şiirde Akif'in çalışma gayreti ve ilerleme azmi açısından insanı tasvir ettiği başka dizeler de vardır: "Taharrîden usanmazsın, teâliden teâlîye / Atıldıkça, atılsam şimdi, dersin, başka âtiye" (s. 142), "Terakkî meyli artık fitratında rûh-ı sâidir" (s. 142), "Tevakkuf yok seninçün, daimî bir seyre tâbî'sin.../ Ne zîrâ hâle râzîsin; ne müstakbelle kâni'sin" (s. 142) dizelerinde Akif, insanın araştırmaktan usanmayan, daima ilerlemeye yönelik yapısını ortaya koyarak zihnindeki ideal cemiyet insanının özelliklerini verir.

Akif, şiirin son iki dizesinde şiir boyunca insana dair ortaya koyduğu iki nitelik olan kutsiliği ve çalışma azmini bir arada verir. İnsanın hem meleklerden çok daha büyük övgüyle şereflendirildiğini hem de Allah tarafından verilen birtakım yükümlülüklerle sahip olduğunu söyler. Bu şekilde insanı hem ulvîleştirir hem de bu yükümlülükleri yerine getirmesinden dolayı onun çalışma gayretini de ortaya koymuş olur: "Meleklerden büyük, hem çok büyük tebcîle mazharsin: / Tekâlîfin emânet-gâhısın, bir başka cevhersin" (s. 142).

Şiir boyunca insanı iki niteliği üzerinden tasvir eden Akif, hem kendi zihnindeki hem de İslâm inancındaki ideal insanı ortaya koyarak ideal bir cemiyet için insanlarda bulunması gereken özellikleri de vermiş olur. İnsanların içindeki cevheri ortaya çıkartmayı, kendi niteliklerini fark ettirmeyi sağlaması bakımından önemli bir şiir olan "İnsan" şiiri, teknik açıdan da oldukça güçlüdür. İnsana dair üzerinde durduğu iki niteliği başarılı geçişlerle tasvir eden Akif, şiirde kopukluğu önlemiş olur. İnsanın kutsallığı ve çalışma gayreti gibi niteliklerini "Dayanmaz pîş-i ikdâmında mâni'ler müzâhimler" (s. 140) dizesiyle birbirine bağlar ve şiirin sonunda insanı her iki niteliği açısından tasvir ederek bütünlüğü sağlar.

Akif'in insanı çalışkanlığı bakımından diğer örneklerden farklı olarak tasvir ettiği bir diğer şiiri ise "Geçinme Belâsı"dır. İnsanın maddî varlığını devam ettirme endişesi sebebiyle ortaya çıkan 'yaşamak hırs-ı cibillîsi' üzerinden vurgulanan çalışkanlığı, Akif'in diğer şiirlerinde karşılaşılan çalışkan/azimli insan profilinden farklıdır:

*İnsan yaşamak hırs-ı cibillisine meclûb.
Her devresi bir devr-i azâb olsa hayâtın,
Râzisi değildir yine bir türlü memâtın!
Ömr olsa da binlerce tekâlîf ile meşhûn,
İnsan yaşamaktan yine memnûn, yine memnûn!
Artık neye mevkûf ise te'mîn-i bekâsı,
Yalnız ona masrûf olur âvâre kuvâsı.
Durmaz boğuşur bunca muhâcimlere rağmen,
Düşmez o mesâî denilen seyfi elinden.
Çıplaktır o, ister ki soğuklarda ısınsın;
Bir dam çatarak her gece altında barınsın.
İster yiyecek şey, giyecek şey, yakacak şey...
Bin türlü havâic daha var bunlara der-pey.
Âvâre beşer işte bu bâzâr-ı cihanda,
Her gün yeni bir kâr peşinden cevelânda. (s. 72)*

Cemiyetin ilerlemesinden ziyade hayatta kalmak için çalışmak zorunda kalan insanı ruhî bakımdan tasvir eden bu şiirde Akif, adından da anlaşılacağı üzere geçinme belasına düşmüş insanı ele alır:

Yokluğun gizli perdesinden çıkarak varlık sahnesine gelen insan, hayat denilen bu trajediyi tamamlayıncaya kadar birçok tehlikeler atlarmaya mahkûmdur. Hayatı boyunca binlerce felakete uğrar, her gün ölümle burun buruna gelir, bunalır ve neredeyse artık yok olmayı ister. Ne var ki içinde yaratılıştan bir yaşama tutkusu vardır. Bu yüzden karşılaştığı güçlüklerin onda uyandırdığı ölüm arzusu ile bu yaşama tutkusu sürekli çarpışır ve daima ikincisi galip gelir. (Gökçek, 2014: 111-112)

İnsanın çalışkan, gayretli yönüne vurgu yapsa da yapılan bu tasvirin şiirdeki asıl amacı, insanın yaşamak arzusuyla, içine düştüğü geçinme derdi yüzünden hayatın amacını fark edemeden sürekli çalışmak zorunda kalmasına dikkat çekmektir. Şair bu durumu ise daha ilahi bir sebebe bağlar ve Allah'ın bunu yaratılışın anlaşılmasız bir sır olarak kalması için yaptığını söyler. Sosyal bir tema etrafında şekillenip ilahi bir sonuca ulaşan bu şiirde, Akif'in yaptığı kişi tasvirleri, bu sonuca ulaşmasında ona yardım eden unsurlardandır.

Akif'in şiirlerinde çalışkanlık sadece kişi boyutunda değil millet boyutunda da tasvir edilir. *Fâtih Kürsüsünde*'de çalışmayı, "Nizâm-ı kevne nigezbân o sermedi kânun" (s. 444) şeklinde tasvir eden ve ancak 'bekâ'yı gaye edinip sıkıntılara

katlanarak azmedenlerin ilerleyebildiğini, varlığını sürdürebildiğini (s. 444) söyleyen Akif, daha sonrasında buna örnek olarak Batı'yı gösterir. Yerle yetinmeyip havaya da hükmetmeye başlayan Batı'nın (s. 444) üretmiş olduğu gemi, tren, telefon ve balonu tasvir ederek bu “âsâr-ı dehşet-âkînin” (s. 446) çalışmanın ürünü olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra savaş aletlerinin ve savaş alanlarının gelişmişlik düzeyinin tasviri vasıtasıyla hakikati eşyaya söyleterek Batı'nın çalışkanlığını vurgulamaya devam eden Akif, böylesine çalışkan ve gelişmiş milleti mutlu, ümitli ve sürekli gelişim hâlinde olması bakımından tasvir eder:

*Refâh içinde ömür sürmeler, meserretler;
Huzûr-i hâtıra makrun büyük sa'âdetler;
Teeyyüd etmiş emeller, nüfûzlar, şanlar;
Küçülmeyen azametler; sürekli umrânlar... (s. 446)*

Akif'in, Batı medeniyetini çalışkanlığı bakımından ele aldığı bir diğer şiiri ise “Berlin Hâtıraları”dır. Osmanlı'daki kahvehanelere gelen halkı tembellikleri bakımından tasvir ettiği “Mahalle Kahvesi” şiirinin aksine “Berlin Hâtıraları”nda, Berlin'de kahvehanelere gelenleri ‘mücâhede’ ve ‘tevekkül’ anlayışları bakımından olumlu bir şekilde tasvir eder: “Önümde yükseliyor bînihâye çıplak alın, / Ki her birinde yazılmış görün de ibret alın. / Cihâna karşı cidâlin meâl-i gâlibini” (s. 574). Fiziksel özellikler vasıtasıyla ruhî tasvir yapılması bakımından oldukça ilgi çekici olan bu tasvirde Akif, dünyanın zorlu şartlarına rağmen mücadele ederek bu zorlukların üstesinden gelen Batılı halkın, çalışmayı adeta bir ‘alın yazısı’ gibi telakki eden zihniyet yapısını da ortaya koyar. Böylece alna yüklediği değerle tasvirin sembolik işlevinden yararlanır.

Kısacası Akif çalışkan insanlara dair yaptığı tasvirlerde, bu kişilerin genel olarak gayretli ve dünya ile daima mücadele içinde olduklarını sıklıkla vurgular. Ancak bu mücadele olumsuz anlamda bir mücadele yani bir isyan hâli değildir. Bahsedilen mücadele, ilerlemek adına verilen mücadeledir. Bu bağlamda çalışan insanların önünde hiçbir engelin bulunmayacağını söyleyen Akif, onların terakki yolunda emin adımlarla ilerleyeceklerini ve bu sayede daima mutlu ve ümitli olacaklarını genellikle tasvirin bilgi vermek ve açıklamak işlevinden fayda olarak ifade eder.

2.1.1.2. İnançlı Kişiler

Akif'in şiirlerinde olumlu niteliklere sahip ve bu bakımdan tasvirine yer verilen kişiler oldukça fazladır. Olumlu niteliklerine göre değerlendirildiğinde, ön plana çıkarılan bu insanların başında 'inançlı' kişiler gelmektedir. İnançlı kişiler, Akif'in ideal İslâm cemiyeti fikrinin temelinde yer aldıkları için oldukça önem arz etmektedirler. Bu bakımdan Akif'in inançlı kişilerin tasvirine şiirlerinde birçok açıdan yer verdiği görülmektedir. Bazen mutasavvıfane bir tavırla inançlı bir kişinin niteliklerini ortaya koyarken bazen de bir nebze yolunu kaybetmiş inançlı bir kişinin Allah'ı tefekkür hâlindeki ruh hâlini ortaya koymaktadır. Ancak Akif inançlı kişilere dair yaptığı tasvirlerinde her zaman için bu kişilerin sadece ruhsal niteliklerini vermemiştir. Özellikle belirli bir kişiye yönelik isim vererek yaptığı tasvirlerde Akif, kişinin fiziksel özellikleri ile ruh yapısını birbiriyle ilişkili olarak ortaya koymaktadır. Bu tasvirlerin diğer tasvirlerden ayrılan yönü ise, kişinin 'inançlı' yönünü doğrudan ortaya koymaktan ziyade, vaka içerisinde verilen detaylar sayesinde inançlı olduğu bilinen kişinin o andaki özelliklerini vermesidir. Akif inançlı kişilere dair yaptığı bazı tasvirlerinde ise mekân ve kişi arasında bir bağlantı kurarak kişilerin ruh hâlini ortaya koyma yoluna gitmiştir. Bu tasvirler, kutsal mekânlarda bulunan ibadet hâlindeki insanların mekânın etkisiyle içinde bulundukları ruhsal durumu dinamik bir şekilde vermektedir.

Akif'in şiirlerinde inançlı kişilere dair yaptığı tasvirlerden ilki "Tevhîd yâhud Feryâd" şiirinde karşımıza çıkmaktadır. İnançlı kişiler, bu şiirde bir tiyatro sahnesine benzeyen âlemin oyuncularından biri olarak tasvir edilmiştir. Âlem, içinde hasta, yoksul, gaddar, mazlum vb. birçok insana dair seyretmesi hüznü veren hakikatler olan bir sahnedir ancak bu sefilân-ı beşer'den kiminin de içinde iman vardır: "Mü'min -ki bilir gördüğü yekrûze cihânın / Fevkinde ne âlemleri var subh-i bekânın- / Bin cân ile elbet çekecek etse de bilfarz, / Her devri hayâtın ona binlerce belâ arz. / Ferdâdaki ezvâkı o ettikçe te'emmül, / Eyler bugün âlâma nasıl olsa tahammül" (s. 48).

Şiirde öncelikle dünyada karşılaşılan tüm zorlukları, kötülükleri sıralayan Akif, daha sonrasında inançlı kişilerin tasvirine geçerek önemli olanın beşerî dünya olmadığı, bu âlemin ötesi, yani ahiret olduğu mesajını verir. Bu sebeple inançlı kişilere dair yaptığı ruhî tasvirde 'subh-i bekâ'nın ötesinde ne âlemler olduğunu bilen ve bu

bilince sahip olduğu için hayatın ona gösterdiği belalara beşerî dünyada tahammül eden, mutasavvıfane bir bakış açısına sahip bir kişi portresi çizer.

Tasavvufî düşüncenin izlerine rastlanan “Tevhîd yâhud Feryâd” şiirinden başka *Gölgeler*’de yer alan “Hicrân” şiiri de “...esas temayı tasavvufun teşkil etmesi bakımından farklılık gösterir” (Gökçek, 2014: 225) ve içinde bulunan inançlı kişi portresi de bu bağlamda mutasavvıfane bir bakış açısına sahiptir: “İlâhî! Söktüm attım, işte hücrem şimdi çırpıplak: / Ne âfâkında tek kandil, ne mihrâbında seccâde; / Ezelden bildiğin toprak bütün varlıktan âzâde. / Serilmiş secdelerdir bekleyen yerlerde mihmânı; / Bu üryân şu’le dersin, sînemin pâyansız îmânı” (s. 856). Anlatıcının ‘hücrem’ diyerek kendi kalbini tasvir ettiği bu dizelerde, kalp vasıtasıyla mümin kişinin inanç yönü aktarılmış olur. Allah’ın kalbine ziyareti için öncesinde kalbini hazırlayan, bir kandil yakan, seccade seren anlatıcı sonrasında yanıldığını fark eder (s. 856). “...bu hazırlıklar Tanrı’nın insanın kendisinden iyice uzaklaşmasına sebep olmuştur. Çünkü Tanrı’nın insanın kalbinde tecelli etmesi için orası bütün maddi varlıklardan arındırılmalıdır” (Gökçek, 2014: 227). Bu sebeple kalbinden mâsivâyı tamamen söküp atan anlatıcı, beşerî dünyadan arınmış olarak sembolik işlev dâhilinde kalbini yani inanç yapısını tasvir eder. Akif’in cemiyetperver fikir ve inanç yapısından oldukça farklı olan bu düşünce sistemi, Akif’in içinde bulunduğu şartlar neticesindeki ruh hâlinin bir yansımasıdır. Osmanlı’nın gücünü giderek kaybetmeye başladığı bir dönemde yaşayan ve şiirlerini devrimlerin, savaşların yaşandığı bir dönemde kaleme alan Akif, her zaman için cemiyetinin kurtuluşu için çabalamıştır. Bu sebeple şiirlerinin ana malzemesi, içinde yaşadığı dünya olmuştur. Yaşadığı evreni insan, mekân, hayvan, eşya demeden tüm yönleriyle ele alan ve bunları İslâm cemiyetinin kurtuluşu için vasıta olarak kullanan Akif’in “Hicrân” şiirinde beşerî olandan bütünüyle uzaklaşması, onun tüm çabalarına rağmen hayalindeki ideal cemiyete kavuşamamasının bir yansımasıdır. “Esasen yeni hükûmet, onun ideal edindiği İslâm Birliği fikrinde olmadığı” (Okay, 2017: 21) için Akif derin bir üzüntü ve bedbinlik içindedir. Bunun yanı sıra maddi zorluklar da çektiği bilinen Akif’in Mısır’da ailesinden ve çevresinden uzak bir şekilde yaşaması da onun bu ruh hâlini etkilemiş olmalıdır. Bu sebeple kalbini süslemek ve aydınlatmak çabasından¹³ vazgeçerek

¹³ Fazıl Gökçek, Akif’in bu şiirdeki ‘kalbini süslemek ve aydınlatmak çabası’ndan kastının ne olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: “Mabede benzettiği kalbini aydınlatmak ve süslemek çabasının, bu dönemden

kalbini mâsivâdan arındıran anlatıcının genel olarak takındığı cemiyetçi mümin tavrından farklı olarak daha mutasavvıfane bir tavır takındığı söylenebilir. “Âkif bu mısraları yazdığı sırada, hayatı boyunca dünya için, hiç şüphesiz kendi dünyası değil, başkalarının dünyası için, yaptığı bütün çırpınmalardan şüphesiz pişman değildir. Fakat bunların kendisini Allah’a götüreceğini sanmakla aldandığını düşünmekte gibidir” (Okay, 2017: 129).

“Şiirin bütününde, bir sabah vakti deniz kenarında تنها bir yerde oturup Allah’ı tefekkür eden bir insanın duygu ve düşünceleri[nin]” (Gökçek, 2014: 106) anlatıldığı “İstiğrâk” şiiri de inançlı kişilerin ruhsal portresini çizmesi bakımından oldukça dikkate değer bir şiirdir. Zihinsel bir süreç olarak insanın Allah’ı tefekkürü esnasındaki ruh hâlini, somut vakalardan yola çıkarak tasvir eden Akif, şiir boyunca çeşitli hâller ortaya koyarak, bu hâller ile âfâkı kararmış anlatıcının ruh hâli arasında paralellikler kurar. Örneğin, Akif öncelikle yıldızları doğmamış bir gece vakti, sürekli kum fırtınalarının yaşandığı bir çölde yolunu şaşırmış avare gezgine dair bir tablo çizer. Daha sonra bu ‘seyyâh-ı âvâre’nin ‘necm-i rehâkâr’a duyacağı şiddetli arzu ile anlatıcının Allah’tan bir ize dair duyacağı arzu arasında paralellikler kurarak anlatıcının ruh hâlini, arzusunun şiddetini okuyucuya aksettirir: “O rîkistâna batmış, çalkanan seyyâh-ı âvâre / Nasıl müştâk ise bir nûra, bir necm-i rehâkâre, / Sana ey lem’a-i ümmîd ben de öyle müştâkım” (s. 256). Bu tasvirde hem anlatıcının ruh hâlini hem onu ortaya koyabilmek adına yarattığı tabloda yer alan seyyahın ruh hâlini bunun yanı sıra bir de ‘lem’a-i ümmîd’ benzetmesiyle anlatıcının gözünde Allah’ın niteliklerini veren Akif, üç dizede somutlaştırmalar vasıtasıyla yoğun bir anlatım vücuda getirmiş olur. Akif’in bu benzetmeler ağında anlatıcıyı nitelendirirken ‘muzlim’ler içine düşmüş bir seyyaha, Allah’ı nitelendirirken de bir lem’aya yani bir parılıya benzetmesi, Akif’te yoğun bir şekilde karşımıza çıkan aydınlık-karanlık tezadının bir örneğidir. Akif’in şiirlerinde olumlu niteliklere sahip kişiler, mekânlar, zamanlar, hadiseler vb. genellikle aydınlık ve parlaklıkla ifade edilirken, olumsuz niteliklere sahip olanlar ise karanlıkla ifade edilir.

İnançlı kişinin Allah’ı tefekkürü esnasındaki ruh hâlini vermek adına Akif’in yarattığı ikinci tablo ise tufanlar kopan coşkun bir okyanusa dairdir. Akif, çizdiği bu

önce yazmış olduğu şiirlerle göstermiş olduğu faaliyeti sembolik olarak ifade ettiğini düşünebiliriz” (Gökçek, 2014: 227).

tablonun ardından okyanusla mücadele içinde olan bir kişinin buradan kurtulma çabasını, bir kıyı görse yaşayacağı kurtulma ümidini ve heyecanını tasvir ederek anlatıcının Allah'ı hayal ederkenki ruh hâlini de somutlaştırarak verir: “O coşkun unsurun savletleriyle uğraşan kimse, / Nasıl eyler tehâlûk bir kenâr-ı tesliyet görse / Muhât-ı lücce-i ye's olduğum bir böyle hâlimde, / Senin tayfın da aynıyle o sâhildir hayâlimde” (s. 256).

Akif, çizdiği ilk iki tabloda anlatıcının Allah'ı tefekkürü esnasındaki ruh hâlinin yanı sıra hâldeki ruhsal durumunu da verir. Örneğin ilk tasvirde anlatıcının hâldeki durumu ufukları pek karanlık ve kaybolmuş bir vaziyettedir ancak yine de Allah inancı doğrultusunda bu hâlden kurtulma ümidi vardır ki ‘lem’a-i ümmîd’ olarak nitelendirdiği Allah’a dair etrafında bir iz arar. Yani hâldeki durumu kaybolmuş ancak Allah'ı tefekkürü sonrasında ümitli, kurtuluş arzusu duyan bir kişi olarak çizilen anlatıcı, ikinci tabloda da benzer bir şekilde tasvir edilmiştir. İçine düştüğü gerek maddî gerek manevî engeller neticesinde hâldeki durumu ümitsiz olarak verilen anlatıcı yine Allah'ı hayal ettikten sonra kurtuluş ümidini kazanmış olarak tasvir edilir. İnancın kişinin ruh hâlindeki iyileştirmeyi vermesi bakımından dinamik bir ruhî tasvir yapan Akif, inançlı bir kişiyi çok boyutlu ve canlı bir şekilde ortaya koymuş olur.

Akif'in, insanın Allah'ı düşünürkenki ruh hâlini anlatmak için oluşturduğu üçüncü tablo ise evladından uzak kalmış bir anne ve yuvasından ayrı düşmüş bir yetime dairdir. Bu tasvirle hem anne ve yetimin ruh hâlini hem de bu vasıta ile anlatıcının duyduğu yoğun ‘hasret’ duygusunu ortaya koyan Akif, anlatıcının dünyada kendisini adeta bir yetim gibi hissetmekte ve sürekli Allah'ı aramakta olduğunu da ifade etmiş olur (Gökçek, 2014: 106): “Düşün âvâre bir mâder ki: Evlâdından olsun dûr; / Tahayyül eyle yâhud bir yetîm-i hânüman-mehcûr; / O bedbahtın nasıl evlâdı hiç gitmezse yâdından; / Nasıl çıkmazsa mâder öksüzün bir dem fuâdından; / Benim yâdım da ey ârâm-ı can, yâd-ı güzînindir” (s. 256)

Akif'in inançlı kişi tasvirine yer verdiği bir başka eseri ise *Süleymaniye Kürsüsünde*'dir. Akif, bu eserde cami içerisindeki cemaatin, böylesine kutsal bir mekânın da etkisiyle büründükleri ruh hâlini “Koca bir mahşer-i îmân ki ezelden medhûş... / Sîneler vecd ile pür-cûş, dudaklar hâmûş” (s. 290) dizeleriyle tasvir eder. Mümin bir kişinin niteliklerinin vurgulanmasındansa mekânın insan üzerindeki etkilerinin gösterildiği bu tasvir, diğer inançlı kişi tasvirlerinden bu yönüyle ayrılır.

Burada öne çıkarılmak istenen, örnek alınması bakımından inançlı insan değil, bu tasvir öncesinde uzun uzadıya tasviri yapılan Süleymaniye Camisi'nin kutsallığının ve etkileyciliğinin insan üzerindeki yansımasıdır.

Süleymaniye Kürsüsünde'de karşımıza çıkan bir diğer inançlı kişi ise vaizin kendisidir. “Akif’in yakından tanıdığı, bütün İslâm dünyasını gezmiş olan Rusya Türklerinden Abdürreşit İbrahim’e çok benzeyen bu vaiz” (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı: 19) önce anlatıcı tarafından tasvir edilir:

*Kimdi kürsîdeki? Bir bilmediğim pîr amma,
Hiç de bîgâne değil kalbe o câzib sîmâ.
Bembeyaz lihye-i pâkiyle, beyaz destârı,
O mehîb alnı, pek mûnis olan didârı,
Her taraftan kuşatıp, bedri saran hâle gibi,
Ne şehâmet, ne melâhat veriyor, yâ Rabbi!
Hele gözler iki mihrak-ı semâvidir ki:
Bir şuâtıyla alevlendiriyor idrâki.
Âh o gözlerden inen huzme-i nûrânûrun,
Bağlı her târ-ı füsunkârına bin ruh-i zebûn! (s. 292)*

Bu hayalle hakikatin karışımı olan ve gerçeğe benzerlik sağlamak işleviyle yapılan tasvire bakıldığı zaman vaizin gerek kıyafetleri gerek fiziksel özellikleri ile göksel varlıklar arasında kurulan bağın vaize bir kutsiyet kattığı görülmektedir. Sakalının ve sarığının beyazlığının vurgulanması ve vaizin yüzünü çevreleyen bu unsurların ayın etrafını saran haleye benzetilmesi bunun bir örneğidir. Vaizin göksel varlıklarla kurulan benzerliği sadece bununla sınırlı değildir. Gözlerinin ‘iki mihrak-ı semâvi’ye benzetilmesi de bunun diğer bir örneğidir. Çünkü “*Safahat*’ın insanı semayı yüceliğin merkezi olarak düşünür, ibadet edenler semaya yönelir. Kıymetli olan insanlar, mekânlar semayla ilişkilendirilir. Avare insanın şuurunca Allah’ın, dinin arandığı yerdir sema” (Koçyiğit, 2016: 107). Ancak sadece bu tasvire bakıldığında, bunun doğrudan inançlı bir kişinin tasviri olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü bu parça inançlı bir kişinin niteliklerini sıralamaktan çok vaizin anlatıcı gözündeki yerini verir. Ancak şiir boyunca vaizin dine bakış açısına dair verilen detaylar ve ilerleyen dizelerde içindeki ‘gayret-i dîniyye’den bahsederek vaizin kendine dair yaptığı tasvir, onun inançlı bir kişi olduğunu gözler önüne serer:

*... Bana zîrâ “Durma,
Yürü, azminde devâm et...” diye vermezdi aman,
Bir sadâ benliğimin fışkırıp a’ mâkından.
O sadâ işte benim gayret-i dîniyyemdir,
Coşuvermez mi, içim sanki yanardağ kesilir;
Yeniden davranırım, eğlenemem bir yerde.*

*Ne cihan kaygusu derman bu devâsız derde,
Ne de can, sonra filân duygusu engel, heyhât!
Can, cihan hepsi de boş, “gâye”dedir varsa hayat. (s. 294)*

Vaizin kendi ağzından yapılan ve içindeki din gayretinin ondaki etkilerini ortaya koyan bu tasvir, vaizin gerçek bir mümin olduğunu ortaya koyar. İçindeki ‘Durma, yürü, azminde devâm et...’ diyen sesin tesiriyle yerinde duramayan, bir yanardağ kesilen vaizin önünde hiçbir şey duramaz. Artık tek bir gayesi vardır. O da İslâmiyet’in esaslarını doğru bir şekilde insanlara göstermektir.

Süleymaniye Kürsüsünde’deki vaizin yanı sıra Akif’in şiirlerinde inançlı kişi olarak tasvirine yer verilen bir diğer isim ise Oflu Mandal Hoca’dır. II. Abdülhamit’i birtakım yanlışları dolayısıyla uyarmak üzere Yıldız Camisi’ne gelen ancak muhafızlarca şiddete uğradıktan sonra sürgün edilen Mandal Hoca, doğru bildiğini söylemekten vazgeçmemesi ve kendisine yardım için verilen parayı kabul etmemesi gibi özellikleri bakımından millet için de örnek teşkil eden, imanı sağlam bir kişi olarak (s. 730) *Âsım*’da yer alır. Yeni Cami’nin vaizi olması ve Köse İmam tarafından şiir içerisinde aktarılan vaka dâhilinde inançlı bir kişi olduğu sonucuna varılan Oflu Mandal Hoca’nın tasviri de *Süleymaniye Kürsüsünde*’ki vaiz gibi doğrudan onun mümin yönünü vurgulamamaktadır:

*– Başta bir dalgalı fes, ta tepesinden o ibik,
Cuk oturmuş bakıyor; mâvi beş on kat iplik,
Sapı yok püskülü tutmuş da, dışından ibiğe,
Bağlamış sımsıkı “Artık bu da kopmaz ya!” diye.
Önü göçmüş sarıgın, arka taraf vermiş bel;
Çağlıyor püsküle baktım, üzerinden tel tel.
Saçak altında o gözler, uzanan kaşlardan;
İki şimşek dolu gök sanki, yanarsın baksan!
Sonra, hendekler açılmış gibi kat kat bir alın;
Hani, bin parça olur düşmeyegörsün, nazarın!
İri burnundan inip savruluyor çifte duman,
El ayak bağlı, solurken bu kıyılmaz arslan.
Karayel indiredursun tipi, yağmur, kar, kış;
Hoca çıplak, yalnız çok senelerden kalmış,
Yanı yırtmaçlı bir entârisi var sırsıklam,
Akıyor dört eteğinden hani bîcâre adam.
Lâkin aldırıldığı yok: Hem sövüyor, hem yürüyor;
Göğsünün kılları donmuş, o ateş püskürüyor! (s. 726)*

Köse İmam tarafından yapılan yukarıdaki tasvir, Mandal Hoca’nın sürgüne giderken gemideki hâlinin tasviridir. Bu gerçekçi bir tasvir olmakla birlikte Akif’in yer yer öznel ifadelerle başvurduğu da görülmektedir. Hoca’nın hem fiziksel hem de ruhsal olarak betimlendiği bu parçada, uğradığı haksızlık karşısında Hoca’nın

duyduğu öfke; gözleri, soluk alıp veriş, yürüyüşü ve söylemleri ile ifade edilir. Bunun yanı sıra gerek sarığı gerekse entarisinin sefil durumda olması ile Mandal Hoca'nın dünya malına minnet etmeyen kişiliğine dikkat çeken Akif, ilerleyen sayfalarda neden sürgün edildiğini öğreneceği Hoca için okuyucuda bir duygu zemini hazırlar. Gerçek bir mümin kişi olan ve haksızlıklar karşısında padişah da olsa hatalı olanı uyarmayı kendine görev bilen bir kişinin maruz kaldığı bu durum, dönemin siyasî yapısını da gözler önüne sermesi bakımından oldukça önemlidir.

Akif'in inançlı kişilere dair çeşitli bakış açılarıyla yaptığı tasvirlerle bakıldığında -zaman zaman Akif'in dünyayı algılayış şekli değişse de-, bu kişilerin hepsinin okuyucuya aynı mesajı verdiği görülmektedir. İnançlı kişiler birtakım sıkıntılar yaşasalar dahi, inançları onların mücadele gücünü arttırmaktadır ve diğer başka nitelikleriyle insanlar için örnek teşkil etmektedirler. Çünkü inanç, mutasavvıfane bir bakış açısıyla olsun ya da olmasın insanları iyiye, doğru olana ve çalışmaya yönelten bir etkidir. İster cemiyet boyutunda ister ferdî boyutta olsun Akif için önemli olan Allah yolunda ideal olanı gerçekleştirmek olduğundan, inançlı kişiler onun topluma örnek göstermek için tasvirine yer verdiği kişilerin başında gelmektedir.

2.1.1.3.Eski Nesil

Akif'in şiirlerinde eski neslin nasıl tasvir edildiğine geçmeden önce neden bu tasvirlerle yer verdiğine bakmak gerekir. Akif, fikirlerine ve şiirlerine bakıldığı zaman, yüzü daima ileriye yani geleceğe dönük bir şahsiyet olarak karşımıza çıkar. *Hakkın Sesleri*'nde yer alan "Coşkun, koca bir sel gibi, dâim beşerîyyet, / Müstakbele koşmakta verip seyrine şiddet" (s. 376) dizelerinden de anlaşılacağı üzere insanlığın 'sel' gibi durdurulamaz bir şekilde ileriye gitmesi hususu, onun şiirlerinin yüzünü geleceğe çevirmiş olmasındaki en büyük etkidir. Şiirlerinde hiçbir zaman geçmişte yaşamayan Akif, iyi bir geleceğin kurulması için daima düşünür ve yol gösterir. Ancak Akif yönünü gelecek istikametinde belirlerken aynı zamanda geçmişten de bağını koparmaz. Burada dikkat edilmesi gereken husus, Akif'in geçmişe körü körüne bağlı, tamamen geçmişte yaşayan bir şair olmadığıdır. O geçmişten, ilerlerken kendine örnek olması ve yapılan hataların tekrar edilmemesi adına faydalanır. Bu açıdan bakıldığında Akif için ilerlemek adına ne geçmişle bağları tamamen koparmak gerekir ne de

geçmişte takılıp kalınmalıdır. Aslında Akif, insanların geçmiş arasındaki bağı *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde oldukça güzel bir ağaç imajı ile dile getirmiştir:

*İnkişâfâtını bir milletin erbâb-ı nazar,
Kocaman bir ağacın tıpkı çiçeklenmesine,
Benzetirler ki, hakikat, ne büyük söz bilene!
Bu muazzam ağacın gövdesi baştan aşağı;
Sayısız kökleri, tek mil dalı, tek mil budağı;
Milletin sine-i mâzisine merbut, oradan
Uzanıp gelmededir... Öyle yaratmış Yaradan. (s. 342)*

Nasıl ki kökleri toprağından kopmuş bir ağaç çürürse, geçmişle bağı koparmış bir millet de gelişemez. Ancak bu noktada geçmişe körü körüne bağlı kalmamak gerekir. Milletlerin, fertlerin gelişmesine katkı sağlaması bakımından geçmiş örnek alınacak, ders çıkarılacak bir unsur olmalıdır.

Akif'in Yahya Kemal gibi geçmişte yaşadığı ya da geçmişi yaşattığı şiirleri yoktur. Ancak kendi neslinin durumundaki vahameti gördükçe geçmişe gittiği ve örnek almaları adına geçmiş nesle dair tasvirlerle şiirlerinde zaman zaman yer verdiği görülmektedir. *I. Safahat*'ta yer alan "Mahalle Kahvesi" de bu şiirlerden biridir. "Mahalle Kahvesi", Akif'in öncesinde mahalle kahvelerine dair genel olarak tasvirler yaptığı, sonrasında da belirli bir mahalle kahvesinde geçen vakayı anlattığı manzumelerden biridir. Mekân tasvirleri açısından oldukça zengin ve başarılı olan şiir, kişi tasvirleri bakımından da nesil mukayesesi yapması ve mahalle kahvelerine gelen kişileri dinamik bir şekilde göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Akif bu şiirinde mahalle kahvelerini milletin, tarihin övünülecek tarafını yok sayıp çirkinliklerine rağbet göstermesinin bir sonucu olarak gösterirken, eski ve yeni neslin tasvirini de yapar. Bir cemiyetin ilerleyebilmesi, gelişebilmesi için geçmişindeki çirkinliklere takılı kalmaması ve güzellikleri örnek alması, unutmaması gerektiği fikrinde olan Akif, bugün mahalle kahvelerinde aylaklık yapan, çalışmayan, adeta atıl bir varlık hâline gelen insanlara örnek almaları adına geçmiş neslin, yani atalarının tasvirini yapar: "Hayır, o nesl-i necîbin, o şanlı evlâdın, / Damarlarında şehâmet yüzerdi kan yerine; / Yüreklerinde ölüm şevki vardı can yerine" (s. 212). Eski nesli yiğitlik, kahramanlık gibi nitelikleri bakımından ruhî olarak kısaca tasvir eden Akif, bu tasvirle şimdiki nesli tembelliği bakımından dolaylı yoldan eleştirir. Kıyaslama yöntemiyle yeni neslin eleştirilen özelliklerini daha etkili bir şekilde ortaya koyan Akif, bu tasvir vasıtasıyla aynı zamanda tarihe dair bakış açısını da ortaya koyar. Tarihî hatıralardan cemiyetin gelişmesi, ilerlemesi adına örnek gösterilebilecek

durumlarda yararlanan Akif, bunun dışında tarihe takılı kalmayan, yönü daima ileriye doğru olan bir şahsiyettir.

Akif'in eski nesle dair olumlu tasvirlerinin bulunduğu bir diğer şiiri ise "İstibdâd"dır. Akif bu şiirde kendi neslinin İstibdat'ın zulmüne ses çıkarmamasını eleştirmek, düştüğü bu aciz durumu gözler önüne sermek için "O birkaç hayme halkından cihangîrâne bir devlet / Çıkarmış, bir zaman dünyâyı lertzân eylemiş millet" (s. 158) dizeleriyle Osmanlı toplumunun geçmiş kuvvetli günlerindeki hâlinin tasvirine başvurur. Bu tasvir vasıtasıyla okuyucuya geçmiş nesil ile şimdiki nesli kıyaslama imkânı veren Akif aynı zamanda "...‘mülevves devr-i istibdâd'ın sorumluluğunun biraz da mevcut idarenin zulümlerine sessizce boyun eğen toplumda olduğunu söyler. (...) birkaç çadırdan dünya çapında bir devlet kurmuş olan bir milletin şanlı tarihi ile karşılaştırıldığında bu utanç verici ve ibret alınması gereken bir durumdur" (Gökçek, 2014: 154).

I. *Safahat*'ın yanı sıra eski nesil tasvirine *Fatih Kürsüsünde*'de de rastlanmaktadır. "İki Arkadaş Fâtih Yolunda" bölümünde, yol üzerindeki eski neslin eserleri olan medrese ve su kemeri gibi unsurların harap hâllerinin tasvirinin ardından "O neydi, dağ gibi erler ki arza hâkimdi... / Nedir karıncalanan nesl-i muzmahil şimdi" (s. 422) dizesiyle öznel ifadelere yer vererek eski ve yeni neslin tasvirini yapar. Böylece eski neslin ortaya koyduğu eserlerin, perişan bir hâldeki yeni nesille birlikte harap olduğunu ifade eder. Çünkü eski nesil çalışkan, azimli ve kudretliyken yeni nesil ise tam aksine perişan ve darmadağın bir hâldedir. Bu dizelerde yeni neslin yıkıcılığının aksine, eski neslin yapıcılığı vurgulanmaktadır. Çünkü miskin kılıklı kahveleri açan yeni neslin tersine eski nesil milletin yararı için çalışmıştır (s. 416). Bunların yanı sıra *Fatih Kürsüsünde*'de eski neslin müderrislerini de tasvir eden Akif, onları 'seçkin ve fen bilimlerine de aşına doktorlar olarak yetişmiş kişiler' şeklinde tasvir eder (s. 418). Tüm bu tasvirlerle aslında dolaylı yoldan kendi neslini eleştiren Akif, ayrıca geçmişin örnek alınması gereken yönlerini ortaya koyarak kendi nesline ve geleceği inşa edecek nesle de bir yol gösterici olur.

Akif eski nesil ile yeni nesli karşılaştırmalı olarak tasvirine, *Âsım*'da da yer vermiştir. Eski nesli iman ve kahramanlık boyutunda tasvir ederken yeni neslin korkaklığını dile getiren Akif, "Önce dört kıt'ayı alt üst eden îmân-ı metîn; / Sonra, dört yüz bu kadar milyon adam, hepsi cebîn" (s. 716) dizeleriyle hem hâlin durumunu

ortaya koyar hem de eski nesilden ders çıkarılmasını hedefler. Çünkü Akif, iman gücü ve azimle dört kıtaya hâkim olan atalarımız gibi yeni neslin de inançla çalışarak cemiyeti içine düştüğü vaziyetten kurtarabileceğine inanır. İlerleyen dizelerde Köse İmam'ın 'leş' olarak tanımladığı kendi nesli için Hocaîade'nin " – Leş değil... (...) – Dipdiri... Dalgın, yalnız" (s. 718) ifadelerine yer vermesi ve bu neslin kalbine verilecek canlı bir ümitle kurtuluşun sağlanabileceğini dile getirmesi de bunun en büyük göstergesidir.

2.1.1.4. Merhamet Duyulan İnsanlar

Merhamet, Akif'in şiirlerinde, en çok rastlanan duyguların başında gelmektedir. Kimi zaman insanlar için kullanılan bu duygu kimi zaman bir mekâna karşı hissedilmektedir. Olumlu niteliklere sahip unsurların, birtakım olumsuzluklarla mücadelesi karşısında hissedilen bu duyguya Akif, özellikle kişi tasvirlerinde oldukça sık yer vermiştir. Akif'in merhamet duygusunu yönelttiği kişiler arasında özellikle üç sınıf vardır: İhtiyarlar, kadınlar ve çocuklar. Bu durum "Köse İmam" şiirinde Köse İmam'ın ağzından "Üç sınıf halka içim parçalanır, hem ne kadar! / İhtiyarlar, karılar, bir de küçükler; bunlar" (s. 236) dizeleriyle açıkça ifade edilmiştir. İçinde bulundukları zorlu hayat şartları ya da hayırsız eşler sebebiyle Akif'in merhamet duyduğu bu kişiler, hak etmedikleri hayatlar yaşamaktadırlar. İstisnâ örnekler dışında neredeyse hepsi *I. Safahat*'ta yer alan bu kişiler, Akif'in çok okuduğunu söylediği Hugo, Lamartine, Daudet ve Zola gibi Fransız şair ve yazarlarının tasvir ettikleri yoksulluk sahnelerinin tesiriyle kaleme alınmışlardır (Enginün, 2013: 595). "Benzerlerini kendi ülkesinde de bol bol gören Âkif, sosyal meselelerin mağduru zavallı ve çaresizleri, manzum hikâyeler hâlinde yazmıştır" (Enginün, 2013: 595). Üç sınıf halkın dışında Akif'in, şiirlerinde merhamet duygusuyla tasvirine yer verdiği diğer kişiler ise mağdur topluluklardır. Kişiden ziyade toplumun bütününe ele alındığı bu tasvirlerde merhamet duygusunun ortaya çıkmasındaki sebep, bu toplulukların yöneticiler tarafından uğradıkları haksız zulümdür.

Merhamet duyulan kişilerin tasvirlerine bakıldığında, bu tasvirlerin Akif'in şiirlerindeki diğer olumlu kişi tasvirlerinden farklı olduğu görülmektedir. Diğer tasvirlerde kişiler genellikle oldukça olumlu niteliklerle yüklü olarak ve zihinlerde

pozitif tablolar yaratacak şekilde betimlenmektedirler. Ancak merhamet duyulan kişiler, oldukça olumsuz niteliklerle yüklüdürler. Ancak onlara atfedilen bu olumsuz nitelikler, olumsuz hayat şartları ya da olumsuz kişilerin onların üzerindeki zulmü sonucunda ortaya çıkmıştır. Yani bu kişiler ‘olumlu’ kişilerdir ancak içinde bulundukları şartlar ‘olumsuz’dur. Zaten onlara merhamet duyulmasının sebebi de budur.

2.1.1.4.1. İhtiyarlar

Birtakım bedensel kısıtlamalar ve zorlanmaların başlaması sebebiyle yaşlılık, başlı başına insanda merhamet duygusu uyandırmaktadır. Bunun yanı sıra edinilen tecrübelerin yaşam süresiyle doğru orantılı olarak artmasından dolayı yaşlılara duyulan hürmet de, merhamet duygusunu destekleyen bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan yaşı büyük insanlar, hayatta başka herhangi bir zorlukla karşılaşmalar bile insanda merhamet duygusunu doğrudan tetiklemektedirler. Bunun yanı sıra İslâm dininde de yaşlılara saygı gösterilmesini ve merhamet duyulmasını söyleyen çeşitli ayet ve hadisler vardır. Kısacası insan hayatında oldukça önemli bir yeri olan yaşlılara duyulan ‘merhamet’ duygusu, Akif’in şiirlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak onun şiirlerinde yaşlılara duyulan merhametin sebebi, bu kişilerin ileri bir yaşta ve tecrübeli olmalarından kaynaklı değil, zorlu bir hayat mücadelesi vermelerinden ötürüdür. Özellikle çileli bir ömür sürdürmeleri yetmiyormuşçasına ileri yaşlarına rağmen hâlâ çalışmak zorunda olmaları, Akif’in onlara duyduğu merhametin temel sebepleri arasında gösterilebilir. Bu duyguyu çeşitli vasıtalar aracılığıyla okuyucuya aksettirmeyi başaran Akif’in başvurduğu yollardan biri de tasvirlerdir. İhtiyar insanlara dair yaptığı fiziksel ve ruhsal tasvirlerle okuyucuda merhamet duygusunu ortaya çıkaran Akif, bunu yaparken aynı zamanda eşya ve insan arasında mükemmel bir ilişki kurarak teknik anlamda da oldukça başarılı nazım parçaları vücuda getirmiştir.

Akif’in merhamet duyulan ihtiyarlara dair yaptığı tasvirlerden ilki “Kör Neyzen” şiirindeki ‘dilenci’ye yani başlığa da adını veren kör neyzene dairdir. Kör neyzen için şiirde kullanılan ‘dilenci’ ifadesi akılları karıştırmamalıdır. Şiirde tasviri yapılan kör neyzen, hiçbir çaba göstermeden sadece el açarak para dilenen biri

değildir. Şiirin adından da anlaşılacağı üzere, kendisi ney çalarak yani bir emek ve çaba göstererek para kazanmaya çalışan bir kişidir. Hayat şartlarının onu getirdiği nokta sebebiyle ‘neyzen’liği bir meslek olarak icra edemediğinden dolayı sokaklarda bu yeteneğini sergiler ve emeğinin karşılığıyla hayatını devam ettirmeye çalışır. Bununla birlikte şiirde kör neyzenin ‘ihtiyar’ olduğuna dair doğrudan bir söylem yoktur. Ancak Akif’in ney çalan dilenciye dair kaleme aldığı “O, kendi kendine üfler mi yoksa inler mi? / Ne dinleyen, ne duran var... Bakıp geçer herkes. / Mezardan akseden âvâzı kimse dinler mi? / Zavallı, ölmeğe bak, nâle-i tezellümü kes” (s. 148) dizelerinde, neyin sesini ‘mezardan’ akseden bir sese benzetmesi ve neyzene ‘ölmeğe bak’ demesi, çalışamaz duruma gelen dilencinin ‘ihtiyar’ olduğu izlenimini yaratmaktadır.

Akif şiirine, başlığında iki temel niteliğini belirttiği kahramanının bu niteliklerini -körlük ve neyzenlik- vurgulayacak bir fiziksel tasvirle başlar: “Elinde, nevha-i mâtem kadar acıklı sadâ / Veren, bir eski kâmiş; koltuğunda bir yedici; / Şu kör dilenci, bakardım, olunca nâle-serâ” (s. 146). Elinde neyi ve koltuğunda kılavuzuyla okuyucunun zihninde resmi çizilen ana kahramanı artık bu iki nitelikten bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bunun yanı sıra elindeki neyin ‘nevha-i mâtem kadar acıklı sadâ’ verdiğinin ve eski olduğunun belirtilmesi ile okuyucuya, neyzene dair hissettirilecek olan acıma duygusunun sinyalleri, daha ilk dizelerden itibaren verilir. Henüz neyzene dair fazlaca fikri olmayan okuyucu, ‘ney’in eskiliğinden ve onun matem iniltisi kadar acıklı bir sesinin olmasından dolayı nesne ve sahibi arasında bir bağlantı kurarak, nesne üzerindeki acınası nitelikleri sahibine aktarır. Böylece Akif, realistlerdeki insan-eşya arasında kurulan ilişkinin bir örneğini vererek, “Tasvîr” adlı yazısında da belirttiği gibi hakikati eşyaya söyletmiş olur. Üçüncü dizede kör neyzenin aynı zamanda dilenci olduğu da söylenerek ona dair yaratılan acıklı duygulara bir yenisi daha eklenmiş olur.

Nesneler ve körlük gibi bedensel bir engel vasıtasıyla kör neyzene dair yaratılan acıma duygusu, ilerleyen dizelerde kişinin yüzünün tasviriyle de desteklenir. Bu tasvir yapılırken yüze dair ayrıntıların verilmesinden ziyade, yüz ifadesi vasıtasıyla kör neyzenin ruh hâli verilmek istenmiştir: “Yüzünde hande-i ümmîdi andırır bir nûr / Görülmüyor! O mükedder, elîm çehre bütün / Kesîf bir bulut altında perde-pûş-i melâl... / Geçen zamânı karanlık, karanlık istikbâl” (s. 146). Bu tasvirde kör neyzenin,

içinde bulunduğu şartlar sebebiyle ümidini kaybetmiş, hüzünlü bir ruh hâlinde olduğu görülmektedir. Çünkü herkes için zorlukları olan hayat, engeli sebebiyle onun için daha sıkıntılı geçmektedir. Ancak bu şiirde kör neyzenin, dilencilik yaparken eski de olsa neyi ile bir hizmet sunmaya çalışması dikkat çekicidir. Akif, bu tablo ile okuyucuda acıma duygusu uyandırmanın yanı sıra toplumun aksayan yönlerinden birini de ortaya koyar. Bu da o dönem Osmanlı hayatında görülen sosyal devlet anlayışındaki aksamadır. İlerlemiş bir millette sosyal devlet anlayışı gelişmiş olacağı için, engellerinden ötürü geçimini sağlayamayan insanlara devlet birtakım destekler sunar. Ancak şiirin belirttiği dönemde bu anlayış yeteri kadar gelişmemiş olmalı ki sokaklarda dilenen engelli insanlar bulunmaktadır. Orhan Okay'ın ilk *Safahat*'ı cemiyetin teşrih masasındaki tasviri olarak görmesi bu noktada oldukça doğrudur (Okay, 2017: 40). Bir reçete sunmak yerine cemiyeti çeşitli yönleriyle tasvir etme gayesinde olan Akif, kör neyzen vasıtasıyla da son dönem Osmanlı Devleti'ndeki sosyal devletçiliğin zayıflığını gözler önüne serer.

Şiirin devamında kör neyzen, yoksulluğunun ortaya konması adına hayalle hakikat karışık olarak tasvir edilmektedir. Bu tasvirde üzerinde hayatın sıkıntılarına karşı siper görevi gören ancak lime lime olmuş bir aba ile betimlenen kör neyzenin abanın altındaki çıplak bedeni, rüzgârın inatçı eliyle ortaya çıkmaktadır: “Görür şedâid-i eyyâma karşı dâşunda, / Siper vazîfesini lime lime bir abacık. / Fakat o sût-re-i bîtâbı her hurûşunda, / Açar da dest-i inâdıyla rûzgâr; artık, / Körün sakındığı üryan vücûdu meydâna / Çıkar, göğüs gerer emvâc-ı berf ü bârâna” (s. 148). Burada tasvir edilen yoksulluk, ilk olarak maddî yoksulluktur. Abanın lime lime olması ve abanın altında kör neyzenin giyecek başka kıyafetinin olmaması, onun maddî olarak durumunun pek iyi olmadığını gösterir. Bunun yanı sıra aba sembolik olarak kör neyzenin umudunu temsil eder. Lime lime olmuş aba ile hayata dair, yaşamaya dair umutlarının ne kadar zayıflamış olduğu anlatılır. O ‘sût-re-i bîtâb’ yani zayıf umutlar, inatçı bir rüzgârın eliyle yani yaşamın zorlukları karşısında savrulur ve kör neyzenin çıplak vücudu yani umutları tükenmiş ruhu ortaya çıkar. Böylece Akif yaptığı tasvirde, tasvirin hem gerçeklik etkisi yaratma işlevinden hem de sembol işlevinden yararlanmış olur.

“Yemişçi İhtiyar” şiiri, adından da anlaşılacağı üzere yemişçi bir ihtiyarın gerek fiziksel gerek ruhsal olarak çizilen portresiyle Akif'in okuyucuda acıma

duygusu uyandırdığı şiirlerinden bir diğeridir. Akif kişi tasvirine ilk olarak şiirin adından başlar. Şiirde ele alacağı kişiye dair ilk ipuçlarını başlıkta veren Akif, bu başlıkla okuyucuda, yemişçi ihtiyara dair olumlu ya da olumsuz hiçbir etki uyandırmaz ancak ilk beyitten itibaren okuyucunun ihtiyara karşı takınacağı tavrı, hissedeceği duyguları yönlendirmeye başlar: “Sinîn-i ömr-i şedâid-güzîni olmalıdır, / Cebîn-i pâkine pîrin bu çîn-i ye’si veren. / Elinde tartısı, dûşunda mülk-i seyyârı; / Yürür... Önünde mezar, arkasında bin şiven” (s. 276). Akif hayalle hakikatin karışımı olan bu tasvirle, ömrünün zahmetle geçen yıllarının neticesinde ümitsizlikten kırıkmış ancak tertemiz bir alına sahip olarak tasvir ettiği ihtiyar yemişçiye dair okuyucuda onun bu hâline üzülmeye, acıma duygusu uyandırır. Çünkü alını çektiği sıkıntıların tezahürü olarak kırıkmıştır ancak onu lekeleyecek hiçbir davranışta bulunmadığı için tertemizdir ve alının teriyle ekmek parası kazanmaya çalışmaktadır. Bu tasvirle aynı zamanda fiziksel özellikler vasıtasıyla ihtiyarın ruhsal yapısını ortaya koyan Akif, somutla soyutu bir arada vererek fizikî portreyi ruhsal portrenin çizilmesinde vasıta olarak kullanır. Şiirin devamında vatanından uzakta olduğu öğrenilen ihtiyar yemişçinin, vatanına dair hayal bile kuramayacak kadar zorlu bir hayat yaşadığını söyleyen anlatıcı, eğer bu hayali kurabilseydi ümidin sönük bakışına can vereceğini (s. 276) belirterek satır arasında ihtiyarın tasvirini yapmaya devam eder. Bu söylemle ihtiyarı, bakışları sönük ve ümitsiz olarak çizen Akif, fiziksel ve ruhsal portreyi bir arada vermiş olur.

Görüldüğü üzere Akif, birtakım sıkıntılarla mücadele etmeleri ve ileri yaşlarına rağmen hayatlarını devam ettirmek adına çalışmak zorunda olmaları bakımından ihtiyarlara merhamet duyar ve bu yönde tasvirlerini şekillendirir. Yaptığı tasvirlerde genellikle ihtiyarların fiziksel özellikleri ile ruhsal özelliklerini birbiriyle ilişkili olarak veren Akif, aynı zamanda her iki şiirde de eşya ile insan arasında da güçlü bir bağ kurarak ney, aba gibi nesneler vasıtasıyla kişi tasvirlerini daha etkili bir hâle getirir. Yer aldığı şiire ismini veren Seyfi Baba da bu bakımdan Akif’in merhamet ettiği kişilerdendir. Yaşı geçkin olmasına rağmen ekmek parası için çalışmak zorundadır. Hatta şiirde aktarılan vakadan anlaşıldığı üzere bu sebeple hasta olmuştur. Ancak şair bu şiirinde Seyfi Baba’ya dair bir tasvire yer vermediği için, kendisi bu kapsamda ele alınamamıştır.

2.1.1.4.2. Kadınlar

Merhamet, insanları “...hemcinslerinin ve diğer canlıların sıkıntıları karşısında duyarlı olmaya ve yardım etmeye sevk eden acıma duygusunu belirtmektedir” (Çağrı, 2004: 184). Akif’in şiirlerinde bu bağlamda merhamet gösterdiği kitlelerden biri de kadınlardır. Akif, kadının cemiyet içindeki durumunu şiirlerinde tenkitçi ve tahlilci bir gözle iki şekilde işlemiştir. Bunlardan ilki kadına davranış, boşanma meselesi gibi konularda Doğu’da yerleşmiş anlayışın bozulması hususundadır. İkincisi ise aileye ve kadına dair Batı’dan gelen, yanlış ve bozuk anlayışı bağlamındadır (Ercilasun, 2014: 328). Onun şiirlerinde merhamet gösterdiği ve bu doğrultuda tasvir ettiği kadınlar, Doğu’daki kadın ve aile hususundaki yerleşmiş anlayışın bozulması neticesinde problemler yaşayanlardır. Akif’te bu kadınlara dair merhamet duygusunun ekseriyetle iki sebeple ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan en bilindik olanı, Akif’in Köse İmam vasıtasıyla değindiği ‘hayırsız eşler’dir. Evin geçimini sağlamak yerine meyhanelerde ailenin rızkını yiyen, iyi bir karısı olduğu hâlde onun üstüne evlenmek isteyen kocalar bu kadınların mağdur duruma düşmelerine sebep olduğu için, Akif onlara şiirlerinde merhamet duymaktadır. Genellikle sosyal temalı şiirlerinde karşımıza çıkan ve toplumsal bir aksaklığı dile getirmek adına şiirlerinde yer verdiği bu tip kadınlardan başka Akif’in merhamet gösterdiği kadınlardan bir diğeri de çocuklarını kaybetmiş annelerdir. Bu doğrultuda evladını kaybetmelerinden ötürü merhamet duyulan annelerden ilki “Selmâ” şiirinde yer almaktadır. “Selmâ”, Akif’in kız kardeşinin kızı Selma’nın ölümü dolayısıyla kaleme aldığı bir şiiridir. Şiir boyunca küçük kızın hastalığının son anlarını ve ölümünün ilk dakikalarını hikâye eden Akif, gerek annesi gerekse kendi ağzından hastalık ve ölüm süreci boyunca kız kardeşini tasvir eder: “Kesildi kardeşin artık yemekten, içmekten; / Lâkırdı dinlemiyor, kendini helâk ediyor. / O, hastadan daha şâyân-ı merhamet... Görsen” (s. 112). Akif’in annesinin ağzından yapılan bu kısa tasvir, Selma’nın hastalığının küçük kızın annesinin ruh hâlindeki tesirini ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere hastalık sadece Selma üzerinde etkisi olan bir unsur değildir. Aynı zamanda küçük kızın annesini de etkilemektedir. Ancak hastalığın Selma üzerindeki etkileri fizikselken, annesi üzerindeki etkileri ise psikolojik bağlamdadır. Çünkü anne, Selma gibi hastalığı doğrudan bedeninde duyan kişi değildir ancak kızının gözleri önünde ölüme

yaklaşması onu ruhsal olarak oldukça etkilemektedir. Selma'nın annesinin psikolojik tasvirinin, annesi tarafından yapılması ise bir annenin ruh hâlini yine en iyi bir annenin anlayabileceğini göstermesi bakımından Akif tarafından bilinçli olarak tercih edilmiş olmalıdır.

Akif, kız kardeşini, sadece evladı hastayken değil aynı zamanda Selma öldükten sonra da psikolojik açıdan kısaca tasvir etmiştir. “Başında annesi -mâtem tecessüm etmiş de / Kadın kıyâfeti almış gibi- durur mebhût” (s. 114) dizeleriyle Selma'nın ölüm anının hemen ardından yapılan tasvirde Akif, kız kardeşinin o anki hâlini, ‘mâtem’ duygusuyla eş kabul eder. Kız kardeşinin acısının kesifliğini ifade etmek için, o an bu duygudan başka herhangi bir duygunun zerresinin bile yer almadığını anlatmaya çalışan Akif, bunu yaparken kız kardeşini, kadın kıyafeti giydirerek somutlaştırdığı matemle özdeşleştirir. Soyut bir kavram olan matemî yoğunluğundan ötürü somutlaştıran Akif, bu dizelerle bir annenin evladının ölümü karşısındaki ruhsal yapısını kuvvetli bir şekilde tasvir etmiş olur.

“Selma” şiiri ölüm hadisesinin gerçekleşmesinden sonra meydana gelen duygulanımları veya düşünceleri tasvir etmekten ziyade ölümden önceki kısa bir zaman dilimini anlatması bakımından hem geleneksel mersiyelerden ve hem de Âkif'in ölüm temi ile ilgili diğer şiirlerinden farklı bir karakter göstermektedir” (Gökçek, 2014: 132). Akif'in ölüm hadisesinden hemen önceki kısa zamanı anlatması, tasvirler açısından da önemlidir. Böylece kız kardeşini sadece kızının ölümünden sonraki hâliyle değil, önceki vaziyetiyle de tasvir etmiş olan Akif, ölümler birlikte kız kardeşinde meydana gelen ruhsal değişimi daha canlı ve dinamik bir şekilde ortaya koymuş olur.

Safahat genel başlığı altında toplanan şiirlerde evlat acısı yaşayan tek kadın Akif'in kız kardeşi değildir. “Berlin Hâtıraları”nda karşımıza çıkan ve savaş sebebiyle evladını kaybetmiş Alman kadın da, yaşadığı evlat acısı sebebiyle merhamet duyularak betimlenen kadınlardan bir diğeridir: “Sönük nazarları lâkin bükâ kadar gam-kîn! / Zehirli bir düğüm olmuş dudaklarında keder, / Çözölmüyor, onu ancak çözerse girye çözer! / Solunda erkeğinin ibtisâm-ı cibrîsi, / Sağında yavrusunun inşirâh-ı fitrîsi, / Önünde nâmütenâhî nazar-rübâ safahât, / Enîn-i rûhunu bir türlü etmiyor iskât” (s. 574). Akif'in 1914 yılında Teşkilât-ı Mahsusa'nın görevlendirdiği heyetle birlikte I. Dünya Savaşı'nda Almanlara esir düşen İngiliz ordusundaki Müslüman askerlere

Almanya'nın Osmanlı Devleti'nin müttefiki olduğunun propagandasını yapmak için gittiği Berlin seyahatinin izlenimleri taşıyan bu şiir (Gökçek, 2014: 42), Akif'in, 'Avrupalı' denince zihinlerde uyanan insan profilinin yanlışlığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Osmanlı toplumunun Avrupalılara bakış açısını "... 'Avrupalı' / Denince rûhu sağır, kalbi his için kapalı, / Müebbeden bize düşman bir ümmet anlardık" (s. 582) dizeleriyle ifade eden Akif, hemen ardından "Hayır, bu an'enenin hakkı yok, deyip artık, / Benât-ı cinsine göstermek isterim seni ben" (s. 582) dizeleriyle evladını kaybetmiş Alman kadını neden tasvir ettiğini açıklar. İki müttefik devlet arasında evlat acısı yaşayan anneler bağlamında bir ortaklık kurarak birliği sağlamlaştırmaya çalışan Akif, böylece Müslümanlara yaptıkları eziyetler ve türlü ahlâksızlıklar sebebiyle Batı'ya dair menfî duygu ve düşünceler besleyen Osmanlı toplumunun müttefik Almanya'ya karşı bakış açısını değiştirmeyi hedeflemiştir. Çünkü ruhî ve fiziksel olarak hayal ve hakikatin karışık bir şekilde tasviriyle vaziyeti gözler önüne sürülen Alman anne, Batı'nın Müslümanlara yaptığı zulme alkış tutmamıştır (s. 582). Bunun yanı sıra Akif, Alman annenin saflığına, temizliğine dair yaptığı tasvirle de kurulan bu birliği bireyden toplum boyutuna taşır. Kadının alnını "O nâsiyen -ki pürüz bilmeyen bir âyîne / Berâ'atiyle, bütün kavminin berâ'atine, / Şehâdet etmededir" (s. 582) dizeleriyle tasvir eden Akif, ortak duygu olan "evlat acısı" vasıtasıyla Müslüman milletler ve Alman kadın -yani millet ve birey- arasında kurduğu birliği, kadının saflığının kavmine şahitlik ettiğini söyleyerek milletler arası seviyeye yükseltir.

Akif'in, Köse İmam vasıtasıyla merhamet duyduğunu söylediği kadınlar ise hayırsız eşleri tarafından mağdur edilen kadınlardır. "Köse İmam" şiirinde yer alan İhsan Bey'in karısı da bu kadınlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kocasından dayak yiyen ve kocasının kendisi üzerine başkasıyla evlenmek istemesinden ötürü yardım istemek üzere Köse İmam'ın evine gelen kadın vasıtasıyla "İslam dünyasındaki yaygın cehalet ve ahlaki yozlaşma[ya]" (Gökçek, 2014: 175) dikkat çeken Akif aynı zamanda kadının toplum içindeki yerini de ortaya koyar. İçinde bulunduğu durum sebebiyle acınacak bir vaziyette olan İhsan Bey'in karısının bu hâli, Akif tarafından şiirde ona dair yaptığı çeşitli tasvirler vasıtasıyla güçlendirilir. Köse İmam tarafından öksüz olduğu için merhamet edilen kadının kendini tasvir ettiği aşağıdaki parçada da onun merhamet duyulacak bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Üç

çocuk annesi ve bu çocuklardan birinin henüz emecek kadar küçük olduğu söylenen kadının kendisine dair ifadelerinden, çalışkan, iyi bir ev kadını ve şiddete maruz kalan biçare olduğu da anlaşılmaktadır: “Üç çocuk annesi, emzikli kadın tek başına, / Koca berhâneyi silsin de, süpürsün de sana, / Yine sen bilmeyerek zâlim onun kıymetini, / Dene bîcârede kalkıp kolunun kuvvetini” (s. 230). Tasvirin bilgi verme ve açıklama işleviyle oluşturulmuş bu dizelerden de anlaşılacağı üzere İhsan Bey’in karısı, sahip olduğu nitelikler bakımından aslında hiç de merhamet duyulması gereken bir kadın değildir. Hem evine hem de üç çocuğuna iyi bir şekilde bakacak kadar çalışkan olan kadının ‘bîcâre’ olmasının sebebi ise kocası İhsan Bey’dir. İslâm dininin kaidelerini kendi arzusuna ve çıkarlarına göre yanlış bir şekilde yorumlayan İhsan Bey’in gerek olmadığı hâlde karısının üzerine evlenmek istemesi ve onu dövmesi, kadını merhamet duyulan bir kişi durumuna sokar. Şiirde İhsan Bey’in eşine dair kullandığı nitelendirmeler ise bu bakımdan oldukça önemlidir. Karısı için ‘domuz’, ‘şirret’ gibi ifadeler (s. 232) kullanan İhsan Bey’in şiir boyunca çizilen ideal olmayan koca profili düşünüldüğünde, karısını bu şekilde nitelendirmesi oldukça normaldir. Çizilen koca profili ve İhsan Bey’in söylemleri arasında sağlanan bu paralellik, yaratılan karakterin tutarlılığının bir göstergesidir.

“Köse İmam” şiirindekine benzer bir şekilde hayırsız kocası sebebiyle merhamet duyularak tasvir edilen bir başka kadına “Meyhâne” şiirinde de rastlanır. Meyhanelerin toplumsal hayata verdiği zararların anlatıldığı bu şiirde, aile kurumunun gördüğü zararı ortaya koymak için tasvirine yer verilen bu kadın, Baba Arif adında meyhanenin müdavimlerinden biri olan ve tüm rızkını meyhanede tüketen, ailesiyle hiç ilgilenmeyen bir adamın karısıdır. Oğlunun “Babam nerde” (s. 82) ısrarlarına dayanamayıp üç gündür eve gelmeyen kocasını bulmak için gece vakti meyhaneye gelmek durumunda kalan kadının o andaki hâlini “Gözünde ebr-i te’essür, yüzünden hûn-i hicâb, / Vücûdu ra’şe-i nâçâr-ı ye’s içinde harâb” (s. 80) dizeleriyle tasvir eden Akif, kadının acınacak durumunu gözler önüne serer. Yapılan tasvir vasıtasıyla Baba Arif’in sorumsuz tavırlarının karısı üzerindeki etkilerini gösteren Akif, kadının o andaki fiziksel ve ruhsal hâlini kısa ama etkili bir şekilde ortaya koyar. Böylece ferdi bir vaka üzerinden toplumsal bir mesaj veren Akif, kadının bu hâlinin sebebi olarak

kocasından ziyade, insanı tembelliğe iten ve aile kurumuna büyük zararlar veren meyhaneleri gösterir.¹⁴

Akif'in merhamet duyulan kadınlara dair tasvirleri, kadının toplum içerisindeki konumunu ve dolayısıyla dönemin sosyal yapısını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Görüldüğü üzere ister Türk ister Alman, kadın sadece aile içindeki konumu itibarıyla vardır. Anne ya da eş olmaktan öte, başka herhangi bir kimliği bulunmamaktadır. Bununla birlikte "Akif'in (...) kadını (...) daima aile içinde göstermesi, kadının ev dışında çalışmasıyla ilgili hiçbir şey söylemeyişi kadına ev dışında bir görev yüklemek istemediği mânasını" (Enginün, 2012: 407) da taşımaktadır.

2.1.1.4.3. Çocuklar

Çocuklar, tüm *Safahat*'ların temelinde yer alan ve değişen çehreleriyle en sık karşılaşılan unsurların başında gelmektedir. Kimi zaman ölüm döşeginde gördüğümüz çocuklar kimi zaman sırtında küfesiyle para kazanmaya çalışırken kimi zamansa beyaz entarisiyle hürriyeti müjdelirken şiirlerde var olmaktadır. Bu doğrultuda çocuklar çeşit çeşit duyguyu, durumu ya da fikri temsil etseler de, Akif'in şiirlerinde her zaman olumlu olarak ele alınmışlardır. Onlar yaratılıştan gelen masumiyetleri dâhilinde Akif için her zaman saflığın, temizliğin sembolüdürler. Ancak bazen hastalık ve ölüm gibi hadiselerle zorlu hayat şartları, onların merhamet duygusu etrafında tasvir edilmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda Akif "Hasta", "Selmâ", "Küfe", "Bayram", "Âhiret Yolu" gibi şiirlerinde çocukları, genellikle fiziksel özellikleri vasıtasıyla okuyucuda merhamet duygusu oluşturmak amacıyla tasvir etmiştir.

"Hasta", Akif'in hastalığının son safhasındaki veremli bir genci işlediği, veremin edebiyatımızdaki değişen çehresini vermesi bakımından dikkate değer bir şiiridir. "'Hasta'da, hemen bütün Tanzimat edebiyatında, hattâ Servet-i Fünun edebiyatında görülen verem, ilk defa gerçek hüviyetiyle anlatılmıştır. Bu hastalık,

¹⁴ Benzer bir hikâye Halit Ziya Uşaklıgil tarafından *Mai ve Siyah* romanında Raci ve karısı üzerinden de ele alınmıştır. *Mir'at-ı Şuûn* gazetesinin yazarı olan Raci, sürekli sarhoş gezen, meyhanelerden çıkmayan birisidir ve ailesiyle hiç ilgilenmemektedir. Çoğu gece eve dahi uğramamaktadır ve karısı Raci'yi bulmak için ertesi sabah gözü yaşlı bir şekilde çocuğuyla birlikte matbaanın kapısına gelmektedir. Halit Ziya'nın da böyle bir hadiseye romanında yer vermesi, benzer olaylara gerçek hayatta sıklıkla rastlandığının göstergesidir.

Âkif’te aşkın ve romantizmin değil, sefaletin hastalığı olur” (Okay, 2017: 35). II. Meşrutiyet’ten sonra yazdığı şiirlerinde cemiyetçi bir tavır takındığını bildiğimiz Mehmet Akif, bu şiirde verem hastalığının romantik çehresini değiştirmek ve toplumun hasta bir gence olan tutumu ile verem olan kimsesiz bir gencin yaşadığı tecridi ortaya koymak ister. Orhan Okay’ın (2017:40) da belirttiği gibi “Akif’in bu ilk *Safahat*’la amaçladığı şey, cemiyetin içinde bulunduğu faciayı dile getirmektir. Reçeteyi sunması için önce teşhis gerekiyordu. Bunun için de hasta teşrih masasına yatırılacaktı. İşte ilk *Safahat* cemiyetin bu teşrih masasındaki tasviridir”. Akif de bulaşıcı bir hastalığa sahip bir kişinin yaşadığı trajediyi ortaya koymak için yazdığı bu şiirde, trajedinin daha iyi tesir etmesi için hasta gencin fiziksel tasvirini -gerçeğe benzerlik sağlamak işleviyle- detaylı bir şekilde yapar. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi verem hastalığı edebiyatımızda Akif’e kadar hep romantik bir unsur olarak ele alınmış ve gerçek etkileri ve sonuçları açısından okuyucuya yansıtılmamıştır. Şiirin başına koyduğu epigrafla vakanın gerçek olduğunu söyleyen Akif, yer yer öznel ifadelerle yer verse de genel olarak nesnel bir tutumla yaptığı hasta gencin ve hastalığının etkilerinin tasviriyle verem hastalığını seleflerinden farklı bir şekilde ele alır: “Sâde bir nezle-i sadriyye mi illet? Nerde! / Çocuğun hâli fenâlaştı son günlerde. (...) O zamandan beridir za'fı terakkî ediyor; / Görünen: Bir daha kalkınması artık pek zor. / Uyku yokmuş; gece hep öksürüyormuş; ateşin / Oluyormuş azıcık dindiği” (s. 34).

Başlangıçta hasta genci dokunaklı bir tabloya benzeterek onun kendisinde yarattığı tesiri dile getiren Akif, sonrasında yer yer benzetmelerden de yararlanarak oldukça objektif bir tasvir yapar ve hastalığın gençte yarattığı değişimi okuyucuya gerçekçi bir şekilde gösterir:

*Bir uzun boylu çocuk... Lâkin o bir levha idi!
Öyle bir levha-i rikkat ki unutmam ebedî:
Rengi uçmuş yüzünün, gözleri çökmüş içeri;
Elmacıklar iki baştan çıkıvermiş ileri.
O şakaklar göçerek cepheyi yandan sıkmış;
Fırlamış alnı, damarlar da beraber çıkmış,
Bet beniz kül gibi olmuş uçarak nûr-i şebâb;
O yanaklar iki solgun güle dönmüş, bitâb!
O dudaklar morarıp kavlamış artık derisi;
Uzamış saç gibi kirpiklerinin her birisi!
Kafa bir yük kesilip boynuna, çökmüş bağı;
İki değnek gibi yükselmiş omuzlar yukarı. (s. 34-36)*

Gencin muayene için üzerindeki kıyafetlerin çıkarıldığı sahnede de gencin fiziksel görünüşünün tasvirini “Aldı bir heykel-i üryân-ı sefâlet meydan! / Bu kemik külçesinin dinlenecek bir ciheti / Yoktu” (s. 36) dizeleriyle yapan Akif, bu tasvirinde de hem objektif hem de sübjektif ifadelere yer verir.

Şiir boyunca hasta gence dair yaptığı tasvirlerle okuyucunun gence merhamet duymasını sağlayan Akif, bu merhamet duygusunu, veremin bu zamana kadar ortaya konulan romantik çehresini yıkmak ve bu güne kadar edebiyat eserlerinde adeta bir hastalık olmaktan çıkan vereme gerçek kimliğini kazandırmak için kullanır. Hasta gence dair yaptığı tasvirlerde genel olarak takındığı objektif tutum vesilesiyle bu amacını başarılı bir şekilde gerçekleştiren Akif’in verem hastalığını realist bir zemine taşıyan bu tavrını, onun bilim insanı kimliğiyle bağdaştırmak gerekir. Baytar olduğu için fen bilimlerine hâkim olan Akif’in eğitim hayatı, onun birçok meseleyi ele alırken daha gerçekçi bir zeminde ilerlemesine sebep olmuştur.

Akif’in hasta bir çocuğun tasvirini yaptığı bir diğer şiiri ise “Selmâ”dır. Kız kardeşinin kızı olan küçük Selma’nın hastalığının son anlarının tasvir edildiği ve okuyucuda derin bir üzüntü ile merhamet duygusu uyandıran bu şiir, çocuğun öldüğü ilk anlardaki hâlini de tasvir etmesi bakımından “Hasta” şiirinden ayrılır. “Selmâ” şiirinde Akif, masum bir çocukta, hastalık ve ölüm hadiseleri sebebiyle meydana gelen bedensel değişimleri, tasvirler vasıtasıyla ortaya koyarak merhamet duygusu yaratır. Örneğin, “O pembe pembe yanaklar kireç kesildi bugün” (s. 110) ve “Sabahleyin dili, baktım, biraz ağırlaşıyor... / Melil melil bakıyor şimdi bülbül evlâdım” (s. 112) dizelerinde hastalık sebebiyle Selma’da meydana gelen fiziksel değişimi tasvirlerle ortaya koyan Akif, hastalık teminin beraberinde getirdiği merhamet duygusundan - hele ki hasta olan küçük bir çocuksa bu duygu çok daha fazladır- faydalanarak okuyucunun duygu durumuna müdahale eder. Bu tasvirde dikkat çeken bir durum da şudur ki, Akif bu dizelerde Selma’nın konuşma yetisinin zayıfladığını söylerken sadece işitme duyusuna ait bir durumu tasvir etmekle kalmamış, aynı zamanda kızın genel olarak gücünün tükendiğini zihinlerde canlandırarak çok yönlü bir tasvir vücuda getirmiştir.

Akif hastalığın bedeninde yaptığı tesirlerden yola çıkarak Selma’ya dair yaptığı bu tasvirlerde, okuyucuyu hazin sona hazırlamaktadır: “Ne manzaraydı ki bir kuş kadar uçan o melek / Dururdu bî-hareket, kol kanat kımıldamıyor! / Gözünde nûr-ı

nazar titriyor, hemen sönecek... / Dudakta nâtika donmuş; kulak söz anlamıyor! / Tûrâb rengine girmiş cebîn-i sîmîni” (s. 112-114). Bu hazin son, Selma’nın hayatını kaybetmesidir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, bu şiir aynı kişinin hem canlı hâlinin hem de ölmüş hâlinin tasvirini barındırması açısından dikkat çekicidir. Şair önceki tasvirlerinde hastalığın Selma’nın bedeni üzerindeki tesirleri açısından bir kişi tasviri yaparken, son kısımda ölümün Selma’nın bedeni üzerindeki tesirini temel alarak bir tasvir yapar. Bu dizeler ayrıca aliterasyonlar açısından da önemli tesirleri barındırmaktadır. Sürekli olarak tekrar eden ‘t’ ve çoğu kalın olan ‘k’ sesleri, ölümün sert etkisinin işitsel olarak da okuyucuya sunulmasını sağlar. Bunun yanı sıra ‘Gözünde nûr-ı nazar titriyor’ cümlesinde de sürekli sesler olan ‘z’, ‘n’ ve ‘r’ seslerinin bolca kullanılması, ölümün hemen sonrasında merhumun gözlerinde kısa bir süre de olsa titreyerek yanmaya devam eden hayat ışığının sürekliliğini ifade eder.

“Selmâ”, Akif’in kendi ailesine dair yaşanmış bir ölüm hadisesinden yola çıkarak kaleme aldığı bir şiirdir. Bu sebeple Selma’nın tasviri, Akif’in diğer şiirlerinde geleceğin mimarları olarak umutla tasvir edilen çocuklardan farklı olarak, hastalık ve ölümle yan yana yürür. Bu şiirde ölüm hadisesinin Akif’te yarattığı derin acı, onun bakış açısını etkilemiştir. Selma, küçük yaşında hastalık acısı çekmeyi ve sonunda ölmeyi hak etmeyen bir melek olduğu için Akif’in tasvirleri, küçük çocuğa dair bir merhamet duygusu yaratır. Ancak bu durumun Allah’ın takdir-i ilahisi olduğunun bilincinde olan Akif, bu tasvirlerinde isyan çizgisine gitmeyerek sadece çocuğun içler acısı hâlini ortaya koyar.

Akif’in şiirlerinde merhamet duygusuyla tasvir edilmiş bir diğer çocuk ise “Küfe” şiirinin ana kahramanı olan yetim Hasan’dır. “Küfe” şiiri iki farklı zaman diliminde anlatıcı ile küçük Hasan’ın karşılaşmaları neticesinde gelişen olayların anlatıldığı bir manzum hikâyedir. Bu açıdan iki bölüm olarak düşünebileceğimiz şiirin ikinci bölümü, Hasan’a dair hissedilen merhamet duygusunu ortaya koyan tasvirler bakımından daha yoğundur. Ancak birinci bölümde de satır aralarında Hasan’a dair, onu tanıtacak mahiyette tasvirler vardır. Birinci bölümdeki bu kısa tasvirler, Hasan’ı okuyucuya tanıtmanın yanı sıra ikinci bölümde anlatılacak vaka içerisinde Hasan’ın durumunu okuyucunun zihninde daha sağlam bir yere oturtmaktadır:

*On üç yaşında kadar bir çocuk gelip öteden,
Gerildi, tekmeyi indirdi öyle bir küfeye: (s. 52)*

- Benim babam senin altında öldü, sen hâlâ (s. 52)

Adın nedir senin, oğlum?

- Hasan

- Hasan, dinle.

Zararlı sen çıkacaksın bütün bu hiddetle. (s. 54)

Senin de zihnin açık... Söylemiş olaydık bir... (s. 54)

Yer yer diyaloglar içinde verilen, yer yer Hasan'ın ağzından duyduğumuz bu bilgiler okuyucuda Hasan'a dair birtakım fizikî ve ruhî izlenimler yaratır. Örneğin anlatıcının Hasan'ı ilk gördüğü zaman yaptığı kısa tasvirden Hasan'ın on üç yaşında kadar bir çocuk olduğu öğrenilmektedir. Yerdeki küfeye tekme atmasından küçük çocuğun bir öfkesinin olduğunu gösteren anlatıcı, bunu daha sonraki sayfalarda Hasan'la girdiği diyalogda kendisi de dile getirir. Bununla birlikte ilk bölümde babasının öldüğü bilgisiyle birlikte -küçük çocuğun annesiyle olan diyalogundan-komşunun gelininin Hasan için zihni açık dediği öğrenilir. Bütün bu kısa bilgiler ilk bölümün sonunda yaşı ufak ve akıllı bir çocuk olmasına rağmen babası öldüğü için annesine ve kardeşlerine bakmak zorunda olan, bu sebeple küfe ile hamallık yapmak durumunda kalan, kaderine öfkeli bir çocuk portresi ortaya koyar. Hasan'ın hem fizikî hem de ruhî yapısına dair bu küçük anekdotlardan sonra okuyucuyu ikinci bölüme hazırlayan Akif, Hasan'la ikinci karşılaşmasında çocuğun o anki fiziksel durumunu detaylı bir şekilde tasvir eder:

Çocuk, benim o sabah gördüğüm zavallı yetim...

Şu var ki, yavrucağın hâli eskisinden elim:

Cılız bacaklarının dizden altı çırpıplak...

Bir ince mintanın altında titriyor, donacak!

Ayakta kundura yok, başta var mı fes? Ne gezer!

Düğümlü alınının üstünde sâde bir çember.

Nefes değil o soluklar, kesik kesik feryâd;

Nazar değil o bakışlar, dümû'-i istimdâd.

Bu bir ayaklı sefâlet ki yalnayak, baş açık;

On üç yaşında buruşmuş cebîn-i sâfi, yazık! (s. 56)

İlk iki mısra da öznel ifadelere yer veren Akif, sonraki dört mısra da objektif bir şekilde çocuğun kıyafetlerine dair bir tasvir yaptıktan sonra son dört mısra da yine kişisel düşüncelerine yer veren fiziksel bir tasvir yapar. Şiirin ilk bölümünde Hasan'a dair verilen kısa kısa bilgilerle yapılan tasvirler, genel olarak Hasan'ın içinde bulunduğu durumu okuyucuya verirken, bu parça aynı zamanda Hasan'ın o andaki hâlini gözler önüne serer ve tasvirin gerçeğe benzerlik sağlama işleviyle birlikte okuyucunun Hasan'a daha çok merhamet duymasını sağlar. Akif'in buradaki amacı romantik bir acıma duygusu geliştirmek değildir. Akif, toplum içerisinde böyle

vakaların, küçük yaşta zor şartlar içinde yaşamını devam ettirmek zorunda kalan çocukların da bulunduğunu göstererek toplumun sahip çıkmadığı ve belli bir kesimi oluşturan bu çocukları fertten yola çıkarak temsili bir şekilde tasvir eder (Gökçek, 2014: 139). Bunu yaparken toplumsal bir eleştiri getirmeyen Akif, sadece var olan bir aksaklığı gözler önüne serer. Kısacası Hasan, sadece teşrih masasına yatırılan hastalardan biridir. Akif tedaviye henüz başlamamıştır.

Bir bayram gününün tasvir edildiği “Bayram” şiirinde bu mutlu günün içerisine “bu levha-i handana karşı” (s. 98) ifadesiyle tezat oluşturacak şekilde yerleştirilen yetim bir kız çocuğu da Akif’in merhamet duyduğu çocuklardandır. Toplumun tüm kesimlerine dair tabloları aksettirmek adına tasvir edilen bu kız çocuğu, özellikle çocuklar için büyük bir neşe ve mutluluk kaynağı olan bayramın hüzünlü cephesini ortaya koyar: “Fakat bu levha-i handâna karşı, pek yaşlı / Bir ihtiyar kadının koltuğunda, gür kaşlı, / Uzunca saçlı güzel bir kız ağlayıp duruyor. / Gelen geçen, bu niçin ağlıyor? diyor, soruyor. / - Yetim ayol... Bana evlâd belâsıdır bu acı” (s. 98-100).

Bayramlar, insanların genellikle büyük bir sevinç içerisinde bir araya geldikleri, geleneklerini yerine getirdikleri, eğlenceli vakitler geçirdikleri zamanlardır. Ancak bu genelin yanı sıra bayramları hüzünle geçiren birtakım insanlar mevcuttur. Aile üyelerini kaybetmiş insanlar bunların başında gelir. Bayramlarda ilk ve en çok ziyaret edilen yerlerin başında mezarlıkların gelmesi bundandır. Şairin neşeli bayram tablosunun bir köşesine ağlayan bir yetim çizmesinin sebebi de cemiyeti okuyucuya tüm yönleriyle aksettirme arzusundan kaynaklıdır. Akif’in yetim kızı şiire sokmasının diğer bir amacı da toplumsal bir öğüt vermektir. Parasızlıktan salıncağa binemediği için ağlayan yetim kız, salıncakçının insaniyeti neticesinde ücretsiz bir şekilde salıncağa binince, diğer çocukların neşesine katılır. Akif bu vasıta ile “...sosyal sınıflar arasındaki çatışmayı vurgulamak veya belirginleştirmekten ziyade toplum hayatındaki birlikteliği ve dayanışmayı” (Gökçek, 2014: 142) öne çıkarır.¹⁵

¹⁵ Akif’in “Bayram” şiirinde mutlu ve eğlenen çocuklara dair çizdiği tablonun karşısında yetim kıza dair yaptığı tasvirler, Tevfik Fikret’in “Hâluk’un Bayramı” şiirini akıllara getirmektedir. Bu şiirinde, bir bayram günü oğlu Halûk’un sevincini görünce Tevfik Fikret’in aklına yetim ve öksüz olan ümitsiz çocuklar gelir. Bu çocuklar için bayramın ezgisi siyah bir mateme benzemektedir ve güzelce giyinmiş, süslenmiş Halûk’un aksine onlar sefalet içindedirler. Bu sebeple Fikret, oğluna üstündeki süsleri çıkarıp yetim ve öksüz çocuklara vermesini söyler. Çünkü mutluluk, her çocuğun hakkıdır (Tevfik Fikret, 2017: 155). Görüldüğü üzere iki şiirde de bir bayram vakti mutlu bir tablo içinde çizilen çocukların karşısında ailesini kaybetmiş ve sefalet içinde, üzüntülü çocuklar vardır. Her iki şiirde de bu çocuklara karşı duyulan merhamet kuvvetli bir şekilde görülmektedir ve her iki şiirde de yetim ve öksüz çocukların mutlu olmaları için bir çaba sarf edilmektedir.

“Küfe” ve “Bayram” şiirlerinden başka Akif’in merhamet duyduğu yetim çocuklardan birine “Âhiret Yolu” şiirinde de rastlanır. Babasını kaybetmesi ve küçük yaşta yetim kalması sebebiyle Akif’in merhamet duyduğu üç sınıf halktan biri olan çocuklara dâhil edilebilecek bu kız çocuğu, babasının cenaze töreni içerisinde hem fiziksel hem de ruhsal açıdan tasvir edilmiş ve Akif özellikle çocuğun günahsızlığına vurgu yaparak okuyucudaki merhamet duygusunu güçlendirmiştir: “Göründü cumbada baktım ki tombalak, sarışın, / Sevimli bir küçücek kız... Beşinde ancak var. / Donuk yanakları üstünde parlayan yaşlar, / Zavallının eriyen rûh-ı bî-günâhı idi” (s. 250). Bu şiirde yaratılışı itibariyle zaten masum olan bir çocuğun babasını kaybetmiş olması sebebiyle yaşadığı üzüntü hâlinin cenaze töreni esnasında tasvir edilmesi, yaratmak istenen merhamet duygusunun tesirini arttıran bir unsur olmuştur.

2.1.1.4.4. Mağdur Topluluklar

Akif’in şiirlerinde merhamet duyulan insanlar sadece ferdî boyutta kalan ve “Köse İmam” şiirinde kendisinin de dile getirdiği üç sınıf halktan ibaret değildir. Zalim yöneticiler ya da düşmanlar tarafından zulme uğrayan mağdur topluluklar da Akif’in merhamet duyduğu insanlar arasındadır. Akif, bunu doğrudan doğruya söylemese de özellikle Balkan Savaşı sebebiyle zulme uğrayan halka dair yapılan tasvirlerle okuyucuda şiddetli bir merhamet duygusu uyandırmaktadır. Bu tarz tasvirlere ilk olarak Mehmet Akif’in “İslâm ülkelerinin ve yeryüzündeki bütün Müslümanların meselelerini, hayatını İslâmiyet’e adanmış Türkistanlı seyyah ve âlim Abdürreşid İbrahim’in ağzından, Süleymaniye Camii’nde verilmiş bir vaaz şeklinde” (Uçman, 2013: 22) anlattığı *Süleymaniye Kürsüsünde* adlı eserinde rastlanmaktadır:

*Süngü, kurşun gibi kestirme ölümleyle ölen;
Yâhud işkenceler altında ecelsiz gömülen;
Ne soluk var, ne ışık var, ne otur var ne durak,
İki üç yüz kulaç altında zemînin, çıplak,
Aç, susuz işletilen kanları donmuş canlar,
Size milyonla desem, fazlası yok, eksiği var! (s. 298)*

Rusya’da baskı altında bulunan Müslümanlara dair yaptığı bu tasvirle, ilerleyen dizelerde “leş yiyen kargalar” (s. 320) olarak nitelendireceği Rusların Müslümanlara yaptığı zulmü gözler önüne seren Akif, aynı zamanda “Medenî Avrupa,

bilmem, niye görmezdi bunu” (s. 298) dizesiyle sözde medenî olan ve insan haklarına önem veren Avrupa’yı da eleştirmiş olur.

Hakkın Sesleri’nde Neml suresinin 52. ayetinin başlık olarak verildiği ve yorumlandığı şiir de zulüm gören insanların tasvir edilmesi bakımından dikkat çekicidir. 30 Ocak 1913 tarihinde *Sebilürreşad*’da yayınlanan bu şiir, süregelen Balkan Savaşı’nın halk üzerindeki etkisini açıkça göstermektedir. Matem sesleri yükselen “...yüz binlerce yurdun kanlı, zâiresiz mezârı”na (s. 354) benzeyen Balkanlarda, halkın ümidi tükenmiştir artık: “Bu mâtem, kim bilir, kaç münkesir kalbin gubârından / Hurûş etmekte, son ümmîdinin son inkisârından? / Evet, son inkisârından ki yoktur cebrin imkânı: / Batıp gitmiş nazarlar beklemekten fecr-i nâzanı” (s. 354).

Gördükleri eziyet sebebiyle mağdur olan, ümitlerini yitiren halkın bu tasvirinin yanı sıra katledilen masumların tasviri ise zulmün şiddetini gözler önüne sermektedir:

*Azıcık kurcala toprakları, seyret ne çıkar:
Dipçik altında ezilmiş, paralanmış kafalar!
Bereden reng-i hüviyyetleri uçmuş yüzler!
Kim bilir hangi şenâatle oyulmuş gözler!
“Medeniyyet” denilen vahşete lâ’netler eder.
Nice yekpâre kesilmiş de sırtmış dişler!
Süngülenmiş, kanı donmuş, nice binlerle beden!
Nice başlar, nice kollar ki cüdâ cisminden!
Beşiğinden alınıp parçalanan mahlûkât;
Sonra, nâmûsuna kurbân edilen bunca hayât!
Bembeyaz saçları katranlara batmış dedeler!
Göğsü baltayla kırılmış memesiz vâlideler!
Teki binlerce kesik gövdeye âid kümeler:
Saç, kulak, el, çene, parmak... Bütün enkâz-ı beşer!
Bakalım, yavrusu uğrar mı, deyip, karnından,
Canavarlar gibi şişlerde kızarmış nice can! (s. 356)*

Birkaç öznel ifade dışında katledilen masumların tasvirini oldukça realist bir şekilde yapan Akif, muhtemeldir ki bu parçada özellikle tasvirin gerçeğe benzerlik sağlama işlevinden faydalanmıştır. Böylece yapılan zulmü alenen gösteren Akif, zulmün şiddetinin herkes tarafından açık bir şekilde anlaşılmasını sağlamıştır. Çünkü dönemin şiddetli bir realitesi olan savaşın insanlar üzerindeki etkisini hayalî unsurlarla tasvir etmek, Akif’in yaratmak istediği etkiyi yeterince vermeyecektir. Bu tasvirde dikkat çekici bir diğer unsur ise katledilen insanlardan bahsederken ‘ihtiyarlar’, ‘kadınlar’ ve ‘küçükler’in üzerinde özellikle durulmasıdır. Bu durum Akif’in merhamet duyduğu insanların başında gelen üç sınıf halka dair hassasiyetinin bir

sonucudur. Şiirin devamında kurumuş ot gibi doğranan ‘felâket-zede’lerin uğradığı zulmün sebebini ‘Müslümanlıkları’ olarak açıklayan Akif, Balkanların yürekleri parçalayan hâlini İstanbul’dan duyurmak istemiştir.

Akif, Balkanlardaki Müslümanların yaşadığı eziyete ve katledilişine *Fâtih Kürsüsünde*’de de değinmiştir. Meriç ve Tunca nehirleri, üstündeki darmadağınık ceset kümeleri ile tasvir edildikten sonra Edirne Sarayı’nda hayatta kalan masumların tasvirine geçilir. Bu yürek burkan tasvirde de dikkat çeken bir unsur Akif’in yine kadınlar üzerinde özellikle durmasıdır. Ancak Akif bu sefer sadece kadınları tasvir etmeye mecbur kalmıştır. Çünkü kadınlar dışında herkes katledilmiştir:

*Sarayıcı’ndeki bîçareler ki hepsi kadın...
Kenâra vurmuş olan kısmıdır bu ecsâdın!
Nazarlarında sönen gözlerin sönük nazarı;
Kulaklarında civârın enîn-i muhtazarı;
Kucaklarında birer na’ş-ı pâre pâre defîn...
Ecelle uğraşıyor bir yığın kemik... Ne hazîn!
Yalın ayak, baş açık, bir paçavra sırtında;
Bu tamtakır adanın tamtakır muhîtinde;
Acından ölmeye mahkûm olan zavallıları,
Sular bıraksa da Bulgar bırakmıyor dışarı! (s. 502)*

Kadınların fiziksel özellikleri ve ruhsal durumları arasında kurulan bağ sayesinde oldukça canlı ve etkileyici bir tasvir vücuda getiren Akif, böylelikle zulmün hem beden üzerinde yarattığı ‘görünen’ etkisini hem de ruhlarda yarattığı parçalanmayı dile getirmiş olur.

Akif’in Balkan Savaşı sebebiyle eziyet çeken, katledilen halka dair tasviriyle şiirin sonlarında tekrar karşılaşılır. Bu tasvirde yetimlerin, kızların, annelerin, babaların, çocukların, ninelerin ve cesetlerin vaziyetlerine dair verilen ayrıntılar, tasviri vücuda getirirken seçilen kelimeler ve şairin üslubu, onun bu felaketzedelere ne kadar üzüldüğünü ve merhamet duyduğunu gösterir (s. 512). Çünkü bu zavallı insanların Müslüman olmaktan başka hiçbir suçu yoktur. Müslümanların haksız yere uğradığı bu zulüm, Akif’in şiirde takındığı üslubu oldukça etkilemiştir.

2.1.1.5.Mutlu Çocuklar ve Gençler

Safahat genel başlığı altında toplanan yedi kitapta belki de olumsuz olarak tasvir edilmeyen, herhangi bir kötü davranış sergilediğini görmediğimiz nadir gruplardan biri ‘çocuklar’dır. Bazı durumlarda içinde bulundukları olumsuz şartlar

onları trajik bir kaderin içine sürüklese dahi onlar hiçbir zaman kötü davranışlar sergilememişlerdir. Çünkü çocuklar, yaratılışları itibarıyla masumdurlar ve Akif'in şiirlerinde de hep bu bağlamda olumlu olarak tasvir edilmişlerdir. Ancak Akif'in şiirlerinde çocuklar ve bazen de gençler, her zaman için trajik vakalar dâhilinde tasvir edilmemiştir. *Safahat*'ın bir de mutlak olarak olumlu olarak tasvir edilen çocukları ve gençleri vardır. Gerek fiziksel özellikleri gerekse duygu ve düşünceleri ile her zaman olumlu bir tablonun içine yerleştirilen bu çocuklar ve gençler, çeşitli işlevler dâhilinde karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda Akif'in tasvirine en sık yer verdiği çocuklar ve gençler, geleceğin nesli olma durumlarına vurgu yapılarak olumlu bir şekilde tasvir edilenlerdir. Bu çocuklar ve gençler, Akif'in ideal cemiyetin inşasında en güvendiği dayanağıdır. Çünkü onlar, Akif'in neslinin yaptığı hataları düzeltebilecek ve cemiyeti güçlü bir konuma yükseltebilecek olanlardır. Bunun yanı sıra Akif'in olumlu olarak tasvirine yer verdiği ikinci grup çocuklar ise tezat oluşturma işleviyle yüklü olanlardır. Geleceğin neslini oluşturanlar gibi Akif'in fikir dünyasını ve ideallerini yansıtmayan bu çocuklar, şiirdeki trajediyi arttırmak için işlevsel olarak kullanılmışlardır. Bu iki grup çocuğun dışında Akif'in çeşitli vasıtalar sebebiyle tasvirine yer verdiği başka çocuklar da vardır. Akif için çocukların teşkil ettiği önemi göstermesi ve şiirdeki vaka kurgusunda Akif'in karakter yaratım sürecini ortaya koyması bakımından, bu tasvirler de üstünde durulması gereken tasvirlerdendir.

2.1.1.5.1. Geleceğin Nesli Olarak Çocuklar ve Gençler

1908 yılında Meşrutiyet'in ikinci kez ilanı, 33 yıldır süregelen, çeşitli baskılar, sınırlandırmalar ve jurnallenme tedirginliğiyle geçen İstibdat rejimini sonlandırması bakımından Osmanlı toplumunun uzun süredir hissetmediği bir duyguyu yüreklere yeşertmiştir: Ümit. Bu ümit duygusu, II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki ilk dönemlerde Akif'te de görülmektedir. Örneğin *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde vaiz, II. Meşrutiyet'in ilanından hemen sonraki duygularını ifade ederken yeşeren ümitlerini şu dizelerle belirtmiştir:

*Ansızın başladı beynimde ümîdin, ye'sin,
Doğduğumdan beri hiç görmediğim bir harbi...
O ne müdhiş halecanlardı, aman yâ Rabbi?
Verdi Kânûn-i Esâsî... Bu, çıkar rü'yâ mı?
(...)*

*Gemi enginde iken bende de engindi hayâl;
Kevser içmiş sofunun hâline benzer bir hâl!
Ömrü haybetle cehennemde geçen hâne-harâb,
Verseler cenneti şaşkın gibi çekmez ya azâb;
Ben de rûhumdaki zulmetleri artık koğdum;
En büyük hasmım olan ye'si nihayet boğdum (s. 316)*

İçinde yeşeren ümit duygusuyla Akif'in Meşrutiyet'in ilanından hemen sonraki dönemlerde kaleme aldığı şiirlerinde yeni bir tip olarak gelecek nesli inşa edecek çocuklar ve gençlerle karşılaşmaktadır. Meşrutiyet'in sağladığı özgürlük ortamıyla birlikte, zulme sessiz kalan kendi neslinin aksine geleceğin nesli olan çocuklar ve gençler, hürriyet bayrağıyla cemiyeti ilerletecek, yükseltecek bireyler olarak Akif'in şiirlerinde yer almaya başlar. Akif zamanla II. Meşrutiyet'ten umduğunu bulamayıp bedbinliğe düşse de yeni yetişen nesle büyük bir güven duygusu beslemektedir. Öyle ki müstakil olarak bir kitabına bu neslin örnek fertlerinden birinin adını verir: Âsım. Hem kişilik yapıları hem de eğitimleri bakımından Âsım'ın nesline büyük güven duyan Akif, bunu Köse İmam ve Hocaşade arasında geçen diyalogla Hocaşade'nin ağzından ifade eder: “– Şimdi, oğlum, kızacaksın ya, fakat boş ne desen; / Bu rezâlet beni me'yûs ediyor âtîden. / Hâle baktıkça adam kahroluyor elde değil; / Bizi kim kurtaracak, var mı ki bir başka nesil? / – Âsım'ın nesli, Hocam” (s. 744).

Âsım'daki diyaloglar büyük çoğunlukla Köse İmam ve Hocaşade arasında geçmektedir. Akif'in bedbin ve ümitli iki yönünü temsil eden bu iki karakter (Okay, 2011: 185), şiir boyunca Akif'teki iki duygu durumu arasındaki gidiş gelişleri ortaya koyar. Ancak gerek Hocaşade ve Âsım arasında geçen diyaloglar gerekse Akif'in kitabın adına güvendiği neslin kahramanlarından birinin adını vermesi, Akif'te ümidin bedbinlikten daha baskın olduğunu ortaya koyar. Çünkü şiirdeki diyaloglar zaman olarak Çanakkale Savaşı'nın hemen ardından gerçekleştirilmiştir. Çanakkale'nin zaferle sonuçlanması ise Akif'in II. Meşrutiyet'ten umduğunu bulamamasından kaynaklanan bedbinliğini bastırmıştır (Okay, 2017: 109). Görüldüğü üzere Akif geleceği inşa edecek olan nesilden hep umutla bahsetmiştir. Çünkü onlar ne geçmişin ne de yaşanan anın evlatlarıdır. Akif için bu nesil geleceğe aittir ve gelecek henüz yaşanmamış olduğundan, bu neslin evlatları, gerek geçmişten örnek alarak gerekse yaşanan andan ders çıkararak geleceği ideal bir şekilde şekillendirebilirler. Gelecek zamanın içinde her zaman “ümit” barındırmasından dolayı, Akif geleceğin neslinden daima ümitle bahsetmiştir.

I. *Safahat*'ta “İstibdâd” şiiriyle art arda verilen ve “İstibdâd” şiirinin devamı niteliğinde olan, “Meşrutiyet’in ilanından bir gün sonraya ait bir sahnenin anlatıldığı ‘Hürriyet’ şiirinde M. Akif, İstibdâd’daki, yapılan haksızlığa karşı duramayan kendi nesline karşılık burada özellikle çocukları ön plana çıkarmış ve onları yeni devrin müjdecisi olarak göstermek istemiştir” (Gökçek, 2014: 156). Meşrutiyet’le filizlenen geleceğe dair umut duygusu, Akif’in kendi nesline karşılık çocukları yeni devrin müjdecisi olarak ele almasında oldukça önemlidir. Çünkü Meşrutiyet’in ilanından önce yazdığı bilinen “Küfe” şiirinde (Gökçek, 2014: 96) merhamet duygusuyla tasvir ettiği Hasan’ın aksine Meşrutiyet’e duyduğu inançla bakış açısı değişen Akif, duyduğu umut neticesinde çocukları gelecekteki ideal cemiyetin mimarları olan mutlu ve aydınlık fertler olarak tasvir eder:

*Beyaz entârisiyle kar gibi kız,
Sanki cennetten inme zâde-i hûr;
Ya seher-pâredir ki perrândır
Dûş-i nâzında bir sehâbe-i nûr.
Kuşanıp bir nitâk-ı hürriyyet
Geziyor hâk-dâni dîrâ-dûr!
Hâle-dâr eyleyince bedri şafak
Bu kadar dil-nişîn olur ancak.*

*Ya şu oğlan, şu tostopaç afacan
Ki fezâlar gelir sürûruna dar;
Taşıyor sanki sığmıyor kabına...
Kendisinden büyük de bayrağı var! (s. 170)*

II. Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte “gulyabani kılıklı” paşaları sahneden indiren ve kendisinin de “dürdâne-i ismet” (s. 172) şeklindeki ifadesinde belirttiği üzere saflığın sembolü olan çocukları -tasvirin sembol işlevi vasıtasıyla- sahneye çıkaran Akif, onların bu özelliği vasıtasıyla uzun süredir özlemle beklenen hürriyetin dolaylı yoldan tasvirini yapmış olur. Anlatıcı, çocukları Meşrutiyet vasıtasıyla canlanan umutları dâhilinde -hayalle hakikat karışık bir şekilde- tasvir ettiği için, burada çocukların tasvirinden çok Meşrutiyet’le gelen hürriyetin yansımaları görülmektedir. Örneğin küçük kızın beyaz entarili olması tesadüf değildir. Çünkü beyaz renk; temizliğin, saflığın, yeni bir başlangıcın sembolüdür. Bu beyaz elbisenin küçük bir kız çocuğuna giydirilmesiyle yaratılmak istenen saflık duygusunun kuvveti iki katına çıkartılmıştır. Hele ki bu kız çocuğunun cennetten inme bir ‘zâde-i hûr’a benzetilmesi bu saflığı daha da kuvvetlendirirken aynı zamanda ona ilahi bir kudret de katar. Kız çocuğunun tasviri üzerinden hürriyetin saflığını ve ilahi yönünü ortaya koyan Akif, bu

kız çocuğunun omuzlarında seherden bir parçaymışçasına uçan nur bulutuyla, yine hürriyeti tasvir etmeye devam eder. Seher vakti, gecenin karanlığının yavaş yavaş kaybolduğu, günün ağarmaya ve gökyüzünün aydınlanmaya başladığı bir vakittir. Akif'in şiirlerinde de genellikle kötü günlerin geride bırakıldığı, mutlu günlerin başladığı anları tasvir etmede kullanılan günün bu vakti, pozitif bir anlamda karşımıza çıkar. Seherin bir parçası gibi uçan nur bulutunu omuzlarında taşıyan kız çocuğuyla, II. Meşrutiyet'in aydınlık ve mutlu bir geleceğin müjdecisi olduğu anlatılmak istenmiştir. Hürriyetin tasvirini kız çocuğu üzerinden yaparken, şafağın ayı hâlelemesi ile kızın bir 'nitâk-ı hürriyet' kuşanması arasında kurduğu benzerlikle Akif, oldukça başarılı bir şekilde tasvirini devam ettirir. Nasıl ki ay karanlık gecelerin en kuvvetli ışık kaynağıdır, kız çocuğu özelinde bütün çocuklar da karanlık bir baskı dönemi yaşamış milletin yegâne umut ışığıdır. Çünkü gelecek onlara emanettir ve geleceği ideal olana yönelik inşa edebilecek olanlar onlardır. Bunun yanı sıra nasıl ki şafak vakti gün yavaş yavaş ağarırken, yani karanlık gece son bulurken, söken şafağın etkisiyle ayın etrafında bir hale oluşursa; II. Meşrutiyet'in ilanıyla kara günler geride bırakıldığı için bu kız çocuğu hürriyet kuşağını kuşanır. Doğal bir olay ile sosyal bir vaka arasında kurduğu paralellikle yaratmak istediği etkiyi başarılı bir şekilde ortaya koyan Akif, hürriyetin anlatıcının bakış açısı ve kız çocuğu üzerindeki etkisinden yola çıkarak, dolaylı yoldan da olsa hürriyeti tasvir etmiş olur.

Kız çocuğunun ardından erkek kardeşinin tasvirine geçen Akif, burada da pozitif ifadelerle küçük çocuğu tasvir ederek II. Meşrutiyet'in olumlu etkilerini okuyucuya vermeye devam eder (s. 170). Her iki çocuğun tasvirinde de dikkat çeken unsur, bu tasvirlerin eylemler kullanılarak yapılmasıdır. Çocukların hareketli yapılarını ve II. Meşrutiyetle gelen hürriyetin yüreklerde yarattığı dinamizmi yansıtması bakımından sadece sıfatlarla yapılan durağan bir tasvirden ziyade, eylemlerin de işin içine karıştırıldığı hareketli bir yapının oluşturulması bilinçli bir tercih olmalıdır.

Akif'in şiirlerinde geleceğin nesli olan çocukların/gençlerin en spesifik örneklerden bir diğeri ise literatüre 'Âsım Nesli' olarak geçen Âsım ve arkadaşlarıdır. Akif, altıncı kitabı olan *Âsım*'da gerek neslin tüm fertlerini ele alarak gerekse Âsım özelinde, bu nesilden uzun uzadıya bahseder. “ ...şairin özlediği geleceğin şiiri” (Karakoç, 1974: 40) olan VI. *Safahat*'ta “Âkif'in alkışladığı Asım nesli, savaş içinde

birdenbire olağanüstüye yükselen gününün nesliyse, sulh içinde (...) geleceğin neslidir. Savaşta geçici olarak gelen bu üstün-insan, gelecekte hergün ve her işteki durumuyla böyle olan bir kuşağın özlemidir” (Karakoç, 1974: 40). Bu bağlamda şiirlerinde cesaretleri, imanları ve eğitimleri bakımından bu nesli ele alan Akif, onları ayrıca geleceği inşa etme yolunda katıldıkları Çanakkale Savaşı esnasında cephe içerisinde de tasvir etmiştir: “– Ne fazîlet mi? Çocuklar koşuyor, aç çıplak, / Cebheden cebheye arslan gibi hiç durmayarak. / Yine vardır bir ölüm korkusu arslanda bile; / Yüzgöz olmuş bu çocuklar ölümün şahsiyle” (s. 746). Köse İmam’ın, Âsım ve neslinin hangi erdemleri olduğunu sorması üzerine Hocaade’nin vermiş olduğu bu cevapta Âsım’ın nesli, cesaretleri ve ölüm karşısındaki korkusuzlukları bakımından ele alınmıştır. Cesaretlerinin yanı sıra kuvvetli iman duyguları bakımından da “Alınır kal’a mı göğsündeki kat kat imân? (...) Çünkü o te’sîs-i İlâhî o mekîn istihkâm. (...) Bu göğüslerse Hudâ’nın edebî serhaddî” (s. 748) dizeleriyle tasvir edilen Âsım’ın nesli, sahip olduğu iki değer ile geleceği inşa etme yolunda Akif’e oldukça ümit vermektedir. Bunun yanı sıra Âsım ve arkadaşları, ülkenin içinde bulunduğu zor şartlar sebebiyle yarım bıraksalar da Avrupa’da eğitim görmüşlerdir. Hocaade vasıtasıyla bu eğitimlerini tamamlamalarını nasihat eden Akif, bilime sırtlarını dönmedikleri için de bu nesilden oldukça umutludur: “– Âferin, doğrusu, cevherli çocuklar, belli! / İftihâr etmeli gördükçe bu gürbüz nesli” (s. 772)

Akif, *Âsım* adlı eserinde kitaba ismini veren Âsım’ın tasviri vasıtasıyla da bu neslin özelliklerini dile getirmiştir. Âsım özelinde neslin genelinin niteliklerini sıralayan Akif, yukarıdaki tasvirlerden farklı olarak sadece ruhî değil, fiziksel tasvir de yapmıştır. Böylelikle “Görmedim ben bu kadar dörtbaşı ma’mûr insan. / Ne büyük hilkat o Âsım, ne muazzam heykel” (s. 754) dizelerinden de anlaşılacağı üzere, bu neslin her yönüyle mükemmel olduğunu dile getirmiştir. Bu neslin kıymetinin tam olarak farkında olmayan Köse İmam’a “...açıp rûhunu teşrîhe çalış” (s. 754) diyerek Âsım’ın öncelikle ruhî tasvirini yapmaya başlayan Hocaade;

*Yalnız göğsünün eb’âdını mı sandın yüksek?
İn de a’mâkına bir bak, ne derinmiş o yürek!
Dalgalandıkça içinden taştan iman denizi,
Dökülen hisleri gör: İncilerin en temizi,
Gövde yalçın kayadan âbide, lâkayd-i ecel;
Sanki hiç duygusu yok... Bir de fakat rûhuna gel;
O ne ifrât ile rikkat! Hani, etsen ta’mîk,
Bir kadın rûhu değildir o kadar belki rakîk.*

*Sonra, irfânı için söyleyecek söz bulamam;
Oğlanın bildiği, öğrendiği her şey sağlam.
Boynu dehşetli, evet, beyni de lâkin zinde;
Kafa enseyle beraber gidiyor seyrinde. (s. 756)*

dizeleriyle Âsım'ın iman, cesaret, incelik ve irfan gibi hususlarda ne kadar ideal bir genç olduğunu dile getirir. Ele aldığı nitelikleri tasvir ederken benzetme ve mübalağalardan oldukça faydalanan Akif, bu şekilde ele aldığı soyut kavramları hem somutlaştırmış hem de neslin kıymetinin büyüklüğünü ortaya koymuştur. Âsım özelinde bu neslin çok yönlülüğünü vurgulayan Akif, buna rağmen Âsım'ın özünde bir insan olduğunu da belirtir: “Bî-tenahî safahâtıyla ayrı cihan; / Bî-tenahî safahatında da, lâkin, insan” (s. 756). Böylece yaptığı ve ileriki dizelerde yapacağı fiziksel tasvirle Âsım'a ve nesline romantik değil realist bir bakış açısıyla bakıp onları ilahlaştırmadığını, sadece kıymetli yönlerini dile getirdiğini ifade etmiş olur. Bu bilinçli hareketinde Akif, hem öncesinde verdiği idealleştirilmiş ruhî tasviriyle hem de sonrasında vereceği ve adeta Yunan heykelleri izlenimi yaratan fizikî tasviriyle Âsım'ın gerçeklikten uzak, romantik bir kahraman gibi görünmesinin önüne geçmek istemiştir:

*Neydi oğlandaki endâmın o âhengi fakat!
Belli her uzvu için ayrı çalışmış hilkat.
Ya kemikler ne salâbetli ya etler ne katı:
Tepeden tırnağa, güyâ, dolamışlar halatı,
İki üç katlı büküp bir çınarın gövdesine.
Hele taşmış dökülürken o muazzam sîne,
Öyle bâriz adelâtın ebedî dalgaları,
Ki yorar ârızalar seyrine dalmış nazarı.
Çok geniş dersen omuzlar, boy o nisbette uzun,
O ne mevzun kafadır, sonra, ne sağlam o boyun!
Ufarak bir kapı sırtın kabaran eb'âdı,
Çarpışıp durmada nâcâr iki müdhiş kanadı.
Enseden ta bele sarkan o derin hat, o yarık,
Arzı umkunda nihân tûl-i mücerred artık!
Bel nisâbında, omuzlar gibi taşkın çatılar,
Adalî baldırının kutru hemen boynu kadar.
İki çam bölmesi kol, kim tutacak, kim bükecek?
O bileklerle o ellerse demirden daha pek.
Yaralar başkaca endâmına heybet veriyor,
Bir şehâmetli temâşâ ki vücud ürperiyor. (s. 756-758)*

Yukarıdaki hayalle hakikatin karışık olduğu tasvirde benzetmelerden oldukça yararlanan Akif, kullandığı ‘benzetilen’ler vasıtasıyla Âsım'ı fiziksel olarak çok güçlü ve sağlam bir şekilde betimlemiş olur. Çınar gövdesi gibi kalın ve sağlam olarak nitelenndirilen Âsım'ın kemiklerini saran etler de güçlü bir imaj olan iki üç katlı halata

benzetilmiştir. Bunun yanı sıra kas-dalga, sırt-kapı, kol-çam ve el-bilek-demir arasında kurulan benzerliklerle aynı etkiyi yaratan Akif, böylelikle ruhsal yönden güçlü olan bu neslin fiziksel olarak da aynı güce sahip olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda Âsım'ın Yunan heykellerine benzeyen vücudunun ayrıntılı bir şekilde tasviriyle Akif, "...belki Türk edebiyatında ilk defa olarak çıplak bir erkek vücudunun hareket hâlinde çok gösterişli bir tasvir[ini]" (Huyugüzel, 1986: 50) yapmış olur. Akif'in Âsım ve neslinin gerek ruhsal gerek fiziksel özelliklerini böylesine güçlü betimlemelerle dile getirmesi, onun bu nesle inancının ve güveninin ne kadar şiddetli olduğunu göstermektedir. Kendi nesline ataları tarafından ümit aşılanmadığı için bu hâlde olduklarını belirten Hocaşade'nin (s. 714) gelecek nesle duyduğu güvenle aşıladığı bu şiddetli ümit, aynı zamanda Âsım ve neslinin kendisine 'münfail' olmaması için de bir tedbirdir denilebilir. Böylelikle geleceğin nesli Hocaşade'nin nesli gibi olmayacak, kalplerindeki ümit ve sırtlarındaki güven duygusuyla ideal bir gelecek inşa edebileceklerdir.

2.1.1.5.2. Tezat Oluşturan Çocuklar

Akif'in II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanan şiirlerinde çok sık karşılaşılmamasına rağmen, tasvir edildiği noktalarda yarattığı etki bakımından önemli bir yere sahip olan kişilerin başında, tezat oluşturan çocuk kahramanlar gelmektedir. Akif'in oldukça işlevsel bir şekilde şiirlerine dâhil ettiği bu çocuklar, yine bir çocuk olan ana kahramanın içinde bulunduğu trajediyi arttırmak adına tasvir edilmektedirler. Sahip oldukları özellikleri ile ana kahramana tezat oluşturan bu çocuklar, şiirlerde her zaman için ikincil derecede yer aldığından uzun uzadıya değil, oldukça kısa ifadelerle betimlenmektedir. Akif'in trajik çocuk kahramanların karşısında tasvirine yer verdiği bu çocukların özelliklerine bakıldığı zaman, aslında gayet normal, yaşlarına uygun, çocuk gibi çocuk oldukları görülmektedir. Meraklı, yerinde duramayan, oyun oynayan, sevinçli olarak gördüğümüz bu çocuklar, bir çocuğun sahip olması gereken standart niteliklerle yüklüdürler. Ancak trajik ana kahramanlar yaşlarından büyük sorumluluklar ve acılarla mücadele ettikleri için, standart olan bir durum bile kuvvetli bir tezat oluşturmaktadır. Böylece Akif, yarattığı tezatla cemiyet içindeki sosyal adaletsizliğe çocukların penceresinden değinmiş olur.

Trajik çocuk kahraman denince Akif'in şiirlerinde ilk akla gelen kişilerden biri "Küfe" şiirinde yer alan Hasan karakteridir. Ancak "Küfe" şiirinde Hasan'dan başka tasviri yapılan çocuklar da vardır. Bunlar Hasan'ın trajedisine tezat oluşturması için şiire özellikle konmuş çocuklardır. Bu çocuklar mutlu, meraklı ve eğitimine devam eden, yani bir çocuğun yaşaması gereken ideal şartlara sahip çocuklardır. Bunlardan ilki anlatıcının yani Akif'in kızıdır: "*Bizim çocuk yaramaz, evde dinlenip durmaz; / Geçende Fâtih'e çıktık ikindi üstü biraz. / Kömürcüler Kapısı'ndan girince biz, develer / Kızın merâkını celbetti, dâimâ da eder*" (s.56). Vurgulanan dizelerdeki kısa ruhî tasvirle şiire konan Akif'in kızının asıl işlevi ise şiirin ikinci bölümünde Akif'in Hasan'la yeniden karşılaşmasına sebep olmasıdır. Kızın bu yaramaz hâli sebebiyle evde olmak istememesi anlatıcı konumundaki Akif'in sokağa çıkmasına ve burada Hasan'la yeniden karşılaşmasına sebep olur. Hasan'ın durumundaki değişimi göstermek için onunla yeniden karşılaşması gereken Akif'in, ilk bölümde bir tesadüfle karşısına çıkan bu çocuğu yeniden bir tesadüfle bulması gerekmektedir. Bu tesadüfü ise yine bir çocuk motifi ile sağlar. Bir tarafta yaramazlık yapan, evde durmayan ve ailesi tarafından gezdirilebilen bir çocuk varken diğer tarafta ailesini geçindirmek için hamallık yapan, yaramazlık yapma şansı olmayan, kısacası çocukluğundan eser kalmamış bir başka çocuk vardır. Şiirde Hasan'ın trajedisini arttıran tek çocuk motifi Akif'in kızı değildir. Rüştîye mektebinden 'taburla' çıkan çocuklar da aynı işleve sahiptir. Akif yine Hasan ve diğer çocuklar arasında tezat kurmak için bu çocukları "Evet, bu yavruların hepsi, pür-sürûd-i şebâb" (s. 56) dizesiyle tasvir eder. Bu çocuklar -Hasan'ın sırtında pis bir küfeyle sokaklarda hamallık yapmasının aksine- birazdan aydınlık yuvalarına gidecek ve oyunlar oynayacaklardır. Çizdiği tasvirlerle ve yarattığı bu üçlü tesadüfle -Akif'in kızı, Hasan ve rüştîyeden çıkan çocuklar- aynı zamanda bir tablo tasviri yapan Akif, çocuklar üzerinden cemiyetin hâlini, cemiyet içindeki sosyal farklılıkları ortaya koymuş olur.

"Bayram" şiirinde de şiirdeki yetim çocuğa duyulan acıma duygusunun tesirini arttırmak adına tezat oluşturması bakımından bayramda anneleri tarafından süslenen bebeklerin tasvirine rastlanır: "Güzelce süslenerek dest-i nâz-ı mâderle; / Birer çiçek gibi nevvâr olan bebeklerle" (s. 98). Bayrama canlılık kattıklarından dolayı parlayan çiçeklere benzetilen bu bebekler, bayram günü kurulan salıncağa binemediği için ağlayarak tasvir edilen yetime tezat oluşturur. Ancak burada dikkat edilmesi gereken

husus, şairin bu tezadı saflık ve güzellik bakımından değil, yetim olup olmaması bakımından duygu durumları üzerinden kurmasıdır. Bunun için Akif hem bebekleri hem de yetim kızını güzel çocuklar olarak tasvir eder.

2.1.1.5.3. Diğer Çocuklar

Safahat genel başlığı altında toplanan yedi şiir kitabındaki çocuklar, gerek toplumdaki birtakım aksaklıkları gerekse Akif'in duygu ve düşüncelerini yansıtmaları bakımından genellikle belirli işlevlerle yüklüdürler ve ona göre tasvir edilirler. Bu işlevler, şimdiye kadar üstünde durduğumuz ve örneklerini ortaya koyduğumuz 'merhamet duygusu uyandırmak', 'geleceğin neslini teşkil etmek', 'tezat oluşturmak'tır. Ancak Akif'in şiirlerinde bu üç kapsam dâhilinde değerlendirilemeyecek başka çocuklar da vardır. Bu çocuklar Dirvâs ve Akif'in kızlarıdır. Ortak bir işlev dâhilinde ele alınamamakla birlikte, bu çocuklar tasvirleriyle Akif'in çocuklara verdiği önemi -Dirvâs- ve vaka kurgusundaki karakter yaratımını -Akif'in kızları- göstermesi bakımından önemlidir.

Konusunu İslâm tarihinden almış bir manzum hikâye olan "Dirvâs" şiiri, Emevi halifesi Hişam döneminde yaşanan kuraklık neticesinde sefalet çeken, aç kalan halkın kabile önderlerinin bu duruma çare bulmak için halifeyle görüşmelerini anlatır. Yöneticilerin bolluk içerisindeyken halkın kuraklık sebebiyle açlık çekmesi üzerinde durulan bu görüşme vasıtasıyla sosyal adaletsizliği işleyen Akif, bunu bir çocuğun ağzından vererek daha çarpıcı hâlde ortaya koymuştur. Halifeyle konuşacak temsilci olarak seçilen Dirvâs, çocuk olmasına rağmen düzgün, güzel ve rahat söz söyleme yeteneği bakımından oldukça ileridir: "Sinnen daha pek çocuktur amma / Olmaz o kadar talâkat aslâ" (s. 202). Şiirde "Mu'tâdı olan talâkatıyla" (s. 204) ve "Hayret, bu civân-dehâya hayret" (s. 208) gibi dizelerle düzgün konuşma yeteneği ve zekâsı açısından ön plana çıkarılan Dirvâs, güzel bir konuşma yapıp Hişam'ı etkileyerek bu talâkatını ortaya koyar. Yaptığı bu konuşma vasıtasıyla anlatma değil gösterme metodu ile de tasvir edilen Dirvâs'ın şiirde talâkat sahibi kişi olarak seçilmesi dikkat çekicidir. Anlatıcının ifadesiyle etrafta "ak sakalıyla bir alay pîr" (s. 202) varken konuşmasıyla Hişam'ı etkileyen ve halkını kıtlıktan kurtaran Dirvâs'tır. Burada Akif'in çocuklara verdiği önem bir kere daha görülmektedir.

Akif'in şiirlerinde yer alan çocuk tasvirlerinden biri de kendi kızlarına dairdir. Kızları Feride ve Cemile'ye dair bir oyuncak paylaşma vakasını anlattığı "Bebek yâhud Hakk-ı Karâr" şiirinde Akif, onları fiziksel ve ruhsal olarak kısaca şu şekilde tasvir etmiştir: "-Yemekte sızmaya me'lûf olan- Ferîde'mce, / Kabûl olunmayacak söz olursa, yatmaktı. / Yatar mı hiç? O nasıl hisli bir yumurcaktı. / Ferîde'nin yaşı beş yok; Cemîle'ninki yedi; / Şu var ki, abla hanım pek hanım tavırlı idi" (s. 268). Yapılan tasvir çok detaylı olmasa da iki kardeş arasındaki mizaç farkını vermesi bakımından oldukça önemlidir. Şiirin başında henüz asıl vakaya gelmeden önce yapılan bu tasvirde, iki kardeşten büyük olanın daha ağır başlı ve sakin; küçük olanın ise daha inatçı olduğu görülmektedir. Şiirin en başı için bir anlam ifade etmese de vakanın gelişme ve çözülmesinde, başlangıçta ayrımı verilen bu iki çocuğun mizaçlarına göre hareket ettiği görülmektedir.

2.1.1.6.Tarihî Kişiler

Geçmiş, Akif'te her zaman için olumlu çağrışımları olan bir zaman dilimidir. Geçmiş devirlere, geçmişte yaşayan kişilere veya mekânların geçmişteki vaziyetlerine dikkatle bakıldığında hep olumlu bir şekilde okuyucuya aksettirildiği görülmektedir. Bunda Akif'in değerlerine olan bağlılığı ve 'geçmiş'in birlik, beraberlik, azim, ilerleme vb. hususlara dair örneklerle dolu olması oldukça etkilidir. Bu bağlamda Akif gerek eski nesil tasvirleriyle gerekse 'Asr-ı Saâdet'e dair dönem tasvirleriyle şiirlerinde geçmişten daima yararlanmıştır. Böylece Akif, hazin bir vaziyette olan nesli hâzıra içinde bulundukları bu hâlden kurtuluş için, kendisinin de davranışlarını ve fikir dünyasını etkileyen 'geçmiş'ten örnekler sunmuş olur. Bu doğrultuda Akif, geçmişten bir de 'tarihî kişiler' vasıtasıyla faydalanmıştır. Özellikle İslâm tarihinden seçtiği oldukça önemli şahsiyetleri çeşitli vakalar dâhilinde tasvir ederek temelde onların örnek alınması gereken niteliklerini ortaya koyan Akif, bu tasvirlerle aynı zamanda onların toplum için ne kadar büyük bir kıymet taşıdıklarını ifade etmiş olur.

Akif'in şiirlerinde tasvir ettiği tarihî kişiler arasında ilk olarak onda yerinin çok ayrı olduğu bilinen 'Sadi' gelmektedir. En çok tesiri altında kaldığını ve şiire onu taklit ederek başladığını (Tansel, 1973: 20) söylediği İranlı şair Sadi'nin "Yazın ne yiyeyim, kışın ne giyeyim, derken / Değerli ömrün böylece harcanıp gitti" (Huyugüzel, Gökçek

ve Bağcı: 71) manasına gelen bir beytinden yola çıkarak insanların içine düştükleri geçim sıkıntısını dile getirdiği “Geçinme Belâsı” şiirinde Akif, işlenen vakayla paralel olarak Sadi’nin tasvirine yer verir: “*Sa’dî gibi bir asr-ı fazîletten işitmek. / Sa’dî o kadar felsefesiyle, hüneriyle, / Fikrindeki hürriyyet-i fevka’l-beşeriyle*” (s. 70) [Vurgu bana aittir]. Sadi’nin yüksek kişiliğine, ilmine, faziletine dair özelliklerin sıralandığı bu öznel tasvirin amacı, sadece onun yüksek niteliklerini göstermek değildir. Bu husus, Akif’in tasvirdeki ikincil amacıdır. Akif bu tasvir vasıtasıyla asıl olarak, Sadi gibi yüce şahsiyetli, dünyevî meselelerden çok fikrî meselelerle meşgul bir kişinin bile dara düşüp beşerî endişelerle ömrünü geçirmesine duyduğu hayreti çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.

Konusunu İslâm tarihinden almış, Hz. Ömer’in adaletine dair Hz. Muhammed’in amcası Abbas tarafından aktarılan bir vakanın anlatıldığı “Koca Karı ile Ömer” manzumesi de, Hz. Ömer’e dair yapılan tasvirler bakımından önemlidir. Hz. Ömer, bu şiirde kişiliğindeki yüceliğin ön plana çıkarılması bakımından tasvir edilmiştir. Bu tasvirde ilgi çekici olansa, Akif’in Hz. Ömer’deki yüksek kişiliği, fiziksel özellikleriyle desteklemesidir: “*Zulmetin sînesinde ukde gibi, / Ansızın bir müheykel a’râbî! / Bembeyaz bir ridâ içinde garîb, / Geliyor muttasıl mehîb mehîb*” (s. 174).

Şiirde Hz. Ömer’le buluşmak için gece vakti dışarı çıkan Abbas -aynı zamanda şiirin anlatıcısı da odur-, karşıdan gelen Hz. Ömer’i zulmetin sinesindeki bir ukdeye benzettir. Karanlığın içindeki ukdenin ne olabileceği düşünüldüğünde akıllara gelen ilk ihtimal aydınlıktır. Tasvirin devamında, Hz. Ömer’in ‘Bembeyaz bir ridâ içinde’ olduğu söylenerek bu ihtimal kuvvetlendirilmiş olur. Hz. Ömer’i aydınlık, beyazlık gibi niteliklerle tasvir ederek onun saflığının, iyiliğinin ve şiirin devamında ortaya konulacak olan adaletin sinyallerini veren Akif, bunun yanı sıra Hz. Ömer’in ‘müheykel’ bir yapıya sahip olduğunu ve ‘mehîb mehîb’ geldiğini söyleyerek onu fiziksel olarak da kuvvetli bir şekilde tasvir eder. Bu şekilde “Şerîatin koca bir rûknü” (s. 460) olan Hz. Ömer’in sadece kişilik olarak değil, fiziksel olarak da yüksek niteliklere sahip olduğu ifade edilir.

Anlatıcı Hz. Ömer’in fiziksel özellikleri vasıtasıyla yüce kişiliğini şiirin devamında da ortaya koyar: “*O semâlar kadar yücelmiş alın, / Çakarak sînesinden âfâkın, / Bir zaman sönmeyen nigâhıyla, / Necm-i sâhirde sanki bir hâle*” (s. 176).

Göge ait unsurlar muhtemeldir ki yeryüzünün çirkinliklerinden, pisliklerinden uzak ve yüksekte olmaları itibarıyla peşlerinde her zaman kutsiyet ihtiva eden bir anlamla gelirler. İşte bu sebeple Hz. Ömer'in kutsiyetini ifadede, alnı semalar kadar yücelmiş olarak tasvir edilir. Burada Hz. Ömer'in yüceltilen unsurunun alnı olması tesadüf değildir. Hem sonraki dizelerde sönmeyen gözlerini uyanık bir yıldıza benzeteceğinden bütünlük oluşturması için hem de aln ve ahlâk arasındaki simgesel bağdan dolayı yüceltilen unsur olarak aln özellikle seçilmiştir. Aln ile ahlâk arasındaki simgesel bağı deyimlerden yola çıkarak somutlaştırmak mümkündür. Örneğin kötülük yapmayan, temiz ahlâklı kişiler için kullanılan 'alnı ak olmak' deyimini yahut da ahlâklı bir şekilde ortaya konan emekle para kazanmak için söylenen 'alnının teriyle para kazanmak' deyimini buna bir kanıttır. Şiirde Hz. Ömer'e dair bu tasvirler tesadüfi değildir. Çünkü ““Kocakarı ile Ömer” hikâyesi, ülkesinin bir ferdinin ıztırabı ve infîlî karşısında, ideal devlet adamının iç çatışmasını gösterir” (Okay, 2011: 205). Şiirde Hz. Ömer'e dair onu yücelten, onu kudretli gösteren bu tasvirlerin amacı da Hz. Ömer'in yaşadığı bu iç çatışma neticesinde takınacağı âdil tutumun sinyallerini okuyucuya vermektir.

“Koca Karı ile Ömer” şiirinde Hz. Ömer'e ve onunla birlikte Abbas'a dair bir diğer tasvir ise, Abbas ile Halife Hz. Ömer'in kimliklerini belli etmeden halkın arasında dolaştığı bir gece vakti yapılır. Yiyecekleri olmadığı için açlıktan kıvranan torunlarının en azından birazdan yemek pişecekmiş umuduyla susmasını sağlamak adına tencerede çakıl taşıyla suyu kaynatan kadın, Hz. Ömer'e -onun halife olduğunu bilmeden- halifenin adaletli olmadığını, halkı açlıktan kıvrandırken bunun için herhangi bir şey yapmadığını söyler. Karşılaştıkları bu hazin tablo neticesinde derin bir suçluluk duyan Hz. Ömer ve Abbas'ın ruh hâli, bu vakanın ardından Akif tarafından tasvir edilir. Bu ruh hâli ise, Orhan Okay'ın ortaya koyduğu iç çatışmanın en belirgin tezahürüdür: “Halîfe önde, bitik, suçlu, münfa'il, nâdim; / Ben arkasında, perîşan, çadırdan ayrıldık” (s. 180).

Akif'in İslâm tarihinden önemli şahsiyetlerin tasvirlerine yer verdiği bir diğer eseri *Süleymaniye Kürsüsünde*'dir. İslâm'ın ilerlemeye tahammül edemez bir ruhu olduğunu düşünen sözde aydınlara şair, Hz. Ali ve Hz. Ömer'i örnek gösterir ve İslâm'ın böyle bir ruhu olmadığını belirtir: “Nereden gelmiş o Haydar'daki irfân-ı amîk? / Önce dehşetli zıpırken, nasıl olmuş da, Ömer, / Sonra bir adle sarılmış ki: Değil

kâr-ı beşer” (s. 340). Cesaretinden ötürü Hz. Ali için kullanılan Haydar ifadesine (DİA, 1998: 24) yer veren Akif, onu derin bir irfan sahibi olarak tasvir ettikten sonra Hz. Ömer’in de adaletini vurgulamıştır. Akif bu tasvirler vasıtasıyla eğer İslâmiyet’in ilerlemeye engel bir ruhu olsaydı, bin yıllık Cahiliye devrinden sonra otuz yıl gibi kısa bir sürede faziletli bir medeniyet vücuda getiremeyeceğini ve böyle niteliklerde şahsiyetler ortaya çıkamayacağını belirtir.

Görüldüğü üzere geçim sıkıntısı, sosyal adalet, İslâm için geliştirilen yanlış fikirler gibi birbirinden çok farklı hususlar vasıtasıyla şiirlerinde tarihten önemli kişilerin tasvirine yer veren Akif, bu tasvirlerle kendisinin örnek aldığı kişilerin yüksek niteliklerini okuyucusuna göstererek onların da örnek almalarını amaçlamıştır.

2.1.1.7.Ölmüş Kişiler

Ölüm, edebiyatımızın her döneminde sıklıkla işlenen temlerin başında gelmektedir. Mehmet Akif’in şiirlerinde de bu temle karşılaşmak mümkündür. Bu temi işlediği şiirlerinde bazen ölüm üzerine hikemî veya felsefî düşüncelere yer veren Akif bazen de doğrudan sevdiği kişilerin ölümü üzerine duygu ve düşüncelerini dile getirmiştir (Gökçek, 2014: 122). Akif’in özellikle ikinci grup şiirlerinde, hayatını kaybeden kişilere dair yoğun tasvirler yaptığı görülmektedir. Ölen kişinin niteliklerini ve özellikle Akif için taşıdığı değeri ortaya koyan bu tasvirler, Akif’in imaj sistemini görebilmek adına oldukça değerlidir.

Akif’in ölüm üzerine kaleme aldığı hikemî şiirlerinden biri olan “Cânân Yurdu”nda (Gökçek, 2014: 122) kişi tasviri olarak, ölen sevgiliye benzer bir hayalin tasviri bulunmaktadır:

*Lâkin görünen kimin hayâli?
Cânân gibi tıpkı yâl ü bâli...
Gîsû-yi siyâh-ı târumârı,
Altında cebîn-i lem’a-dârı,
Zulmetler içinde subh-i mahmûr;
Yâ gözbebeğinde nazra-i nûr;
Yâ ebr-i bahâr içinde cevval
Bâran şeklinde dürr-i seyyâl;
Yâ sînede her zaman coşan yâd,
Yâ kayd-i bedende rûh-i âzâd. (s. 192)*

Sevgiliye benzeyen bu hayal, genellikle aydınlığa dair niteliklerle ve doğadan alınan unsurlarla tasvir edilmiştir. Örneğin dağınık saçları altında parlayan alnı,

karanlıklar içindeki mahmur sabahlara benzetilir. Burada karanlıklar içindeki mahmur sabahlarla kastedilen gün doğumunun ilk anlarıdır. Henüz etraf tamamen aydınlanmadığı için sabah vakti tasvir edilirken ‘subh-i mahmur’ ifadesi kullanılmıştır. Karanlıkla aydınlığın birbirine karışık olduğu günün bu saatleri, karşılaşılan hayalin parlak alını üzerine dökülmüş dağınık siyah saçlarını tasvir etmek için özellikle seçilmiştir. Ayrıca hayal, varlıkla yokluk arasında bir unsur olduğu için, bu arada kalmışlığı ifade etmek için günün bu vakti özellikle seçilmiştir. Tasvirin devamında şair, sevgilinin hayalini bahar bulutları içinde hızlı bir yağmur şeklinde akan inci tanesine benzetir. Bu benzetmede hem inci tanesinin parlaklığından yararlanan şair hem de bu hayalin hızlı bir yağmur gibi çabucak akıp geçtiğini ifade etmek istemiştir. Yavaş yavaş hayalden gerçeğe, yaşanan ana dönen anlatıcı, başlangıçta sevgilinin hayalini daha somut ifadelerle, fiziksel özelliklerini belirterek oldukça canlı bir şekilde tasvir ederken, sona doğru gerçeğe dönmenin etkisiyle -bir hayalin yavaş yavaş solmasını andırıcasına- sevgiliyi ruh, hatıra gibi soyut kavramlara benzeterek daha silik, daha buğulu bir şekilde tasvir eder. Bu tasvirin hemen ardından söylenen “Ey tayf-ı nîgeh-fırîbi yârin / Olmaz mı bir ân için karârın? / Heyhât, serâb-ı şavka döndün... / Karşımda parıldamanla söndün” (s. 192) beyitleri de sevgilinin hayaline dair yapılan tasvirdeki hayalden uzaklaşmayı, gerçeğe dönüşü desteklemektedir.

Akif’in ölmüş bir kişiye dair tasvirlerine yer veren şiirlerinden bir diğeri “Merhûm İbrâhim Bey”dir. Bu şiir, Akif’in kendisi için çok değerli bir dost olan İbrahim Bey’in ölümü üzerine kaleme alınmıştır. Şiir, Akif’in dostunun kaybı üzerine duyduğu acıyı ve merhumun sahip olduğu yüksek niteliklerden dolayı Şark milletleri için bu ölümün ne kadar büyük bir kayıp olduğunu dile getirmektedir. Akif, “fıtraten mahviyyete âşık, iştirâha düşman” (s. 116) bir kişi olduğu için çok bilinmeyen, şöhretli olmayan İbrahim Bey’in ölümünün ardından duyduğu derin üzüntü ile onun yüce şahsiyetini, ne kadar büyük bir âlim olduğunu ortaya koyacak bir biçimde şiir boyunca İbrahim Bey’i tasvir eder. Şiire başlamadan önce, merhum hakkında bir paragraf boyunca uzunca bilgi veren Akif, bu paragrafla okuyucunun şiire başlamadan önce İbrahim Bey hakkında ön bilgiye sahip olmasını sağlar. Bu paragrafta merhumun veterinerlik âlimlerinden biri olmasının yanı sıra Doğu’nun seçkin bilgi ve erdem sahiplerinden, ilim ve fen konusunda çok yetkin bir şahsiyet olduğu, Doğu’yu ve

Batı'yı gezmiş ve görmüş, Doğu dillerini edebiyatlarıyla bilen ayrıca Rusça ve Fransızcaya da hâkim ancak alçak gönüllü ve şöhrete düşman biri olduğu için idarenin eski yöneticilerinin kendisine layık olduğu görevleri vermemesinden dolayı tanınmadığı, bu yüzden gariplerin yattığı hastanede hayatını kaybettiği anlatılmıştır (s. 116). Onun özellikle âlim şahsiyetine dair verilen bu izahatla Akif, hem çok tanınmayan merhumu insanlığa tanıtır hem de onun ölümünün kendisinin yanı sıra millet için ne kadar büyük bir kayıp olduğunu -şiirde görüleceği üzere- vurgular. Bu bilgi faslından sonra şiire geçen Akif, özellikle doğaya ait unsurların nitelikleri ile arasında benzerlik kurduğu İbrahim Bey'i, yüce kişiliği ve yüksek bilgi birikimi bakımından tasvir eder. Şiirin ilk dizelerinde İbrahim Bey'in ölümü ile şaşkınlığa düşen, ümidini kısmen yitiren şairin, kendisine rehber olacak bir ışık olarak seçtiği İbrahim Bey'in hayalini tasviriyle karşılaşılmaktadır: “Dönen muhî-i nigâhımda yâl ü bâlindir; / Bütün hayâlîm o fevka'l-hayâl hâlindir. / Zalâm-ı hayrete düşmüş, batır çıkarken ümid, / Önünde rehber olan meş'âlem hayâlindir” (s. 116). Bu hayalden, İbrahim Bey'in fiziksel olarak biçimli bir endama sahip olmasının yanı sıra olağanüstü ve bir ‘meş'ale’ gibi aydınlık ve yol gösterici, takip edilecek bir şahsiyet olduğu anlaşılmaktadır. Akif için aydınlık kavramının daima olumlu bir niteliğe sahip olmasından ötürü İbrahim Bey ile meş'ale arasında kurulan bağ, merhumun hem bilim adamı yönünü hem de karakteriyle etrafına saçtığı aydınlık bakımından takip edilmesi gereken kişiliğini ifade eder.

Şiirin ilerleyen dizelerinde Akif, merhumun yüceliğini vurgulamak adına gökyüzü ve gök cisimleri ile merhum arasında benzetmeler vasıtasıyla ilişki kurar: “Esîr, sanki bir âyîne-i celâlidir! / Nücûm-i lâmia-zâ bârikât-ı ırfânın, / Leyâl, ihâta-i eşyâdaki kemâlindir. / Seher o nâsiyeden bir nişân-ı feyzâ-feyz / Şafakta dalgalanan renk reng-i âlidir” (s. 118). Yapılan tasvir, tabiat tasviri gibi görünse de Akif, atmosferin sonsuzluğu ile İbrahim Bey'in büyüklüğünü ortaya koyarken, onun ırfanının parlaklığını ifade etmek için de yıldızlardan faydalanmıştır. Sonsuz sayıda yıldız olması, karanlık gecelerde daima parlamaları ve ışıklarının uzaydan dünyaya ulaşacak şiddette olması sebebiyle oldukça güçlü bir imge olan yıldızlar, Akif'in gözünde İbrahim Bey'in kıymetinin büyüklüğünü canlı bir şekilde ortaya koyar. Eşyayı kuşatmaktaki olgunluğun yani maddeyi kavrama kabiliyetinin tasvirinde gecenin seçilmesi de tesadüf değildir. Çünkü gece, her şeyi kuşatan bir karanlığa

sahiptir. Karanlık imgesinin kapsayan, kuşatan bir özelliği vardır. İbrahim Bey'in kavrama kabiliyeti ile gecenin kuşatıcılığı arasında kurulan paralellikten sonra sabahın aydınlığı ile onun feyizli çehresi arasında da bir benzerlik kurulur. Çünkü seher vakti güneşin doğmasıyla gökyüzünün aydınlanması gibi, İbrahim Bey de bilgi birikimi ve kişiliğiyle etrafındaki karanlıkları aydınlatan biridir. Akif bu tasviri takip eden "Ulûvv-i kâ'bını tasvîr eder nigâhımda / Semâ, olanca vuzuhuyle bir misâlidir" (s. 118) dizeleriyle de ifade ettiği üzere, İbrahim Bey'in kendi gözündeki yücelik derecesini anlatmaya ancak gökyüzünün yeteceğini söyler. İbrahim Bey'in genellikle yüksek niteliklerinin gökyüzü ve gök cisimlerinden faydalanılarak tasvirinin ardından Akif, bu sefer de 'merhum'un sahip olduğu azim, ahlâk, cömertlik ve düşünme gücü gibi özellikleri başka tabiat unsurlarıyla tasvir eder: "Cibâl, heykel-i sâhib-vakâr-ı azmindir, / Suhûr, hıffete düşman olan hısâlidir. / Bulut yemîn-i leâl-î-nisâr-ı cûdundur, / Güneş müfekkire-i herdem-iştîâlidir" (s. 118). Dağlar, büyüklükleri bakımından İbrahim Bey'in azminin büyüklüğünü; kayalar sertliği ve ağırlığı bakımından 'hıffet'e düşman ahlakının sertliğini, kuvvetini; bulutlar, milyonlarca yağmur damlası saçması bakımından cömertliğinin büyüklüğünü ve güneş, asla ışığı sönmeyen şiddetli bir kaynak olması bakımından düşünce gücünün kuvvetini ortaya koyar. Bunun yanı sıra güneşin doğuşu ile İbrahim Bey'in neşeli yanını, batışı ile de kederli hâlini (s. 118) tasvir eden şairin, onun yüksek niteliklerini tasvir ederken genel olarak doğal unsurlardan yararlanması da dikkat çekicidir. Çünkü Allah'ın kudretinin yansıması olan tabiata, evrene ait unsurların benzetme vasıtasıyla İbrahim Bey için kullanılması, ona daha büyük, daha kutsal bir mahiyet katar. Ayrıca bu benzetmeler vasıtasıyla merhumu niteliksel bakımdan yüceltmenin yanı sıra Akif, kendi ruh hâlini de dolaylı yoldan ortaya koymaktadır:

İnsanın dünya ile bağlantı kurmasına aracı olan ve hayatın devamlılığını sağlayan unsurlar ile İbrahim Bey'in özellikleri ile ilişkiler kurulmuştur. Böylece insanı hayata bağlayan, hayatını devam ettirmesi için bir sebep teşkil eden varlıklarla şairin kaybettiği dostunun varlığı aynileştirilmiştir. Bu tür ilişkiler kurmakla şairin yapmak istediği, artık kendisini hayata bağlayan bir sebep kalmadığını ortaya koymak olmalıdır. (...) Bir dostun ölümü ile dünyanın sonunun gelmesi arasında neredeyse fark yoktur (Gökçek, 2014: 126).

Akif, merhumun Doğu milletleri için ne kadar önemli olduğunu dile getirmek için şiirin devamında gerek benzetmeler gerek mecaz-ı mürseller gerekse kişileştirmelerden yararlanarak satır aralarında "sitâre-i şark", "Felâh-ı ümmet için çarpınan o kalb-i râhîm", "Muhît-i Şark'ta cevân eden o fikr-i hakîm." (s.122) gibi

ifadelerle İbrahim Bey'i tasvire devam etmiştir. Bütün şiir boyunca yüksek nitelikleri bakımından tasvir edilen, bilgi birikimi ve şahsiyeti dolayısıyla yüceltilen İbrahim Bey'in görgü ve irfanı ile Doğu'nun çok kıymetli bir bireyi olduğunun ancak merhumun şöhreti sevmeyen alçak gönüllü yapısı sebebiyle kıymetinin tam anlaşılmadığının farkında olan Akif, şiir boyunca belki de en çok İbrahim Bey'in ölümüyle Doğu'nun onun bilgi birikiminden, görgüsünden yararlanamamasına üzülmüştür.

Akif'in ölmüş bir kişinin tasvirlerine yer verdiği şiirlerinden biri de "Bir Mersiye"dir. Şiire bu mersiye'nin kime dair olduğunu ve bu kişinin ondaki yerini ifade eden kısa bir epigrafla başlayan Akif, bu epigrafta mersiye'nin henüz on dokuz, yirmi yaşlarında hayatını kaybeden Hilmi adında bir gence dair olduğunu belirtir. Epigrafta, şiir içinde kısa kısa tasvirinin yapılacağı Hilmi'ye dair verilen bilginin yanı sıra Akif'in merhuma verdiği değer de 'yâr-i cânım' ifadesiyle ortaya konur: "Henüz on dokuz yirmi yaşlarında iken bu cihan-ı zulmete vedâ ederek, âlem-i nûrânûr-i dîdâra yükselen yâr-i cânım Hilmi hakkında" (s. 196).

Akif, "Bir Mersiye" şiirinde eski Sadriazamlardan Hüseyin Hilmi Paşa'nın Rumeli Umumi Müfettişliği görevi sırasındaki yaveri (Okay, 2017: 159) olan Hilmi'yi tasvir ederken genellikle aydınlığa dair niteliklerden faydalanmıştır. Genç yaşta hayatını kaybeden Hilmi'nin meziyetlerini anlatmak, onun yüce şahsiyetini vurgulamak için Akif şiir boyunca onu 'nûr-i mübîn', 'necm-i emel', 'berk-i hâtif', 'nûr-i yekpâre' gibi ifadelerle tasvir etmiştir (s. 196). Bu şiirinde Akif, Hilmi'yi sadece yaşadığı döneme dair parlak hatırasıyla değil, ölümünün tesiriyle zihninde yarattığı imajla da tasvir eder: "Tehallül eyledi gûyâ o nûr-i yekpâre, / Nigâh-ı bârika-bîn oldu bir de hârîka-bîn" (s. 196). Ölümüyle birlikte Akif'in zihnindeki imajı da değişen Hilmi yani 'nûr-i yekpâre', tehallül eyleyerek Allah'ın nurlu âlemine karıştığı, aslına iltihak ettiği için bütün o harikuladelikleri ve parıltıları gören bir bakış olur. Tasavvufun dünya hayatını yaratandan ayrı kalınan zaman dilimi olarak ele alan görüşüne göre ölüm, yaratana vuslatı temsil eder. Bu sebeple tasavvufa göre ölümle birlikte insan, beşeri dünyada sırlarına muvaffak olamadığı, hasretlik çektiği yaratıcısıyla buluşur ve onunla bir olur. Akif de bu dizelerde Hilmi'yi ölüm gerçeği neticesinde tasavvufî bir bakış açısıyla tasvir eder. Bunun yanı sıra yaşarken bir nur olarak tasvir edilen Hilmi, öldükten sonra da aydınlığa dair sıfatlarla tasvir edilir.

Ancak yaratana kavuştuğu için bu sefer ilahi nitelikte bir parlaklıkla bezenmiştir: “Ey lem’a-i şu’le-i İlâhî, / Ey subh-i ebed karârgâhı” (s. 198).

2.1.1.8.Bilge Kişiler

Akif’in cemiyetçi tavrı ve İslâm dinine verdiği kıymet paralelinde onun için ideal kişiler arasında bilge kişiler de yer almaktadır. Cemiyetin ilerleyebilmesi için insanların daima bilimin ışığında ilerlemesini, bilimsel tutumu kendine edineceği rehberlerden biri olarak saymasını önemseyen Akif’in bu tutumunda *Kur’an-ı Kerim*’in ilk emrinin “Oku” (*Kur’an-ı Kerim*, 96: 1) olmasının da tesiri büyük olmalıdır. İslâm dininin insanı bilgeliğe teşvik etmesi Akif’in dünya görüşünü etkilemiş ve bu bakımdan Akif şiirlerinde bilenle bilmeyene, bilge kişilerle cahil kişilere sıklıkla yer vermiştir. Şiirlerini kaleme aldığı dönemdeki Osmanlı toplumunun ve Osmanlı dışındaki Müslümanların bilimden uzak tutumları, hurafelere inanmaları ve İslâm’ın kaidelerini kendi çıkarlarına göre yanlış yorumlamaları sebebiyle bu durumları şiirlerinde eleştirel bir üslupla dile getiren Akif, bunun yanı sıra şiirlerinde bilen kişilere, bilge şahsiyetlere de yer vererek halka doğru yol için ışık tutmaya çalışmıştır. Akif’in şiirlerinde bilge kişilere geçmeden önce onun bilenle bilmeyene karşı olan tutumunu, cahil insanlara bakış açısını vermek, bilge kişileri yaratırken Akif’in hangi bilinçte olduğunu görmek bakımından yararlı olacaktır.

I. *Safahat*’ta yer alan “Hasbihâl” şiiri, Akif’in âlimle cahil, bilenle bilmeyen hakkındaki görüşlerini, *Kur’an*’da yer alan Zümer suresinin 9. ayeti ve Fâtır suresinin 20. ile 22. ayetleri (*Kur’an-ı Kerim*, 39: 9; 35: 19-22) ile kuvvetlendirerek karşılaştırmalı olarak verdiği bir şiiridir: “Fakat câhille âlim büsbütün nisbet kabûl etmez: / O bir kördür, bu lâkin doğru yoldan hiç udûl etmez. / Diyor Kur’an: “Bilenler, bilmeyenler bir değil... Heyhât / Nasıl yeksân olur zulmetle nûr, ahyâ ile emvât” (s. 266). Cahilleri körlere benzeten Akif, âlimleri de doğru yoldan hiç sapmayan kişiler olarak tasvir eder ve bu konuda Kur’an’ı referans göstererek aydınlıkla karanlığın, ölüyle dirinin bir olmayacağı gibi bilenle bilmeyenin de aynı kefedede tutulamayacağını dile getirir. Bu bağlamda bilge kişilerin aydınlık ve canlılıkla eş değer olduğunu belirten Akif, İslâm’da bilmeye, bilgeliğe verilen değeri de ortaya koymuş olur.

Akif, Zümer suresinin 9. ayetinden *Hakkın Sesleri*'nde de faydalanmıştır. *Hakkın Sesleri*, başlık yerine sekiz ayet ve bir hadis tercümesinin kullanıldığı dokuz şiir ve Hz. Muhammed'in doğum günü vesilesiyle yazılmış "Pek Hazîn Bir Mevlid Gecesi" başlıklı bir şiir olmak üzere toplam 10 şiirden müteşekkildir. Hadis ve ayetlerin tercümelerinin başlık yerine kullanıldığı şiirlerde "Şair bu âyetleri bir çıkış noktası olarak almış ve bunun ilhamıyla mevcut toplumsal-siyasal meselelerle ilgili duygu ve düşüncelerini dile getirmiştir" (Gökçek, 2018). Bu bağlamda 11 Nisan 1329 tarihli şiirinde de Zümer suresinin 9. ayetini ve tercümesini başlık olarak kullanarak "sîne-i İslâm'a çöken kapkara kâbûs" (s. 378) diye nitelendirdiği cehalet üzerinde duran Akif, şiir boyunca halkı yattığı uykudan uyanmaya ve silkelenmeye çağırır. Buradan da anlaşılacağı üzere 'cehalet', Akif'in en büyük düşmanlarından biridir. Bu yüzden tevekkülü yanlış anlayanları "beyni örümcekli bir yığın câhil" (s. 460); sözde içtihatçıları "kılkuyrak", "şaklaban", "ümmî duhât" (s. 472) olarak nitelendiren Akif, gerçek bir müctehidi ise şu dizelerle tanımlayarak bilmeye verdiği önemi tekrar ortaya koyar: "Düşünmüyor bu kopuklar ki: Müctehid geçinen / Zamânının olacak muktedâsı ırfânen. / Kitâb'ı, Sünnet'i, İcmâ'ı sağlam anlayacak; / Hilâfı yoklayacak, ihtiyâcı kollayacak" (s. 474).

Akif'in şiirlerinde bilenle bilmeyene karşı tavrına bakıldığında zaman bilge kişilere verdiği değer açıkça görülmektedir. Ancak onun için bilgelik, sadece bilimsel bilgi bakımından donanımlı olmak değildir. Çünkü bilimsel açıdan donanımlı ancak ahlâken düşük seviyede olan sözde aydınlar, onun eleştirdiği kişilerin başında gelmektedir. Bu sebeple Akif bilimsel açıdan bilgisi düşük olsa da görgüsü çok ve fitraten yüksek kişilere, toplumsal bir mesele karşısında takındığı tavır ve doğru yolu göstermede öncü olması bakımından oldukça değer vermektedir. Akif'in şiirlerinde bu bakımdan değerlendirilebilecek şahsiyetlerin başında Köse İmam gelmektedir. Hem *I. Safahat*'taki "Köse İmam" şiirinde hem de eserin bütünü müstakil bir şiir *Âsım*'da ana karakterlerden biri olarak yer alan Köse İmam, tam olarak da böyle bir şahsiyettir. Köse İmam'ın tasvirinin de yapıldığı *I. Safahat*'taki şiire bakıldığında, bu şiirde şeriâtın yanlış anlaşılması ve insanların şeriât, hürriyet gibi kavramları çıkarlarına göre yorumlaması, bir boşanma vakası aracılığıyla anlatılmaktadır. Boşanma vakasının tarafları olan karı-koca (İhsan Bey) arasında arabuluculuk yapan, yanlış fikirleri dolayısıyla kocaya nasihat vererek ona doğru yolu gösteren ve *Âsım*'da da karşımıza

çıkacak olan Köse İmam karakteri, Akif'in babasının talebelerinden ve kendisinin de yakın dostu olan Ali Şevki Efendi'den ilham alınarak oluşturulmuştur. Şiiri "Kardeşim Ali Şevki Efendi Hoca'ya" (s. 228) şeklinde Ali Şevki Efendi'ye ithaf etmesinin yanı sıra Akif'in yakın dostu olan Mithat Cemal Kuntay'ın (2012: 67) da bu husustaki ifadeleri, bunu desteklemektedir. Şiirde Köse İmam'a dair yapılan tek tasvir, şiirin ilk mısraını teşkil eden "İlmi az, görgüsü çok, fitratı yüksek bir imam" (s. 228) ifadesidir. Bu kısa ancak oldukça anlamlı tasvir, şiirde aileye dair bir meselede arabulucu olarak neden Köse İmam'ın seçildiğini ortaya koyar. Öncelikle toplumun yapıtaşlarından biri olan aileye ait bir problem irdelenip çözülmeye çalışılırken, arabulucu olarak ilmi yüksek bir kişiden ziyade, görgüsü çok, fitratı yüksek bir kişi meseleyi kavrayıp yorumlamada, doğru yolu bulmada daha faydalı olacaktır. Bunun yanı sıra bu kişinin aynı zamanda imam olması da şeriatın kurallarının, söylemlerinin doğru anlaşılıp yorumlanabilmesi ve var olan yanlış anlamaların düzeltilebilmesi noktasında oldukça önemlidir. Akif, Müslümanların İslâm dinini birçok açıdan yanlış yorumladığını sadece "Köse İmam" şiirinde değil, birçok şiirinde dile getirmektedir. Bu yanlış yorumlamalardan biri olan şeriatın erkeğe dört kadınla evlenme hakkı vermesi meselesi üzerinden çıkan boşanma vakasını ise ancak Akif'in de belirttiği üzere ilim az olsa da görgü ve fitratı çok yüksek olan bir imam çözebilir.

Köse İmam'ın *Âsım*'da yer alan ve kendi ağzından adaletine dair yapılan bir diğer tasviri ise oldukça dikkat çekici ve etkileyicidir. Az çok mürekkep yaladığını ve âlemi az çok bildiğini dile getiren Köse İmam (s. 632), kendisine 'afyon'a karşı olan tepkisi, atalarına olan saygısı, din hocası olması, sakalı, kıyafetleri vb. sebeplerden ötürü mürteci diyenlere; haksızlıklar karşısındaki adil tavrını ve bağımsızlığa olan aşkını eylemlerinden yola çıkarak betimler:

*Zulmü alkışlayamam, zâlimi aslâ sevemem;
Gelenin keyfi için geçmişe kalkıp sövemem.
Biri ecdâdıma saldırdı mı, hattâ, boğarım.
(...)
– Hiç olmazsa yanımdan koğarım.
Üç buçuk soysuzun ardında zağarlık yapamam;
Hele hak nâmına haksızlığa ölsem tapamam.
Doğduğumdan beridir âşıkım istiklâle,
Bana hiç tasmalık etmiş değil altın lâle
Yumuşak başlı isem, kim dedi uysal koyunum?
Kesilir, belki, fakat çekmeye gelmez boyunum.
Kanağan bir yara gördüm mü yanar tâ ciğerim,
Onu dindirmek için kamçı yerim, çifte yerim.*

*Adam aldırma da geç git, diyemem, aldırırım.
Çiğnerim, çiğnenirim, hakkı tutar kaldırırım.
Zâlimin hasmıyım amma severim mazlûmu... (s. 696)*

Görüldüğü üzere Akif için bilge kişiler cemiyetin terakkisi bağlamında oldukça önemlidirler. Ancak Akif'in bilge kişileri kapsamına sadece bilimsel anlamda bilgi sahibi olan kişiler girmemektedir. Bu husus da onun için oldukça önemli olmakla birlikte, onun için bilge kişilerde 'görgü'nün olması oldukça önemlidir. Bu görgü, olayları kavramada ve çözüm üretmede en az bilimsel bilgi kadar değerlidir. Bununla birlikte Akif bilge kişilere dair verdiği tasvirler vasıtasıyla, insanların sadece birtakım fikirleri ve dış görünüşleri sebebiyle bir başkasını 'gerici' olarak yaftalamalarını da eleştirmiş ve bu önyargıyı yıkmaya çalışmıştır.

2.1.1.9.Örnek Gösterilen Milletler

Bir İslâm ideali olan ve şiirlerinde bu ideali gerçekleştirmek adına öncelikle bulunduğu toplumdaki aksaklıkları gösteren, daha sonrasında da ideal İslâm cemiyetinin hangi niteliklerde olması gerektiğini dile getiren Akif, bunun için bazı şiirlerinde yabancı milletlerden örnekler gösterme yoluna gitmiştir. Yabancı milletlerin gelişmiş yönleri bakımından tasviriyle bunu gerçekleştiren Akif'in özellikle *Süleymaniye Kürsüsünde* adlı eserinde bu tarz tasvirlerle karşılaşmaktadır. Bu konuda Müslüman olmayan Japonya'ya ve Müslüman Hindistan'a dair tasvirler oldukça dikkat çekicidir. Burada bahsi geçen ülkeleri mekânsal bakımdan değil, fertleri bakımından tasvir eden Akif, kendi zihnindeki ideal İslâm cemiyetinin fertlerinin de hangi niteliklerde olması gerektiğini bu tasvirler vasıtasıyla ortaya koymaktadır. Japonları her ne kadar öznel ifadelerle tasvir etmekle beraber bilgi vermek ve açıklamak işlevini ön plana çıkaran Akif;

*Şu kadar söyleyeyim: Dîn-i mübînin orada,
Rûh-ı feyyâzı yayılmış, yalnız şekli Buda.
Siz gidin, safvet-i İslâm'ı Japonlarda görün!
O küçük boylu, büyük milletin efrâdı bugün,
Müslümanlıktaki erkânı siyânette ferîd;
Müslüman denmek için eksiği ancak tevhîd.
Doğruluk, ahde vefâ, va'de sadâkat, şefkat;
Âcizin hakkını i'lâya samîmî gayret;
En ufak şeyle kanâ'at, çoğa kudret varken;
Yine ifrât ile vermek, veren eller darken;*

*Kimsenin ırzına, nâmûsuna yan bakmayarak,
Yedi kat ellerin evlâdını kardeş tanımak;
“Öleceksin!” denilen noktada merdâne sebat;
Yeri gelsin, gülerek, oynayarak terk-i hayat,
İhtirâsât-ı husûsiyyeyi söyletmeyerek,
Nef’-i şahsîyi umûmunkine kurbân etmek;
Daha bunlar gibi çok nâdire gördüm orada...
Âdemin en temiz ahfâdına mâlik bir ada.
Medeniyyet girebilmiş yalnız fenniyle...
O da sâhiplerinin lâhik olan izniyle.
Dikilip sâhile binlerce basîret, im’ân;
Ne kadar maskaralık varsa kovulmuş kapıdan!
Garb’ın eşyası, eğer kıymeti hâizse yürür;
Moda şeklinde gelen seyyie gümrükte çürür!
Gece gündüz açık evler, kapılar mandalsız;
Herkesin sandığı meydanda, bilinmez hırsız.
Ya o mahviyyeti insan göremez bir yerde... (s. 310)*

dizelerinde bu milletin ferlerinin doğruluktan yana, şefkatli, adaletli, gözü tok, paylaşımcı, namuslu, yiğit, alçakgönüllü olmaları ve hırsları uğruna toplumun çıkarlarını feda etmemeleri üzerinde durmuştur. Ayrıca Japonların çalışkanlıklarına, bilim ve teknoloji alanında gösterdikleri gelişmelere de vurgu yapan Akif, bu milletin Batı’dan sadece bilim ve teknoloji alanında faydalandığını ancak moda şeklinde gelen zararlı şeylerin ülkelerine girmesine izin vermediğini belirtir. İlerleyen sayfalarda “Alınız ilmini Garb’ın, alınız san’atini; / Veriniz hem de mesâinize son sür’atini” (s. 342) dizeleriyle de belirttiği gibi Akif’e göre ilerlemek adına Batı’dan ancak teknoloji, bilim ve sanat bakımından faydalanılmalıdır. Çünkü insanlık bakımından ve ahlâkî yönlerden bu milletlerden etkilenmek, onların yaşam biçimlerini taklit etmek medenîleşmek değil, aksine millete büyük zararlar verecek davranışlardır (Mehmed Âkif, 25 Teşrinisani 1336: 250). Japonları bu bakımdan takdir eden Akif, ideal bir İslâm milletin kurulması için halkın Batı’dan gelen her unsuru bütünüyle reddetmek yerine Japonlar gibi ilerlemeye yarayacak olanları alması gerektiği kanaatindeydi.

Akif’in *Süleymaniye Kürsüsünde* eserinde ideal bir cemiyet olarak gösterdiği milletlerden bir diğeri de Hintlilerdir. Akif yaptığı tasvirde Japonlar gibi Hintlilerin de Batı’dan ancak bilimsel ve teknolojik bakımdan yararlandığını, milliyet duygusu sağlam olan bu milletin kendi özüne sadık kaldığını belirtir:

*Besliyormuş bereket versin, o iklim-i kadîm,
“Rahmetullâh”a muâdil daha yüzlerce hakîm,
Rûh-i edyânı görür, hikmet-i Kur’ân’ı bilir
Ulemâ var ki: Huzurunda bugün Garp eğilir.
Hele hayran kalır insan yetişen gençlere de:
Bunların birçoğu tahsîl eder İngiltere’de;*

*Sonra dindaşlarının rûhu olur, kalbi olur;
Çünkü azminden, ölüm çıksa, o dönmez, sokulur.
Öyle maymun gibi taklîde özenmek bilmez;
Hiss-i milliyyeti sağlamdır onun, eksilmez.
Garb'ın almışsa herif ilmini almış yalnız,
Bakıyorsun: Eli san'atlı, fakat, tırnaksız!
Fuhşu yok, içkisi yok, himmeti yüksek, gözü tok;
Şer'-i ma'sûma olan hürmeti bizlerden çok. (s. 312)*

Öncelikle âlimlerinin hem bilimsel hem de dinî bakımdan ne kadar yüksek niteliklere sahip olduğunu belirten Akif, bunun yanı sıra Batılı eğitimde yetişen gençlerinin taklitçilikten uzak, cesur, namuslu ve gayretli oluşlarına da dikkat çeker. İdeal bir cemiyetin kurulmasında gençlerin öneminin farkında olan Akif, Hindistan'daki gençleri de sahip oldukları değerler bakımından örnek gösterir. Burada dikkat çeken bir husus ise vaizin Hintlileri tasvirinin hemen ardından ev sahibi olan Hintlinin gözünden Müslüman Türkler ve Hintlilere dair yapılan karşılaştırmalı tasvirdir: “Âh biz hayra yarar unsur-i îman değiliz... / Hind'in İslâm'ını pek Türk'e kıyâs etmeyiniz. / Onların rûh-i şehâmetle coşan kanları var; / Bizde yok öyle samîmî asabiyyet, o damar” (s. 312). İman ve vatanperverlik ekseninde yapılan bu karşılaştırmada Hintli, bu iki nitelik bakımından Türkleri kendi milletinden daha yüksek görmektedir. “Duymuyor çektiği hüsrânları zîrâ çoğumuz” (s. 312) dizesiyle kendi milletinin neden bu nitelikler bakımından daha aşağıda olduğunu açıklayan Hintli, bu karşılaştırmalı tasvir vasıtasıyla aynı zamanda Osmanlı'ya olan hürmetini de dile getirmektedir.

Akif, İslâm idealini ortaya koyduğu eseri olan *Süleymaniye Kürsüsünde*'de, örnek olarak gösterdiği Japon ve Hint milletlerinin tasvirleriyle zihnindeki ideal İslâm cemiyetinin niteliklerini ortaya koymuş olur. Böylece *I. Safahat*'ta cemiyetin teşrih masasındaki hâlini tasvir eden Akif, *Süleymaniye Kürsüsünde*'de örnek olarak gösterdiği yabancı milletlerin tasviriyle eyleme geçer ve toplumda gördüğü aksaklıklara dair çözüm yolunu sunar.

Safahat genel adı ile yayımlanan yedi şiir kitabında örnek gösterilen milletlerden bir diğeri ise Almanlardır. “Berlin Hâtıraları”nda kahvehaneleri, sokakları, otelleri ve trenleri bakımından Osmanlı Devleti ile karşılaştırmalı olarak verilen Almanlar, bu mekânların tertipli, düzenli ve temiz olması ile örnek olarak okuyucuya sunulur. Ancak burada yapılan olumlu tasvirler kişi değil mekân çerçevesinde olduğu için, bunlar mekân tasvirlerinde ele alınacaktır.

2.1.2. Olumsuz Kişi Tasvirler

Mehmet Akif ve *Safahat*, Türk Edebiyatı'nda bugüne kadar hakkında en çok değerlendirme yapılmış edebî şahsiyetlerin ve eserlerin başında gelmektedir. Ancak Mehmet Kaplan'ın (2012: 174), Akif'e ve sanatına dair yapmış olduğu "Türk edebiyatında onun kadar içinde yaşadığı devri bütün teferruatı ile gören ve gösteren başka bir şair yoktur, denilebilir. *Safahat*, âdetâ, muayyen bir nokta-i nazardan tasvir edilen bir manzum romana benzer" tespiti, bu değerlendirmeler arasında muhtemeldir ki en yerinde olanıdır. Kaplan'ın da dediği gibi Akif, içinde yaşadığı devri tüm ayrıntısıyla görmüş ve bunları adeta manzum bir roman gibi tasvir etmiştir. Bu manzum romanda Akif'in dikkatli gözlemlerinden kaçamayarak kendine yer bulan unsurlardan biri de olumsuz niteliklerle yüklü kişilerdir. Olumlu kişilere nazaran tasvirî açıdan kendilerine daha az yer bulmalarına karşın, sebep oldukları felâketler ve Osmanlı Devleti'nin çöküşünde oynadıkları roller bağlamında olumsuz kişiler, *Safahat* genel başlığı ile yayımlanan yedi şiir kitabındaki en çarpıcı unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

İdeal bir İslâm cemiyeti, Akif'in hayalleri ve amaçları arasında en büyük öneme sahip olanıdır. Nazım ya da nesir neredeyse tüm eserlerinde bu amaca ulaşmak için çaba sarf eden Akif, bunu zaman zaman ideal olanın sunulması şeklinde yaparken zaman zaman da ideal olmayanın yani bu amaç doğrultusunda yapılmaması gerekenlerin gösterilmesiyle ortaya koyar. Bu bağlamda özellikle yaşadığı dönemde var olan birçok olumsuz durumu, kendi nesline etkili bir örnek olması adına şiirlerde işleyen Akif'in sıklıkla başvurduğu kaynaklardan biri de olumsuz niteliklerle yüklü kişiler olmuştur. Bu kişiler Akif'in şiirlerinde genellikle cemiyetin gerilemesinde, ideal bir geleceğin inşa edilememesinde tembellikleri, inançsız olmaları, sözde aydın tavırları, zalimlikleri ya da ihanetleri bağlamında ele alınmış ve tasvir edilmişlerdir. Akif'in eleştirel tutumunun örneklerini görmek bakımından kıymetli parçalar olan bu tasvirler, aynı zamanda son dönem Osmanlı toplumunun sosyal yapısına dair sunduğu canlı tablolarla da oldukça dikkate değerlidir.

2.1.2.1.Tembel Kişiler

Edebî eserlerin teşekkülünde üretildiği toplum, dönem ve üreten kişinin şahsiyeti oldukça etkilidir. Bir esere yaklaşırken bu üç unsurdan bağımsız olarak değerlendirmeler yapmak, çoğu zaman eksik yorumlara sebep olmaktadır. Bu doğrultuda Mehmet Akif'in şiirleri üzerinde de toplumun sosyolojik yapısı, dönemin şartları ve Akif'in özellikle cemiyetçi tavrı ve bilim insanı kimliği oldukça etkilidir. Osmanlı Devleti'nin birçok aksaklıkla mücadele ettiği son dönemlerinde eserlerini vücuda getiren Akif, cemiyetçi kişiliği sebebiyle bu aksaklıkları göz ardı etmemiş ve eserlerinde bunlara sıklıkla değinmiştir. Bu bağlamda Akif'in en sık üzerinde durduğu husus ise 'tembellik' olmuştur. Bilim insanı kimliği neticesiyle, evreni 'çalışma kanunu' perspektifinde değerlendiren Akif için insanların bu temel kanuna aykırı olarak tembellik etmesi, birçok problemin altında yatan esas sebeptir. İnsanların gelişmesinin, ilerlemesinin ve ideal bir cemiyet oluşturmasının önündeki en büyük engellerden biri olan tembellik, bu sebeple onun şiirlerinde çeşitli vasıtalarla daima eleştirilmiştir. Bu vasitalardan en sık karşımıza çıkan ise 'tembel kişiler'dir. Akif özellikle mekân ile ilişkili olarak tembel kişileri sıklıkla eserlerinde tasvir etmiş, tembelliğin, azimsizliğin ve çalışmamanın topluma verebileceği zararları başarılı bir şekilde göstermiştir.

Akif'in tembel insanlara dair tasvirlerine bakmadan önce, bu kişileri algılayış şeklini değerlendirmek gerekir. "Durmayalım!"¹⁶ şiiri bu hususta Akif'in fikirlerini yansıtması bakımından oldukça değerlidir. Çalışmanın, ilerlemenin öneminin vurgulandığı bu şiirde Akif tembel insanları, bütün dünya ve dünyadakiler ayakta yatan 'yatanlar' olarak ele almakta¹⁷ ve bu sebeple onları adeta bir leşe benzetmektedir. Leş kelimesinin cesedi çağrıştırmasının yanı sıra kötü bir kokuyu da akıllara getirmesi sebebiyle Akif, 'leş' ifadesiyle normal bir ölü bedene nazaran daha negatif bir anlam

¹⁶ Mehmet Akif'in "Durmayalım!" şiiri ile Mülkiye Mektebi'nden hocası olan ve ilk şiirlerinde tesiri görülen Muallim Nâci'nin "Görün" redifli şiiri muhtevaları bakımından oldukça benzerdir. Nâci'nin 1886'da basılan *Fürûzan* adlı eserinin içinde yer alan bu şiirin, çalışarak ilerleme, miskinlikten kurtulma gibi fikirleri işlemesi bakımından Akif'in çalışma fikrine olan etkisi çok açıktır.

¹⁷ Akif'in bütün dünya çalışırken yatanları leşe benzetmesi gibi Muallim Nâci de tembel kişileri alçak ve umutsuz olarak görmüştür: "Çalışmayıp oturanlarda züill ü ye'se bakın! / Oturmayıp çalışanlarda izz ü şanı görün!" (Muallim Nâci, 1303: 27).

yaratır. Bu da Akif'in tembel insanlara karşı ne kadar olumsuz düşüncelere sahip olduğunu etkili bir şekilde gösterir: “Ey, bütün dünya ve mafiha ayakta; yatan! / Leş misin, davranmıyorsun? Bari Allah'tan utan” (s. 64).

Akif şiirlerinde tembel insanları, genellikle mekân ile birlikte değerlendirmiştir. Bu mekânların başında, cemiyet yapısını olumsuz etkilemesi ve insanları tembelliğe sevk etmesi bakımından meyhaneler gelmektedir. “Meyhâne” şiiri bunun en spesifik örneklerinden biridir. Şair, meyhanelere dair genel bir tasvir yaptığı şiirin ilk bölümünde “soyut bir ayyaş tipi” (Gökçek, 2014: 144) çizerek meyhanelerin insanları tembelliğe sürükleyen yönüne vurgu yapar: “Giren bir kerre nâdimdir hayât-ı müsteârından; / Çıkan âvâredir artık cihânın kâr u bârından” (s. 76). Meyhaneye gelen kişilerin ruhî durumlarına dair objektif bir tespit mahiyetinde olan bu tasvirde mekânın insan ruhu üzerindeki etkisi çok fazladır. Akif'in şiir boyunca genel olarak üzerinde duracağı tez olan meyhanenin insanları dünya işlerine yabancılaştırması, bu sebeple çalışmaktan alıkoyması tezi, bu tasvirle şiirin en başından verilir. Şiirin devamında meyhaneye gelen insanların ruhî portresini vermek için büsbütün hayalî tasvirler yoluna giden Akif, “Dökülmüş âb-rûlar bâde-i pesmânde hâlinde! / Emel bir münkesir peymânedir saff-ı niâlinde! / Boğulmuş rûh-ı insânî şarâbın mevc-i âlinde” (s. 76) dizeleriyle bu insanlara ait haysiyet, ümit, ruh gibi soyut kavramları, meyhaneye ait içki, kadeh, şarap gibi kavramlar vasıtasıyla somutlaştırmıştır. Ancak somutlaştırma vasıtası olarak kullanılan bâdenin pesmânde, peymânenin münkesir ve şarabın boğan bir unsur olarak verilmesi, meyhanedeki insanlara ait haysiyet, ümit ve ruh gibi yüce değerleri alçaltmıştır. Fakat alçaltılan bu değerler, tüm insanlığa dair değildir. İçkinin tesiriyle tembelliğe sürüklenen, azimden yoksun olan meyhane sakinlerine dair olan bu alçaltılmış değerler, Akif'in meyhaneye gelen insanlara karşı bakış açısını okuyucuya oldukça net bir şekilde göstermektedir. İlerleyen dizelerde ayyaşların hem ruhî hem de fizikî olarak genel bir tasvirini de yapan Akif, bu tasvirde, ayyaşların bazı fizikî özelliklerinin sebeplerini birtakım soyut kavramlarla açıklamıştır. Örneğin;

*Ne mâzî var, ne âtî, bak şu ayyâşın hayâlinde...
Tutup bir zehr-i âteşnâk dest-i bî-mecâlinde,
Zevâl-i ömrü bekler hem şebâbın tâ kemâlinde!
Merâret intibâ' etmiş cebîn-i infîâlinde...
Derin bir iltivânın sine-i zerd-i melâlinde
Odur ancak hüveydâ ser-nüvişt-i bî-meâlinde,
Müebbed bir de nisyan nazra-i sengîn-i lâlinde. (s. 76)*

dizeleriyle genç yaşlarına rağmen meyhaneye gelenlerin alınlarındaki solgun ve derin kırışıklıklar, hayatlarının acılığının ve melalin bir sonucu olarak gösterilmiştir. Şairin burada tasvir ederken alnı seçmesi tesadüfî değildir. Bir sonraki dizede alınyazısı kavramına değinen şair, kader gibi soyut bir kavram ile alındaki kırışıklar arasında bağ kurarak, tasvirini yaptığı güruhu sadece fiziksel açıdan değil bir bütün olarak ortaya koymuş olur.

“Yavaş yavaş kafalar, kelleler kızıışmıştı, / Ağız, burun, hele sesler bütün karışmıştı” (s. 80) dizeleriyle içkinin insan bedeni üzerindeki etkisini de tasvir eden Akif, bu tasvirle alkolün insan zihnini bulandırmasına dikkat çekerek meyhanelerin insanı tembelliğe sürükleyen cephesini dolaylı yoldan tekrar göstermiş olur. Bunun yanı sıra Akif sadece meyhaneye içmeye gelenlerin değil orada içki dağıtanların da tasvirini yapmıştır. “Nümâyan mel’anet sâkîsinin çirkin cemâlinde” (s. 76) dizesiyle sakinin yaptığı işin kötülüğünü yüzüne yansıtan Akif, toplum yapısına zarar veren bir unsur olan meyhanelerin kötü yüzünü, bu dişlinin çarklarından biri olan sakiler üzerinde de göstermiştir.

Akif’e göre meyhanelerin yanı sıra toplum yapısına zarar veren, milletin ilerlemesi önündeki en büyük engellerden olan mekânlardan bir diğeri de mahalle kahveleridir. Bu sebeple Akif, mahalle kahvelerine gelen insanlara dair yaptığı tasvirlerde de bu mekânların insanları tembelliğe sürüklemesi üzerinde durur ve bu bağlamda çalışmayan, üretmeyen, boş şeylerle vakit öldüren tembel insan portresi çizer. Bunu yapmak için kahvehanelerde oynanan ‘oyun’lardan yararlanan Akif, dama oyununa dair bir tablo tasviri vasıtasıyla kahvedekilerin hâl ve hareketlerini, takındıkları tavırları göstererek tasvir eder:

*Oyuncunun biri dalgın, elinde taş duruyor;
Rakîbi halbuki lâ-yenkâtı’ bıyık buruyor.
Seyirciler mütefekkir, güzîde bir tabaka;
Düşünmelerdeki şiveyse büsbütün başka:
Kiminde el, filân aslâ karışmıyorken işe,
Kiminde durmadan işler benân-ı endişe.
Al işte: “Beyne burundan gerek, demiş de, hulûl”
Taharriyât-ı amîkayla muttasıl meşgûl!
Mühendis olmalı mutlak şu ak sakallı adam:
Zemîne, dâire şeklinde yaydı bir balgam;
Abanmış olduğu bir yamrı yumru değnekle,
Mümâslar çekerek soktu belki yüz şekle!
Ayak teriyle cilâlanma tahta peykelere,
Külâhlı, fesli dizilmiş yığın yığın çehre:
Nasib-i fikr ü zekâdan birinde yok gölge;*

Duyulmamış bu beyinlerde his denen meleke! (s. 222-224)

Tasvirin dramlaştırma fonksiyonuyla birlikte, eleştirel bir üslupla betimlenen bu kitlenin vahim durumu, ‘mütefekkir’, ‘güzîde’ ya da ‘mühendis’ gibi adlandırmalar ya da daima ‘taharriyât-ı amîka’ ile meşgul olduklarının söylenmesi vasıtasıyla ironik bir şekilde gözler önüne serilir. Akif çizdiği bu ironik tabloyla, mahalle kahvesine gelenlerin aslında ne kadar vasıfsız, vaktini boş işlerle geçiren kişiler olduğunu, anlatma metodundan çok daha etkili bir şekilde gösterme metoduyla vermiştir. Bununla birlikte Akif ‘külâh’, ‘fes’ gibi başlıklar vasıtasıyla mahalle kahvesine gelip tembellik yapan insanların toplumun her kesimden olduğunu da ifade etmiştir. Akif’in şiirlerinde kişilerin taktıkları başlıklar vasıtasıyla ifadesine, *Gölgeler*’de yer alan “Said Paşa İmamı” şiirinde de tesadüf edilmektedir: “Renk renk açmış o başlar, biriken mahşere bak: / Fes, arâkiyye, sarık, yazma, bürümcük, yaşmak, / Taylasan, takke, nazarlıklı hotoz, âbânî, / Mâvi boncuk, oyanın türlü, dal dal yemeni... / Ama birçokları da’vetli değilmiş, kime ne” (s. 886). Akif bu şiirde de insanların toplumun çeşitli kesimlerinden olduklarını ifade etmek için, onları uzun uzun anlatmak yerine onların başlıklarını kullanmayı tercih etmiştir.

Akif’in tembel insanlarından biri de “Köse İmam” şiirinde uygun şartlar olmadığı hâlde karısının üstüne yeniden evlenmek isteyen ve karısını haksız yere boşayan İhsan Bey’dir. Köse İmam tarafından, şeriatı doğru bir şekilde değil, sadece kendi çıkarlarına göre yalan yanlış uyguladığını vurgulamak için yapılan tasvirinde İhsan Bey’in meyhanelerden çıkmayan, ayık gezmeyen biri olduğu da görülür:

— *Dara geldin mi, şeriat! Sus ulan iz’ansız!
Ne zaman câmi’e girdin? Hani tek bir hayrın!
Bir kızılbaşla senin var mıdır ayırın, gayrın!
Ağzı meyhâneye rahmet okuturken, hele bak,
Bana gelmiş de şeriatçı kesilmiş... Avanak!
Hangi bir seyyie yok defter-i a’mâlinde?
Seni dünyâda gören var mı ayık halinde? (s. 232-234)*

İhsan Bey’in bu tasviri, çok yönlü bir şekilde onun fiziksel ve ruhsal yapısını ortaya koyarken aynı zamanda ailesine bakmayan tembel bir kişi olduğunu da gösterir.

2.1.2.2. İnançsız Kişiler

Akif, şiirlerinde ele aldığı kişileri genellikle tek yönüyle değil, birçok özelliğini ön plana çıkararak okuyucuyla buluşturur. Bu durum Akif’in tasvir ettiği kişileri

sınıflandırma noktasında birtakım zorluklar doğurmakla birlikte, dikkatle incelendiğinde Akif'in aslında şiirin muhtevasına uygun olarak belirli bir niteliği ön plana çıkardığı görülmektedir. Şiirlerinde yer alan inançsız kişiler de bu açıdan değerlendirildiğinde, bu kişilere dair tasvirler sayıca çok fazla olmasına karşın, Akif'in onları genellikle inanç yönlerini değil 'yeni nesil' ve 'tembel' olmalarını vurgulayacak şekilde tasvir ettiği görülmektedir. Bu sebeple Akif'in doğrudan inançsız kişilere dair yaptığı, sadece bu yönü vurgulayan tasvirler oldukça azdır. Bu durum Akif'in insanlara sadece 'dindar' kimliğiyle değil, aynı zamanda 'cemiyetçi' kimliğiyle yaklaştığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Akif'in II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanan, doğrudan inanç odaklı olarak insanı ele aldığı ve tasvir ettiği tek şiiri "Tevhîd yahûd Feryâd"dır. İnançlı ve inançsız kişi tasvirlerini beraber yaptığı ve bu sayede okuyucuya karşılaştırma olanağı sunduğu bu şiirde Akif, direkt olarak inançsız kişinin ruhî tasvirini yapmak yerine bu kişilerin bilinç yapılarını, bakış açılarını ortaya koyarak dolaylı yoldan onların ruhî portresini çizmektedir: "Sığmaz bunun âfâkına ferdâ-yı mükâfât! / Baştan başa "boşluk" şu semâlar, şu zeminler, / Bir gûş-i kerem var mı akan yaşları dinler? / Îlcâ-yı tesâdüfle şu "boş!" âleme düşmüş; / Etrâfına binlerce şedâid gelip üşmüş" (s. 48-50). Allah inancı olmadığı için bu kişilerin gelecek ve evren anlayışlarının 'boşluk' olduğunu, yaratılışı tesadüfle açıkladıklarını dile getiren Akif, bu tasvirin hemen ardından, onları kendi şahsî kanaatiyle de kısaca değerlendirir: "Bunlar beşerin işte en âvâre garîbi" (s. 50). Bu bilinçli bir değerlendirmedir. Çünkü şiirin adından da anlaşılacağı üzere, kimi zaman 'kanlı temâşâ' olarak gördüğü beşerî dünyadaki kötülükler karşısında feryat etse de varlığın birliği fikrini savunan Akif için inançsız kişiler de Allah'tandır: "Mülhid de senin, kalb-i muvahhid de senindir; / İlhâd ile tevhîd nedir? Menşei hep bir" (s. 50). Bu sebeple Akif, Allah'tan bir parça olan inançsız kişileri tasvir ederken objektif bir şekilde onların bilinç yapılarını ortaya koyar ve sonrasında kendi şahsî kanaatini dile getirerek insanoğlunun başıboş garipleri olduklarını kısaca belirtir.

2.1.2.3.Yeni Nesil

Tüm *Safahat*'ların hitap ettiği kitlenin başında gelmesi bakımından 'Yeni Nesil', Akif'in şiirlerinde üzerinde sıklıkla durulan ve çeşitli yönleriyle tasvir edilen

kişilerin başında gelmektedir. Gerek *I. Safahat*'ta 'teşrih masası'na yatırarak aksaklıklarını gözler önüne serdiği gerek diğer kitaplarında eleştirerek yön vermeye çalıştığı bu nesil, şiiirlerin hem okuyucusu hem de ana karakteri olması bakımından Akif için sıklıkla başvurulmuş temel unsurlardan biri olmuştur. Ancak burada karıştırılmaması gereken bir konu vardır. Yeni nesil ile kastedilen, şiiirlerde 'nesl-i hâzır' olarak da geçen, Akif'in neslidir. Bunun yanı sıra geleceğin nesli olan çocuklar ve gençler -Âsım'ın nesli gibi- bu nesle dâhil değillerdir. Onlar şimdiden ziyade geleceği temsil etmektedirler. Bu bakımdan onları bir eleştiri unsuru olarak şiiirlerde çeşitli yönlerine vurgu yapılan nesl-i hâzırdan yani yeni nesilden ayrı tutmak gerekir.

Akif'in sıklıkla başvurduğu temel unsurlardan biri olan yeni nesil, tasvir edilirken tek bir yönlerine vurgu yapılarak ele alınmamıştır. Temel olarak iki ana eleştiri çerçevesinde tasvirleri yapılan bu nesil -ancak şu da unutulmamalıdır ki Akif tüm nesl-i hâzır-ı değil, olumsuz davranış, fikir ve inançlarla yüklü olanları eleştirmektedir-, bazen iki farklı eleştiriye kapsayan niteliklerle tasvir edilirken bazen de sadece biri üzerinden betimlenir. Yeni nesle yöneltilen bu iki eleştiri ise tembellikleri ve sözde aydın tavırları hususundadır. Osmanlı Devleti'nin bulunduğu durumun sebeplerinden biri olarak nesl-i hâzırın bu tavırlarını gören Akif, bu bağlamda yer yer objektif yer yer de eleştirel bir üslupla tasvirler yaparak hem toplumun vaziyetini gözler önüne koyar hem de çözüm önerileri sunmaya çalışır. Bu tasvirlerde dikkat çeken husus ise genellikle öncesinde ya da sonrasında eski nesle dair tasvirlerle yer verilerek karşılaştırmalar yapılmasıdır. Bu karşılaştırmalar vasıtasıyla Akif, yeni nesli geçmişten örnek almaya sevk eder. Böylece eski neslin sahip olduğu olumlu niteliklerle ulaştığı başarıların, yeni nesil için kurtuluş anahtarı olmasını hedefler.

Tembellik, Akif'in asla kabul edemediği ve insana yakıştıramadığı durumların en başında gelir demek yanlış olmayacaktır. Çalışma fikrini her kitabında işleyen hatta *Fâtih Kürsüsünde*'de evrenin temel kanunu olarak verdiği örneklerle özellikle üzerinde durduğu bu husus, onun için imanla birlikte İslâm âleminin kurtuluşunun en temel yollarından biridir. İdeal bir İslâm cemiyeti fikri çerçevesinde kaleme aldığı *Süleymaniye Kürsüsünde* adlı eserinde de örnek olarak gösterdiği Japonlar ve Hintliler ile "Berlin Hâtıraları"nda mekânsal boyutta karşılaştırmalarla Osmanlılara örnek gösterilen Almanlar, hep çalışkanlıklarıyla ön plana çıkarılmaktadır. Görüldüğü üzere

Akif için cemiyeti yükseltmede ve ileriye taşımada evrenin temel yasası olan ‘çalışmak’ oldukça önemlidir. Bu sebeple tembellik onun için gerek fert boyutunda gerekse toplum boyutunda en büyük tehlikelerin başında gelmektedir. Çünkü daima ilerleme hâlinde olan zamanın aksine tembellik yapan, çalışmayan ve olduğu yerde sayan fertler ve toplumlar, zamanın gerisinde kalarak yok olmaya mahkûm olacaklardır. Öyle ki Akif’in tembelliği kabul etmeyen yönü onun şiirlerindeki üsluba dahi yansımıştır. Şiirlerinde tahkiyelerin oldukça önemli yer kaplaması, onun durağanlıktan ziyade harekete olan meylinin bir örneğidir denebilir.

Akif’in yeni nesli tembelliği bakımından ele aldığı ilk örneklerden biri “Mahalle Kahvesi” şiiridir. Geçmiş nesli ‘yiğitlik’ perspektifinden ele alarak tasvir ettiği bu şiirde Akif, mahalle kahvelerinde atıl bir şekilde zaman öldüren, kişisel ya da toplumsal gelişme için hiçbir şey yapmayan kendi neslini, tembelliğini ve azim yoksunluğunu vurgulayacak şekilde tasvir eder: “O kahraman babalardan doğan bu nesl-i cebîn / Ne gîrûdâr-ı mâîşet bilir, ne kedd-i yemîn. / Azâb içinde kalır sa’yi görse rû’yâda” (s. 212). İki nesil arasındaki tezadı ortaya koymak ve bu vasıta ile mahalle kahvelerinin millete verdiği zararı daha çarpıcı bir şekilde göstermek amacıyla eski nesil tasvirinin hemen ardından yaptığı kendi nesline dair bilgi vermek ve açıklamak işleviyle kaleme alınan bu tasvir, cemiyetin hâldeki aksaklıklarını göstermesi bakımından önemlidir.

Akif’in şiirlerinde eleştiri unsuru olarak karşımıza sıklıkla çıkan yeni nesil tasvirlerine *Süleymaniye Kürsüsünde*’de de rastlanmaktadır. Akif bu tasvirlerde kendi neslini kaygısızlığı ve vurdumduymazlığının yanı sıra Avrupa hayranlığı ile sözde aydın ve bilim adamı tavırları bakımından eleştirerek tasvir etmiş ve böylelikle Osmanlı toplumunun mevcut durumunu çeşitli açılardan ortaya koymuştur: “Yürüyor, altı çürük toprağa gelmiş, seyyar / Bir mezarlık gibi: Her nâsiye bir seng-i mezar! / Duymamış kaygı denen duyguyu vicdânında. / Okunur her birinin cebhe-i hüsrânında, / “Ne gelenden haberim var, ne gidenden haberim; / Serseri kevne gelelden beri sersem gezerim” (s. 298). Kaygı taşımaması ve vurdumduymaz tavrı bakımından mezarlığa benzettiği kendi neslinin ruhsal yapısını ve düşüncelerini fiziksel özellikleri vasıtasıyla ortaya koyan Akif, pasifliği ve eylemsizliği bakımından da eleştirdiği bu kişilerin yanı sıra kendi neslinin bir başka cephesi olan Avrupa hayranlığını da şiirin devamında gözler önüne serer. Avrupa’ya tahsil için gönderilenler arasından ‘üç beş sefil’in, bir

kurtuluş yolu olarak ‘dini kökten kazımak’ ve sonra ‘Ruslaşmak’ fikrinde olduğunu belirten Akif, fikirsel boyutlarıyla ele alarak tasvir ettiği bu kitlenin, züppe ve edepsiz olduğunu belirtmeden geçmez (s. 302). Daha sonrasında bu sözde aydınların fikir yapılarını kendi ağızlarından da veren Akif (s. 332), böylelikle Osmanlı’daki çarpık zihniyetli bir başka kesimi de ortaya koymuş olur. Dikkat edildiğinde yeni neslin Avrupa hayranı olan, sözde aydın geçinen bu cephesi, Akif’in inançsız kişileri ile aynı fikirlere sahiptir. Zaten Akif olumlu ya da olumsuz tüm kişilerini şiir içerisinde birçok yönünü ortaya koyacak şekilde tasvir ettiğinden, onun şiirindeki kişileri tek bir başlık altında değerlendirmek çok zordur. Örneğin onun için inançlı kişi aynı zamanda çalışkan bir kişidir veyahut yeni neslin tembelliği bakımından vurgulananları, çalışmamızda başlı başına tasvirlerine yer verilen tembel kişiler arasında da değerlendirilebilir. Birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılmayan kişileri sınıflandırırken tasvirlerin şiir içinde neye hizmet ettiği ya da kişinin en çok hangi yönünün öne çıkarıldığına göre sınıflandırmaya gittiğimiz bu çalışmamızda, fikirleri bakımından ‘inançsız’ kişiler arasında değerlendirilebilecek bu kişileri, tasvirin yapıldığı sayfalarda Akif’in nesil vurgusu yapması dolayısıyla ‘yeni nesil’ tasvirleri arasında değerlendirmeyi daha uygun gördük.

Akif şiirlerinde yeni neslin tembel kişilerini tasvir ederken, bu kişilerin sadece çalışmamalarına vurgu yapmamıştır. Tembelliğin yanında değerlere vefasızlık da bu neslin vurgulanan bir cephesi olmuştur. Aslında yeni neslin tembelliğinin ana sebeplerinden biri, birtakım değerlere sahip olmayışlarıdır. Çünkü bireyde ya da toplumda değerlerin olmayışı, uğrunda çalışmayı gerektirecek esasın eksikliğini de ortaya koyar ve bu durum insanı tembelliğe sürükler. Bu doğrultuda *Fâtih Kürsüsünde*’de yeni neslin hayırsızlığı ve değerlerine karşı vefasızlığıyla birlikte tembelliği de ele alınır ve bir eleştiri unsuru olarak ön plana çıkarılır (s. 416-422). Balkan Savaşı’ndan mağlubiyetle ayrılan, oldukça ağır yaralar alan Osmanlı’nın bu hazin sonla karşılaşmasının sebeplerinden biri olarak yeni neslin şeref ve haysiyeti unutmamasını, utanma duygusunun kalmamasını, mukaddeslere saldırmamasını ve rezil hayatlar yaşamasını gösteren Akif, kendi neslini ‘irin’, ‘leş’, ‘leke’ gibi ifadelerle tasvir ederek onların kendilerine ve cemiyete zarar veren, ilerlemenin önüne geçen yaşam biçimlerini ve karakterlerini oldukça canlı bir şekilde ortaya koyar:

*Dilenciler bile senden şerefli dir billâh.
Vakârı çoktan unuttun, hayâyı kaldırdın;*

*Mukaddesâtı ısırdın, Hudâ'ya saldırdın!
Ne hâtırâtına hürmet ne an'anâtını yâd;
Deden de böyle mi yapmıştı ey sefil evlâd?
Hayâtın erzeli olmuş hayât-ı mu'tâdın;
(...)
Damarlarındaki kan âdetâ irinleşmiş;
O çıkmak istemeyen can da bir yığın leşmiş!
(...)
Bugün sahîfe-i âlemde sen ki bir lekesin; (s. 448)*

Eski nesli tamamen unutan ve yıkmaya çalışan yeni nesil, tam da bu sebeplerden dolayı damarlarında irinleşmiş kanla leş gibi ortada gezerek bir leke gibi yaşamını sürdürmektedir. Unutmaya, yıkmaya çalıştığı ecdadının aksine ilerlemenin önündeki en büyük engel olarak vücut bulan yeni nesil, oldukça öznel ifadelerle bir ölü gibi tasvir edilerek Akif'in şiirlerinde genel olarak vurguladığı üzere tembelliğin, ataletin timsali şeklinde eski neslin karşısına dikilir. Bir millet için önemli değerler ifade eden 'vakâr', 'hayâ', 'mukaddesât', 'an'anât' gibi kavramların tam tersi istikamette yolunu çizmiş olan bu nesil, böylesine bir değer yoksunluğu ile zaten ölüden farksızdır. Akif benzer bir nesil karşılaştırmasına *Hâtıralar*'da da yer verir. "Yerde kalmış, na'sa benzer kavm için durmak haram! / Kahraman ecdâdınızdan sizde bir kan yok mudur" (s. 534) dizelerinde şimdiki Müslümanları yerde kalmış bir cesede benzeterek, tembellikleri bakımından kahraman atalarının karşısına koyar.

Fâtih Kürsüsünde, Akif'in Osmanlı'daki "beyni bozulmuş yığın yığın kafa" (s. 492) olarak nitelendirdiği nesl-i hâzır, tabakalar hâlinde tasvir etmesi bakımından da önemli bir şiirdir. Akif'in bu tasvirlerde, tabaka tabaka ele aldığı yeni neslin tembelliğini eleştirel bir üslupla vurguladığı görülmektedir. Akif bu şiirinde Osmanlı toplumunu 'avâm', 'hayâta küskün olanlar', 'şebâb-ı münevver denen nesl-i sefil' ve 'hayât-ı mu'tâdı sefâhet olanlar' olmak üzere dört gruba ayırır. Bu dört tabakadan avâmların, hayata küskün olanların ve şebâb-ı münevverlerin tembel oluşları ortak özellikleridir. Onları tembelliğe sürükleyen sebepler farklı olsa dahi sonuç hep aynıdır. İlk grup olarak tasvirini yaptığı avam tabakası, bugünü kurtardıktan sonra yarının ne olacağını umursamayan, sorumluluk duygusu eksik, tevekkül inancını yanlış yorumlayarak her şeyin Allah'tan geldiğini söyleyip, zorlu durumlar karşısında mücadele göstermeyen kişilerden müteşekkildir (s. 492). Böylesi tavır ve davranışları bakımından Akif'in eleştirel bir üslupla tasvir ettiği bu tabaka, insanlığın ilerlemesi adına dünya hayatında hiçbir mücadeleye girmemektedir. Bu bakımdan

umursamazlıkları ve azimsizlikleri ile ilerlemenin önündeki en büyük engellerden biri avam tabakasıdır. Akif'in cemiyeti oluşturan ikinci tabaka olarak gösterdiği kişiler ise "hayâta küskün olanlar"dır. Bu kişileri ruhsal durumları bakımından tasvir eden Akif, "Hayâta küskün olandır ki: Saplanıp ye'se, / "Selâmetin yolu yoktur... Ne yapsalar boşuna!" / Demiş de hırkayı çekmiş bütün bütün başına" (s. 492) dizleriyle onların doğrudan doğruya tembel olduğunu söylemese de ümitsiz olduklarını ve bu ümitsizlik sebebiyle harekete geçemediklerini belirtir. İlk gruptan farklı olarak azimsiz oluşlarının sebebi umursamazlık değil ümitsizliktir. Ancak bu ümitsizliğin sebebi ne olursa olsun sonucu tembelliktir (s. 494). Dördüncü tabaka ise 'hayât-ı mu'tâdı sefâhet' olanlardır. İkinci tabakanın aksine hiçbir şeyi umursamayan, ümitsizliğe düşmeyen, her zaman zevk ve eğlenceyle hayatını sürdüren bu kişiler de (s. 498) cemiyeti için bir kaygı taşımadığından ve felâketler karşısında harekete geçmediğinden toplum için büyük bir tehlike arz etmektedir. Doğrudan doğruya tembellikleri vurgulanmasa da umursamaz tavırlarıyla toplumun ilerlemesi ve gelişmesi için herhangi bir çaba ve gayret göstermeyişi sebebiyle onları bu grupta değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Fâtih Kürsüsünde'deki 'hayata küskün olan' tabakanın fertleri gibi ümitsiz oldukları için azimsizliğe sürüklenen yeni neslin tasvirine *Âsım*'da da rastlanır. Kendisini de bu neslin içine dâhil eden Hocaşade tarafından tasviri yapılan bu kişiler, geleceğe imanı kalmadığı için fiziksel olarak tembelliğin, azimsizliğin yanı sıra duygusal ve fikirsel olarak da atalet içindedirler: "İki üç yüz senedir serpemiyor bizde şebâb; / Çünkü bîçârenin âtisine îmânı harâb. / Hissi yok, fikri bozuk, azmini dersin: Meflûc... / Hani rûhunda o haksızlığa isyan, o hurûc? / Karşidan zinde görürsün, sokulursun ki: Yarım" (s. 716). Haksızlıklar karşısında isyan etmeyen, düşünce yapıları bozulmuş gençliği adeta bir felçli gibi gören Hocaşade, hem fiziksel hem de duygusal tembelliğin sebebi olarak atalarının onlara gelecek için bir ümit vermemelerini gösterir (s. 714). Bu durum, Hocaşade'nin yaptığı yeni nesil tasvirinin başında da belirtildiği üzere Müslüman toplumlarda son iki, üç yüzyılda meydana gelen değişimin bir sonucudur. Son birkaç yüzyıldır tembelliği sebebiyle ümitsizliğe düşen Müslümanlar, artık kendi evlatlarına da ümit aşılayamaz hâle gelmişlerdir. Hocaşade bu sebeple atalarına kırgın olsa da ilerleyen dizelerde *Âsım* ile yaptığı konuşmada, aslında atalarından ona yadigâr kalan 'ümit' duygusuna ulaşır: "Ağacın kökleri mâdemki derindir cidden, / Dalı kopmuş, ne olur? Gövdesi gitmiş ne zarar? /

O, bakarsın, yine üstündeki edvârı yarar, / Yükselir, fışkırıp, âfâk-ı perîşânımıza; / Yine bin vâha serer kavrulan îmânımıza” (s. 780).

Yeni neslin Akif tarafından şiirlerinde eleştiriye uğrayan bir diğer özelliğinin ‘sözde aydın’ tavırları olduğunu belirtmiştik. Batı’yı sadece taklit etmekten öteye geçemeyen bu kişiler, Avrupa’dan bilim, teknoloji ve sanat bakımından faydalanmak yerine bizim kültürümüzde yeri olmayan ahlâkî öğeleri toplumumuza taşımaları ve dini yok etmeye kalkmaları bakımından Akif’in şiirlerinde sıklıkla tasvir edilmişlerdir. Bu bağlamda tasvirlerle geçmeden önce *Süleymaniye Kürsüsünde*’de yer alan ve sözde aydın yeni neslin zihin yapısını ortaya koyan dizelere bakmakta fayda vardır:

*Mütefekkir geçinenler ne diyor sizde bakın:
“Medeniyyette teâlîsi umûmen Şark’ın,
Yalnız bir yolu ta’kib ederek kabildir;
Başka yollarda selâmet gözeten gâfildir.
Bakarak hangi zeminden yürümüş Avrupalı.
Aynı izden sağa, yâhud sola hiç sapmamalı
Garb’ın efkârını mâl etmeli Şark’ın beyni;
Duygular çıkmalı hep aynı kalıptan; yâni:
İçtimâî, edebî, hâsılı her mes’elede,
Garb’ı taklîd edemezsek, ne desek beyhûde.
Bir de din kaydını kaldırmalı, zîrâ o belâ,
Bütün esbâb-ı terakkîmize engel hâlâ! (s. 332)*

Şiirlerinde sözde aydın geçinenleri ele aldığı kısımlarda yukarıdaki fikirlerin dâhilinde tasvirlerini vücuda getiren Akif, bu kişilerin körü körüne Batı’yı taklit etmelerini ve bu uğurda dinden vazgeçmelerini eleştirmiştir. Bunu yaparken zaman zaman aydın ve halk arasındaki çatışmaya da değinen Akif, böylece toplumun derin bir yarası ve cemiyetin ilerlemesindeki en büyük engellerden biri olan bu meseleyi de gözler önüne serer ve ardından buna dair çözüm önerileri getirir. Kısacası yaptığı kişi tasvirleriyle problemi ferdî boyutta bırakmayarak toplumsal etkilerini de irdeleyen Akif, *I. Safahat*’ın aksine var olan problemleri sadece göstermekle kalmaz, bunların çözümlerini de sunar.

Süleymaniye Kürsüsünde’de öncelikle düşünce yapılarını verdiği sözde aydınları ilerleyen dizelerde tasvir etmeye başlayan Akif, yaptığı tasvirde bu kişilerin taklitçi olmaları üzerinde şiddetle durur. Diğer milletleri, kendi yaşayışlarına uymayacak yönleri bakımından körü körüne taklit etmeleri, yabancı milletlerdeki gelişmeleri Osmanlı’nın kültür potasında eritmeden çözüm yolu olarak öne sürmeleri, Akif için bu zihniyetin en tehlikeli yönüdür. Osmanlı’nın toplumsal yapısına zarar veren bu kişiler, hem Osmanlı’nın gelişmesini olumsuz yönde etkilemekte hem de

aydınla halk arasında uçurumlar yaratmaktadır (s. 330-334). Akif bu bakımdan, sözde bilim adamlarının taklitçi yönlerine “Mütefennin tanınan üç kişinin kıymeti de, / Münhasır anlamadan, dinlemeden taklîde” (s. 334) dizeleriyle eleştirel bir üslupla dikkat çeker.

Safahat’ta yeni neslin sözde aydınlarının bir örneği de *Fâtih Kürsüsünde*’de bulunmaktadır. Eserde “beyni bozulmuş yığın yığın kafa” (s. 492) olarak nitelendirilen ve dört tabakaya ayrılan Osmanlı’nın nesl-i hâzırının üçüncüsü olan ‘şebâb-ı münevver denen nesl-i sefih’, sözde aydınları temsil eder. Bu tabaka Akif tarafından uzun uzadıya tasvir edilir ve gerek fiziksel gerekse fikir dünyaları ve davranışları bakımından ele alınır. Fiziksel olarak kılık kıyafet, saç, bıyık, ses gibi unsurlarını betimleyen Akif, bu unsurların tuhaflığını dile getirerek sözde aydın kişilerin kadın mı erkek mi belli olmadığını söyler. Fiziksel tasvirin ardından bu kişilerin karakterlerini de tasvire başlayan Akif, ironik bir üslupla zayıf karaktere sahip bu kişileri, sağlam karakterde kişiler olarak tasvir eder. Alkol, kumar, fuhuş, rüşvet gibi kötülüğün her çeşidini yapan bu kişilerin aynı zamanda umursamaz, uyuşuk ve yüz­süz olduğunu belirtir. Ayrıca mukaddesleri yıkmaya çalışan, onlarla eğlenen bu tabaka, Batı’dan bilim, sanat, edebiyat gibi alanlarda istifade etmek yerine, Batı’nın rezilliklerini taklit ederek milletlerine en büyük zararı vermektedir (s. 494-498). Akif için ideal bir cemiyetin en çok ihtiyaç duyduğu kesimi olan genç aydınların böylesine sefil bir hâlde oluşu, Müslümanlık için en büyük tehdittir. Bu bakımdan Akif, diğer tabakalardan ziyade gerek diğer şiirlerinde gerekse *Fâtih Kürsüsünde*’de sürekli ve uzun uzadıya bu neslin eleştirisini yapmaktadır.

Akif’e göre bir cemiyetin ilerleyebilmesi, el birliğiyle çalışmaya bağlıdır. *Fâtih Kürsüsünde*’de gök cisimlerinin bir aile gibi birlikte hareket ederek evrenin devamlılığını sağlamaları üzerinden, bu hususun evrenin kanunu olduğunu belirten Akif için çalışmanın yanı sıra birlik duygusu da oldukça önemlidir. Çünkü birlik, koyulan hedeflerin gerçekleşme ihtimalini arttıracığı için beraberinde ‘ümit’ duygusu da taşır ve ‘ümit’ duygusu Akif için bireylerin ve toplumun içinde var olan potansiyelin ortaya çıkartılmasındaki etkenlerin başında gelir. Hoca­zade ve Köse İmam arasında geçen bir diyalogda Köse İmam yeni nesli bir ‘leş’ olarak görürken Hoca­zade’nin buna karşı çıkarak onların ‘leş’ değil, kalplerinde ümit olmadığı için sadece ‘dalgın’ olduklarını söylemesi de bunun bir kanıtıdır (s. 718). Bu sebeple,

birlikte hareket etmenin öneminin farkında olan Akif, şiirlerinde çeşitli hadiseler üzerinden toplumda var olan iftiraklara değinerek bunların sebeplerini ve sonuçlarını değerlendirir. Toplumda yaşanan iftiraklara örnek olarak şiirlerinde en sık ele aldığı konu ise ‘aydın-halk çatışması’dır. Ancak Akif’in *Süleymaniye Kürsüsünde*’de de üzerinde durduğu bir hadise olan bu çatışmada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus vardır. Çatışmanın taraflarından biri olan aydınlar, gerçek manada aydın kişiler değil sözde aydın geçinenlerdir. *Âsım*’da bu husus, sözde aydın geçinen bir öğretmen ve gerçek aydın olan olarak ifade edilen yabancı mühendislerin tavır ve hareketlerinin tasviri vasıtasıyla ele alınır. Gerçek ve sözde aydın profillerini karşılaştırmalı olarak ele almak için Hocaazade’nin Konya ziyaretinde yaşanmış bir vakayı Köse İmam’a anlatmasından faydalanan Akif, öncelikli olarak başarılı bir kurgu yaratır. Konya ziyaretinde şehri çok az bildiği için civar köyleri gezmeye çıkan Hocaazade, bir nahiyein ileri gelenlerinin öğretmeni okuldan kovduklarını, halkın çocuklarını okuldan aldığını ve okulun kapandığını duyar. Bunun üzerine anlatılan nahiye rotasını çevirir ve halkın isteğiyle orada vaaz vermeyi kabul eder. Verdiği vaazda eğitimin önemini vurgulayıp öğretmeni kovmanın çok büyük bir hata olduğunu şiddetle belirten Hocaazade, bu durum için halka çok kızar. Vaazın ardından nahiye sakinlerinden birinin kovdukları öğretmenin nasıl biri olduğunu anlatmasıyla gerçek ortaya çıkar. Kovulan öğretmen gerek iman duygusu gerek kişisel temizlik gerekse karakter olarak oldukça olumsuz niteliklere sahiptir:

*Geberir, câmie girmez, ne oruç var ne namaz;
Gusûl abdestini Allah bilir ammâ tanımaz.
Yelde izler bırakır gezdi mi bir çiğ kokusu;
(...)
Huyu dersin, bir adamcıl ki sokulmaz adama...
(...)
Yola gelmez şehrin soysuzu, yoktur kolayı.
Yanılıp hoşbeş eden oldu mu, tınmaz da ayı,
Bir bakar insana yan yan ki, uyuz olmuş manda,
Canı yandıkça, döner öyle bakar nalbanda.
Bir selâm ver be herif! Ağzın aşınmaz ya... Hayır,
Ne bilir vermeyi hayvan, ne de sen versen alır.
Yağlı yer, çeşmeye gitmez; su döker, el yıkamaz;
Hele tırnakları bir kazma ki insan bakamaz.
Kafa orman gibi, lâkin, o bıyık hep budanır;
Ne ayıptır desen anlar ne tükürsen utanır. (s. 690)*

Köylünün anlattıklarından anlaşılacağı üzere çocuklara ilim irfan öğretecek, onlara yol gösterecek bu öğretmen, ideal bir öğretmenin taşıması gereken özellikleri

asla taşımamaktadır. Öncelikle öğretmen imanlı biri değildir. Öğretmene dair yapılan tasvirde ilk önce bu hususa değinilmesi, tasviri yapan kişinin dünya görüşü ve hayatı yaşayış tarzıyla oldukça ilintilidir. Din olgusu hayatında büyük önem taşıyan ve dinin gerekliliklerine göre yaşam biçimini şekillendiren bir köylü tarafından yapılan bu öznel tasvirde öğretmene dair değinilen ilk hususun ‘iman’ dâhilinde olması oldukça olağandır. Bu durum ayrıca Akif’in ne kadar dikkatli bir gözlemci olduğunun ve kurguyu inşa ederken ayrıntılara ne kadar önem verdiğinin de bir göstergesidir. Bu tasvirde Akif’in ayrıntılara önem verdiğinin tek göstergesi sadece bununla sınırlı değildir. Tasviri yapan bir köylü olduğu için Akif, ona göre kelimelerini seçmiş ve cümle dizilimlerini meydana getirmiştir. Köylüyü kendi üslubuyla konuşturarak gerçeklik etkisi yaratan Akif, bunun yanı sıra benzetmelerde seçtiği ‘ay’, ‘manda’, ‘kazma’, ‘orman’ gibi kavramlar ve ‘nalbant’, ‘budamak’ gibi ifadelerle de bir köylünün yapacağı tasvir vücuda getirir. Tasvirde öğretmene dair eleştirilen ikinci özellik ise kişilik yapısıdır. Mesleği ve aydın kimliği neticesiyle insan ilişkileri iyi olması beklenen öğretmen, tam tersine oldukça yabanî ve çıkarıcıdır. Öğretmenler sadece öğrencilerinin değil, toplumdaki tüm bireylerin öğretmenleridir. Topluma ışık tutma ve yol gösterme, öğretmenlere dair geçmişten günümüze değin değişmeyerek gelen bir yükümlülüktür. Bu onların bilgiyi doğru aktarmaktan da önemli görevleri arasındadır. Bu yüzden toplumla arasına setler çeken, onlarla iletişim kurmayan ve ‘adamcıl’ tutumlar sergileyen bu öğretmen, gerçek bir aydın olmaktan çok uzaktır. Tüm bu imansız ve yabanî tutumların yanı sıra bahsedilen öğretmen oldukça pis bir kişidir. Tasvirin hem başında hem de sonunda bunun vurgulanması, gerçek bir aydının sadece karakter olarak değil fiziksel olarak da dikkat etmesi ve özen göstermesi gereken hususlar olduğunu gösterir. Bu tasvirle köylünün ‘sözde’ aydınlara dair bakış açısını veren Akif, çok derinlere inmeyerek daha çok gündelik meseleler üzerinden ‘sözde aydın’ eleştirisi yapmıştır. Çünkü bir köylünün aydın geçinen bu kişilerin fikrî yapılarına dair derinlemesine izahat verip onları eleştirmesi, mevcut bilgi birikimleri ve yaşam tarzları dâhilinde pek mümkün değildir. Ancak buna rağmen halk, gerçek bir aydının nasıl olması gerektiğinin gayet farkındadır. Hocaazade’ye öğretmenden dert yakıman kişinin nahiye gelen yabancı su mühendislerine dair tasviri, bunun en büyük örneğidir:

*Su mühendisleri gelmişti... Herifler gâvur a,
Neme lâzım bizi incitmediler zerre kadar;*

*İnan oğlum, daha insaflı imiş çorbacılar!
Tatlı yüz, bal gibi söz... Başka ne ister köylü?
Adam aldatmayı a'lâ biliyor kahbe dölü!
Ne içen vardı, ne seccâdeye çizmeyle basan;
Ne deyim dinleri bătılsa, herifler insan. (s. 690)*

Köye gelen öğretmenle tam tersi niteliklere sahip yabancı mühendislerin tasviriyle Akif'in amaçladığı şey, halkın bağnazlıkla suçlanmasının önüne geçmek ve onların aydınlara değil 'sözde aydın'lara karşı eleştirilerinin olduğunu göstermektir. Yanlış Batılılaşarak yozlaşan ve değer kayıpları yaşayarak halkla arasına uçurumlar kazanan bu kişiler, aydınlık kisvesi altında ülkeyi oldukça kötü bir konuma sürüklemektedirler. Kısacası halk, bilime ya da ilerlemeye karşı değildir. Onlar 'gâvur' olsa dahi gerçek aydına büyük bir saygıyla yaklaşmaktadırlar.

Safahat genel başlığı ile yayımlanan yedi kitapta sözde aydın yeni nesle getirilen bir başka eleştiri ise inançsız olmalarına dairdir. Genellikle vatani kurtarmak için dini bırakmak, mukaddeslerden vazgeçmek gerektiğini savunan bu kişiler, vatanperver olmadıkları hâlde çıkarları uğruna vatani bahane ederler. Süregelen Balkan Savaşı esnasında kaleme alınan *Hakkın Sesleri*'nde Neml suresinin 52. ayetinden yola çıkarak yazdığı şiirinde Osmanlı'nın savaş sebebiyle içine düştüğü hazin durumu gözler önüne seren Akif, bunun yanı sıra devletin oldukça güçsüz olduğu, birçok değerinin sarsıldığı ve yıkıldığı bir dönemde, sözde aydınları bu durumdan faydalanan Osmanlı'nın en büyük değerlerinden birini yıkmaya çalışan kişiler olarak tasvir eder: "Hele i'lânı zamanında şu mel'un harbin, / "Bize efkâr-ı umûmiyyesi lâzım Garb'in; / O da Allah'ı bırakmakla olur." herzesini, / Halka îman gibi telkîn ile, dînin sesini / Susturan aptal" (s. 358). Burada sözde aydınlara düşüncesi yapısından yola çıkılarak onların dinsizliğini ön plana çıkaran Akif, aynı zamanda bu zihniyetteki insanların milletlerine verebilecekleri zararı gözler önüne sermiş olur. *Hakkın Sesleri*'nde bu zihniyette olan aydınlara tasvirine, Bakara suresinin 11. ve 12. ayetlerinin başlık olarak seçildiği şiirde de rastlanmaktadır. Bu kişileri "Ey vatansız derbederler, ey denî kundakçılar", "Ey, hayâ nâmında bir hissin vücûdundan bile, / Pek haberdâr olmayan, yüz­süz, hayâsız", "Bir kızarmaz çehre bulmuşsun ya, ey cânî" (s. 384) şekilde tasvir eden Akif, onların utanma duygusundan yoksun olduğunu vurgularken 'kundakçılar' ifadesiyle de milletlerine verdikleri zararı yeniden dile getirir. Pek kısıtlı irfana sahip, görgüden nasibini almamış, Doğu'ya yüzünü çevirmiş, Batı'yı da bilmeye muktedir olamayan bu kişilerin utanmazlığına şiirin sonunda tekrar

değinen Akif, bu öznel tasvirle aynı zamanda kendi milletini böyle kişilere kapılmaması için uyarmaktadır (s. 386). Çünkü Akif'e göre fertlerinde din duygusu olmayan bir millet yoktur ve en büyük kavimlere bakıldığında dinlerinin her şeyden kuvvetli olduğu görülmektedir (s. 386). Bu sebeple Akif, bir milletten beş on inançsızın çıkmasını normal bulurken, milletin tamamının inançsız olmasını kabul edemez.

Akif'in *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde eleştirdiği diğer bir aydın kesim ise 'üdebâ'dır. 'Bayağı mahlûkât' olarak nitelendirdiği yeni neslin şair ve yazarlarını taklitçilikleri, dinî ve ahlakî açıdan düşüklükleri ve bilgisizlikleri bakımından tasvir eden Akif, bu dizelerle 1905'te kaleme aldığı "Târîh-i Kadîm" adlı eseriyle tarihe ve dinlere saldıran Tefvik Fikret'i¹⁸ hedef göstermiştir:

*Üdebânız hele gâyetle bayağı mahlûkât...
Halkı irşâd edecek öyle mi bunlar? Heyhât!
Kimi, Garb'ın yalınız fuhşuna hasbî simsar;
Kimi, İran malı der, köhne alır, hurda satar!
(...)
Serseri: Hiç birinin mesleği yok, meşrebi yok;
Feylesof hepsi; fakat pek çoğunun mektebi yok!
Şimdi Allah'a söver... Sonra biraz bol para ver:
Hiç utanmaz, Protestanlara zangoçluk eder! (s. 334-336)*

Tefvik Fikret'in "Târîh-i Kadîm'de tüm dinlere saldırırken, sonrasında Amerikalı rahiplerin kurmuş olduğu Robert Koleji'nde çalışmasından dolayı özellikle son iki dizede onu hedef gösteren Akif, tasvirin bütününde Servet-i Fünûn neslinin Batı'nın ahlâksızlıklarına aracılık eden tüm şahsiyetlerine bir eleştiri getirmektedir. Bunun yanı sıra bir yandan körü körüne İran taklitçiliğine devam eden Divan edebiyatı yanlılarını da eleştiren Akif, zamanın şair ve yazarlarına dair yaptığı bu eleştirel tasvirle, dönemdeki edebî yönelişleri ortaya koymuş olur.

Tefvik Fikret, Akif'in eleştirilerine sadece *Süleymaniye Kürsüsünde*'de maruz kalmamıştır. Ahlâkı, ar ve namusu bitirmek istemelerinden ötürü eleştirdiği Servet-i Fünun neslinden (s. 590) de bahsettiği "Berlin Hâtıraları"nın *Sebîlürreşâd*'da tefrika edilmesi sırasında yayımlanan ancak kitap hâlindeki neşirlerinde yer almayan 98 mısraında da Tefvik Fikret eleştirel bir şekilde tasvir edilmiştir: "Dehâların çoğu

¹⁸ Orhan Okay(1986: 67-88), Tefvik Fikret ve Mehmet Akif'in mukayese edilirken "Tarih-i Kadim" münakaşaları sebebiyle zıt kutuplarda gösterildiğini ancak devrin ortak ruhunu ve sosyal, siyasî, iktisadî şartların ortak tesiri sebebiyle her iki şairin de gerçekte pek çok ortak tema üzerinde şiirler kaleme aldığını söylemiştir.

‘eksantrik’ denir ya hani, / Bu personajda da var bir cünun kılıklı mani! / Nedir mi? Arzedeyim... Gülmeyin fakat: Nâmûs! (...) Onun sarıldığı âheng-i lâfzadır, yoksa, / Sığar mı fitrat-ı âzâdı kayd-ı nâmûsa” (s. 928). Önceki dizelerde ‘Robert Koleji’ndeki dâhî-i san’at’ ifadesiyle Tevfik Fikret’ten bahsettiğini belirten Akif, şairin, namusun sınırlarına dâhil olmadığını şiirlerindeki üslubuyla mümteziç bir şekilde ifade eder. Akif’in Tevfik Fikret’e olan tepkisinin şiddeti yukarıda da belirtildiği üzere şairin “Târih-i Kâdim”de tarihimize ve dinimize karşı sarf ettiği ağır sözlerdir:

Mehmet Akif, kendi memleketinin değerlerine sahip çıkmayan özellikle Batıcı geçinen ve Batı kültürünün de tam olarak ne olduğunu bilmeyenlere karşı çok sert tepkiler vermektedir. İlerleme ve modernleşmenin yanlış anlaşılmasından yakınan Akif, her milletin ve toplumun kendine uygun ilerleme metotlarının olabileceğine değinir. Başka milletlerin körü körüne takipçisi olmanın ne kadar yıkıcı olabileceğini belirtir. (Karataş C., 2015: 169)

Bu sebeple Fikret’in kendi toplumuna ait kültür ve değerleri reddederek Osmanlı’da modernleşmeyi sağlamaya çalışması, ‘namus’ noksanlığından ötürü yıkımdan başka bir şey olmayacaktır.

Tevfik Fikret’ten başka Rıza Tevfik de Akif tarafından şiirlerinde eleştirel bir şekilde tasvir edilen dönemin sözde aydınları arasındadır. Tevfik Fikret’e olan yakınlığıyla bilinen ve ‘zangoç’-‘Molla Sırat’ tartışmasında Fikret’in yanında yer alan Rıza Tevfik’e dair bu tasvirler (Huyugüzel, 1986: 39) altıncı *Safahat*’ta yani *Âsım*’da Köse İmam tarafından yapılmaktadır. *Âsım*’da tasvirlerin kim tarafından yapıldığı, tasvirleri anlamada ve anlamlandırmada oldukça önemli bir husustur. Bu sebeple öncelikle Akif’in bu eserde Köse İmam ve Hocaşade karakterlerine yüklediği anlama ve bu karakterlerin metin içindeki işlevlerine bakmak gerekir:

...bir bakıma eski zihniyetin temsilcisi Köse İmam ile İkinci Meşrutiyet devri aydınını temsil eden Hocaşade arasındaki -ki bu iki kişiliğe de vücut veren Âkif’in kendisidir- diyaloglardan kurulu bu eserde yer yer eski ve yeni devir karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmalarda Âkif, İkinci Meşrutiyet devri hakkındaki eleştirilerini Köse İmam’a söyletmiştir. Şiirin yazılmış olduğu tarihte artık Balkan Savaşı’nın acı ve kayıpları yaşanmış ve Osmanlı Devleti Birinci Dünya Savaşı’nın içindedir. Köse İmam, Meşrutiyet’in ilanından sonra geçen on yıl içerisinde ülkenin atlatmış olduğu badirelerden, hürriyeti ilan etmek ve ülkeyi kurtarmak iddiasıyla yola çıkmış olan Hocaşade’nin neslini sorumlu tutar. Çünkü bu iddiaların hiçbiri gerçekleşmemiş, hürriyet adı altında ortaya çıkan başıbozukluk ve kargaşa ortamında toplum artık eski istibdat devrini arar hâle gelmiştir. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken husus, Köse İmam’ın hürriyet fikrine değil, hürriyeti getirdiğini ileri süren zümrenin yanlış uygulamalarına karşı çıktığıdır. (Gökçek, 2014: 159-160)

Bu doğrultuda Akif'in Köse İmam'ın bakış açısıyla yaptığı Rıza Tevfik tasviri, onun hürriyeti getirdiğini ileri süren zümreye olan tepkisini gözler önüne serer. Meşrutiyet'in ilk günlerinde ellerinde bayraklarla sokağa çıkmış halkın omuzlarında gezdirdiği Rıza Tevfik;

*Yine bir kıl keçe altında kapanmış ense;
Yine yıllarca hamamsız ki boyun musmurdar;
Yine parmak gibi, âfâka batan, tırnaklar;
Yine merdâne geçirmiş gibi yatkın bir yüz,
Ki hayâ nâmına tek ârıza bilmez, dümdüz!
Yine bir tatsız alın, yassı burun, basma çene... (s. 708)*

dizeleriyle oldukça olumsuz bir intiba bırakacak şekilde tasvir edilir. Saçlarının ve tırnaklarının uzunluğuyla temiz olmayan bir fiziksel görüntünün yaratılmasının yanı sıra yüz hatlarındaki düzlükle de “hayâ” duygusunun olmaması arasında bağlantı kurularak ruhî bir kirlilik intibası verilmiştir. Bununla birlikte ‘yine’ kelimesinin tekrarıyla hürriyeti ileri süren sözde aydın zümrenin vadettiklerinin lafta kaldığı, eskiyle kıyaslandığında değişen hiçbir şey olmadığı ifade edilmiştir. Hatta ilerleyen dizelerde de görüleceği üzere, Köse İmam için sözde aydın kesim, maskaralıktan başka bir şey yapmamaktadır. Rıza Tevfik'in II. Meşrutiyet'in tanınmış hukukçularından Necmettin Molla (Kocataş)'ın Kuzguncuk'taki köşkünde köpek taklidi yaparkenki hâlinin tasviri de buna örnek teşkil etmektedir (s. 710).

2.1.2.4. Zalim Yöneticiler

Cemiyetin bozulmasında, ilerleyememesinde; halkın olumsuz nitelikleri, davranışları ya da fikirleri etkili olmakla birlikte sorumluluğun yarısı aynı zamanda yönetenlere aittir. Çünkü bir milletin yönetim şekli, yöneticilerinin tutum ve davranışları, yönetilenlerin fiziksel ve ruhsal durumunu şekillendirmede oldukça etkilidir. Bu bağlamda Akif, şiirlerinde özellikle ‘zalim’likleri hususunda yöneticilerin tasvirine yer vermiştir. Mutlak iktidar ya da ölümsüzlük için halkına zulmeden, milletin ilerlemesinden çok gerilemesine sebep olan yöneticiler, gerek fiziksel gerekse psikolojik bağlamda Akif'in şiirlerinde detaylıca ele alınmışlardır. Yaptığı tasvirlerde yönetimde uygulanan bu tutumun yanlışlığına özellikle değinen Akif, düşüncesinin doğruluğunu ortaya koymak için sadece Osmanlı Devleti'nin zalim yöneticilerini ele

almamış, zamansız ve evrensel bir bakış açısıyla dünyadan ve tarihten örnekler vermiştir.

“Acem Şahı”, Akif’in Mithat Cemal ile birlikte yazdığı, İran şahı Muhammet Ali Şah’a dair bir şiiridir. Şiire temel unsur olarak Muhammet Ali Şah’ın seçilmesi tesadüf değildir. Zalimliğiyle ve Meşrutiyet’i kaldırmasıyla meşhur olan şah (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı: 151), Osmanlı’nın içinde bulunduğu durumu yansıtması açısından özellikle seçilmiştir. İstibdat döneminin eziyetlerini ve sıkıntılarını yaşamış, İstibdat yöneticilerinin zulmünü çekmiş Osmanlı toplumunu doğrudan anlatmak yerine, benzer kaderi yaşamış İran üzerinden bu zulmü ortaya koyan Akif, Muhammet Ali Şah üzerinden de II. Abdülhamit ve diğer zalim yönetim erkânını ortaya koymuş olur.

Şiirde Akif’in de belirttiği üzere Mithat Cemal’in yazdığı ilk bölümde yer alan kişi tasvirleri, Şah’a dair ve onun zalimliğini ön plana çıkaran öznel tasvirlerdir. Bu tasvirlerden ilki, doğrudan doğruya bir kişi tasviri olmasa da Şah’ın eylemleri üzerinden onun zalimliğini gözler önüne sermektedir: “Gürz-i girân-ı zulmünü ey kanlı nâsiye; / Eyvân-ı zer-cidârına as ziynetin diye! / Al kanlı bir kefenle donat hayme-gâhını, / Canlarla yak meşâil-i mâtem-penâhını! / Makberlerin hufeyre-i muzlim-dehânları, / Dendân-ı gayz u kahra şebîh üstühânları, / Yâd eylesin mezâlimini tâ ebed senin” (s. 150). Akif, şiirin en başında şahı kanlı alına sahip biri olarak tasvir etmiştir. Burada kanlı alınla, Şah’ın haksız yere aldığı canlardan, döktüğü kanlardan ötürü zalimliği ifade edilmek istenmiştir. Şahın zalimliğini anlatmak için daha yaygın olan kanlı eller ifadesi yerine kanlı alının seçilmiş olması dikkat çekicidir. Saf, temiz ve suçsuz kimseler için kullanılan ‘alın ak olmak’ deyimine kuvvetli bir tezat oluşturması açısından Akif, bu ifadeyi özellikle kullanmış olmalıdır. Ayrıca kanlı eller daha çok cinayeti doğrudan işleyen katiller için kullanılırken, şah ve onun gibi yönetimin başında olan kişiler doğrudan can almak yerine, aldığı zalimce kararlar neticesinde suçsuz kimselerin can vermesine sebep olur. Hemen arkasında bu kararları alan beynin bulunması sebebiyle alın oldukça kuvvetli bir imge olmuştur.

Şiirde şaha dair diğer bir tasvir ise şairin şaha seslendiği bölümdür. Bu hitabette onun zalimane tavrıyla gerçekleri hayale feda eden; milletin geleceğini, ‘nûr-i hayât ufuklarını’ mahveden; aydınlık fikirleri yerle bir eden; masum insanların yuvalarını yıkan biri olduğu söylenir:

*Ey cebhesi kitâbesi bin kanlı medfenin!
Ey bir hayâle tuhfe kılan bin hakîkati,
Ey âhenîn eliyle kazıp kabr-i milleti,
Nûr-i hayât ufuklarını herc ü merc eden,
Leylin şedîd zulmetini rûha mezc eden!
Envâr-ı mihr-i fikri sen ey hâksâr eden,
Meyyitlerin izâmı gibi târumâr eden!
Ey hâdimi serâçe-i mâtem-feşanların! (s. 150-152)*

Fiziksel ya da ruhsal özellikleri dışında yaptığı eylemler açısından tasvir edilen şah, bu eylemleri neticesinde dolaylı yoldan da olsa zalim bir kişi olarak çizilir. Bir milletin hem yaşayan nesline hem de gelecek nesline böylesine kötülükler yapan bir kişi, zalimden başka hiçbir şey olamaz. Bu sebeple onun zulmünün boyutlarını güçlü bir şekilde anlatması bakımından bu tasvirler oldukça başarılıdır. Akif'in bu kadar zalim bir kişiliği ve onun zalimliklerini şiirinde işlemesinin temel sebebi, insanlığa bu yolun yanlış bir yol olduğunu, dünyanın gelip geçici olduğunu ve toprak, para, güç gibi birtakım değerler uğruna insanlara eziyet etmenin doğru olmadığını, çünkü insanın ölünce mezardan başka bir yere ihtiyacı olmayacağını göstermektir.

“Acem Şahı” şiiriyle İran'daki zalim yöneticileri tasvir eden Akif, bu şiirin hemen ardından gelen “İstibdâd” şiirinde de Osmanlı'da İstibdat dönemindeki baskıcı ve zalim yöneticileri ele alır. Şiirinde II. Abdülhamit ve adamlarını “cellâd”, “şakî”, “insanlık isti'dâdının dünyâda mahrumu” ve “zıll-i mevhûm” (s. 158) olarak nitelendiren Akif, bu ifadelerle baskı yönetimine ve yöneticilerine karşı tavrını ortaya koymuş olur. Akif'in II. Abdülhamit için kullanmış olduğu ‘zıll-i mevhûm’ benzetmesi, kısa ancak anlamsal açıdan oldukça yoğun bir benzetmedir. Akif, II. Abdülhamit'i esaslı olmayan bir gölgeye benzeterek onun değerini oldukça düşürür. Gölge, asıl varlığın ışık vasıtasıyla yansıyan silueti olması bakımından zaten zayıf bir imgedir. Platon'un mağara istiaresindeki idealar âlemi ve gölgeler âlemi ayrımında da görüldüğü üzere gölgeler asıl olanın, ideal olanın çok da mükemmel olmayan yansımasıdır. Bu sebeple II. Abdülhamit'in bir gölge olarak tasvir edilmesi, başlı başına güçlü bir tasvirken Akif bir de bu gölgeyi ‘mevhûm’ yani soyut, esassız bir gölge olarak belirtir. Böylece II. Abdülhamit'in baskı ve korkuyla yarattığı iktidarın aslında ne kadar zayıf ve dayanaksız olduğunu ortaya koymak ister. Bunun yanı sıra ‘zıll’ benzetmesi, II. Abdülhamit'in iktidarını güçlü kılmak için kurduğu hafiye teşkilatını da akıllara getirmektedir. II. Abdülhamit döneminde “Sarayın kapısından başlayan bu sıkı kontrol ülkenin sınırları dışına da taşıyor, belli kişilerin mesleği olma

yanında küçük, büyük tüm memurların yükselme ya da nişan ve atıyyeler almalarını sağlayan basamaklar olarak gittikçe yaygın ve önemli bir hal alıyordu” (Polat Haydaroğlu, 1995: 109). Teşkilat sebebiyle jurnalcılık epey çoğaldığı için II. Abdülhamit bir gölge gibi ülkenin en kuytu köşelerine dahi doğrudan olmasa da teşkilat üyeleri aracılığıyla dolaylı yoldan sızabilmiştir. Ancak bu teşkilattaki “...resmi görevliler dışında, asılsız, yanlış ya da bilerek uydurulmuş düzmece jurnallerle katılan, ufak da olsa karşılığında bir şeyler uman kişileri” (Polat Haydaroğlu, 1995: 110) düşünürsek, bunlar gölge gibi ülkenin her yerine yayılan II. Abdülhamit’in esassız tarafını temsil eder. Ayrıca II. Abdülhamit’in kurduğu hafiye teşkilatı, onun içine düştüğü korkunun da bir tezahürüdür. Bu korkuyu “Köse İmam” şiirinde “Gölgesinden bile korkup bağırın bir ödle, / Otuz üç yıl bizi korkuttu “Şeriat!” diyerek” (s.236) dizeleriyle de ifade eden Akif, II. Abdülhamit’in büyük endişelerinin bir sonucu olarak baskı ve korku ile milleti yöneten bir padişah olduğunu belirtir ve korkaklık/korkunçluk tezadıyla kuvvetli bir tasvir vücuda getirir. Bunun dışında Akif, milleti alçalttığı, gelecek ümidini yok ettiği ve halkı rezil ettiği için II. Abdülhamit’i bir ‘kâbus-i hûnî’ye (s. 158) de benzetir.

Genel itibarıyla iki bölümden oluşan “İstibdâd” şiirinin ilk bölümünde İstibdat dönemindeki kötü yönetim ve yöneticilerden, bu yönetimin millete verdiği zararlardan bahseden Akif, ikinci bölümde ise II. Meşrutiyet’in ilanından hemen bir gün öncesinde yaşanan bir vakayı anlatır. Bu vaka, zavallı ve günahsız bir adamın, veliaht Mehmet Reşat Efendi’nin kilercisinin selamını aldığı için jurnallenmesi ve sokak ortasında öldürülürcesine dövülmesine dairdir. Bu vakanın kahramanlarından biri, devlet yönetiminde önemli bir mertebede olan paşadır. Vakayı karşıdan izleyen anlatıcının paşayı tasviri ise dikkat çekicidir:

*Şu korkuluk gibi dimdik duran herif mi? Paşa!
Tasavvur et: İki arşın kazık kadar bir boy;
Getir de üstüne kalpaklı bir kemik kafa koy.
Ocak süpürgesi şeklinde bir sakal yaparak,
“Senin bu işte yüzün, al!” deyip o yüzüne tak.
Ocak süpürgesi, lâkin süpürmüyor, yıkıyor;
Nedense bittiği yerden cenâzeler çıkıyor!
Budak delikleri tarzında aç da çifte oyuk,
Büyükçe bakla kadar alnının az altına sok.
Bilir misin çalı altında gizli inler olur:
Yılan sabah çıkar, akşam usulcacık sokulur;
Bıyık o kırdaki yetişmiş diken yemişli çalı;
Ağız da in gibi aslâ görünmüyor, kapalı.*

*Bu şekl-i mûhişi mümkünse bir düşün şöyle,
Paşam dedikleri u'cûbe işte aynıyle! (s. 164-166)*

Paşanın fiziksel özelliklerine dair yapılan bu tasvir, Akif'in deyimiyle hayal ve hakikatin karışımıdır. Akif, paşayı tasvir ederken bir korkuluktan yola çıkarak, korkuluğun fiziksel özellikleri ile paşanıninkiler arasında bağ kurar. Korkuluğun çıkış noktası olarak seçilmesi önemlidir. Çünkü burada korkuluğun hem çirkinliğinden hem kuşları korkutma vasıtası olmasından hem de insana benzediği hâlde ruhsuz ve cansız olmasından faydalanılmıştır. Korkuluğun çirkinliğinden, paşanın da çirkin fiziksel özelliklerini daha canlı bir şekilde yansıtmak için faydalanan Akif, korkutma işlevinden ise o dönemde yönetimde önemli rütbelerde bulunan kişilerin halka saldırdığı korkuları somutlaştırmak için yararlanmıştır. Son olarak da korkuluğun dışarıdan bakınca insan suretinde olması ancak gerçekte içi saman dolu, sadece fiziken insana benzeyen bir obje olması ile paşa arasında kurulan bağ vardır. Burada ise o dönemdeki yöneticilerin ruhen insanlıktan çok uzak, vicdansız, adeta dışı insan, içi saman dolu varlıklar oldukları ifade edilir. Bunun yanı sıra bu tasvirde paşa üzerinden o dönemdeki yöneticilerin ölümcül tarafları vurgulanmıştır.

Paşanın fiziksel özelliklerine dair yapılan tasvirin devamında Akif, paşanın kendi zihninde uyandırdığı imajı tasvir eder. Büsbütün hayalî bir tasvir olan bu kısımda Akif kılıcı, kamçısı ve nişanlarıyla paşayı bir umacıya benzetir. Ayrıca suçsuz, günahsız insanların canlarına kıymalarına sebep olmaları, milleti zora düşürmeleri gibi büyük günahlarından dolayı bu kişileri 'sîne-i îmâna girmiş ukde'lere benzeterek, bir düğümün ilerleyişi durduran, engelleyen vasfından da yararlanmıştır. Bunun yanı sıra şiirin başında II. Abdülhamit için kullanılan 'zıll' ifadesiyle yaratılmak istenen etki, burada da 'gölge' kelimesiyle yaratılmak istenmiştir: "Belinde seyf-i "sadâkat", elinde bir kamçı, / Ferik nişanları altında gördüğüm umacı, / Ziyâ-yı bedr-i münîrin içinde, yâ Rabbi, / Dururdu sîne-i îmâna girmiş, ukde gibi! / Semâ, zemin bütün envâr iken o pis gölge, / Cebîn-i pâkine leylin ne pâydâr leke" (s. 166).

Şiirde paşaya dair yapılan tasvirler sadece anlatıcının gözünden değildir. Suçsuz yere öldürülesiye dövülen adamın karısının ağzından öznel ifadelerle paşaya dair yaptırılan tasvir, o dönemde halkın yönetime karşı bakış açısını vermesi bakımından önemlidir. Ancak burada anlatıcı konumdaki Akif'in tasviri ile kadının tasviri arasında paralellikler vardır. İkisinde de paşanın gerek giyimi gerek fiziksel özellikleri bakımından zebani, gulyabani, korkuluk, umacı gibi yaratıklara

benzetilmesi; paşanın bakışları ile yılan arasında bağlantı kurulması ya da boyunun uzunluğunu belirtirken ‘kazık kadar’ ifadesinin tekrarlama, bu paralellikler arasında sayılabilir. Şair benzer benzetmeler ve yinelenen ifadelerle devrin aydınlarının ve halkın, zalim yöneticiler hakkındaki fikirlerinin ortak olduğunu gösterir: “Ya sen, zebâni kıyâfetli, gulyabâni paşa, / İlâhi, yumru başın bir geleydi sivri taşa! / Yılan bakışlı şebek, bir bakın şunun gözüne! / Kazık boyundan utan... Tû! Herif senin yüzüne” (s. 166).

Akif’in şiirlerine zalimliğiyle konu olan bir diğer hükümdar ise *Gölgeler*’de yer alan “Fır’avun ile Yüz Yüze” şiirinin başkahramanı, Mısırlılar tarafından Amenhotep, Yunanlılar tarafından da Amenofis olarak adlandırılan ancak Akif’in vezin için II. Amnofis olarak telaffuz ettiği Mısır firavunudur (Ege, 16 Kasım 1949: 6). Akif’in 1923 yılında Abbas Halim Paşa’nın davetiyle Mısır’da kaldığı dönemde Hilvan’da kaleme aldığı bu şiir, Mısır’ın önemli tarihî merkezlerinden biri olan Teb şehrinin yakınlarındaki Krallar Vadisi’nin ziyareti hususundadır. Mekân tasvirleri bakımından oldukça zengin ve etkileyici bir girişle başlayan şiir, Akif’in II. Amnofis’in mezarını ziyareti ile asıl hüviyetini kazanmaya başlar. II. Amnofis, M.Ö. 1426-1400 tarihleri arasında krallık yapmış, zalimliğiyle meşhur Mısır hükümdarıdır (Ege, 1949: 2, 6; Etheredge, 2008). “II. Amnofis, yaşadığı sürece etrafına korku salmış, dünya saltanatının kendisini Tanrı mertebesine çıkaracağını ve ebedileştireceğini” (Gökçek, 2014: 231) düşünerek kendi heykellerini diktirmiş ve insanları ona tapınmaya zorlamıştır (s. 838-840). Onun ölümsüzlüğe ulaşma arzusuyla yaptığı zulümlerin eleştirildiği şiirde, Allah yolunda iyilik yapmadıkça, vicdanlı olmadıkça ölümsüzlüğün heykeller ya da mumyalanmış cesetlerle kazanılamayacağı fikri işlenmiştir. Akif, bu fikri çarpıcı bir şekilde ortaya koyabilmek içinse II. Amnofis’in mumyasının tasvirinden yararlanmıştır. Ölümsüzlüğün arzusu peşinde büyük çabalar sarf eden zalim bir hükümdarın, bu arzusunun yerine gelmemesini cesedinin tasviriyle dile getiren Akif, ölümsüzlük ve ölüm arasındaki tezadı çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur:

*Hayır, bu, çehre değil şimdi bir sicill-i azâb:
Bütün hutûtu perîşan, bütün meâli harâb.
Birer siyah uçurum gürleyen, çakan gözler;
O yıldırımların artık yerinde yeller eser!
Ölüm derinleşedursun çökük şakaklarda,
Düğümlü bir acı hüsrân henüz dudaklarda.
Nedir düşündüğü, bilmem, o seyrelen sakalın;*

*Bir ıztırâb-ı mehîbin zebûnu lâkin alın.
Yanık kütüklere dönmüş, karın, kasık, el, ayak;
Yakında küllenerek hepsi târumâr olacak. (s. 840)*

Ebediyete ulaşmak namına heykeline taptıran zalim firavun, onu gerçekten ebediyete taşıyacak şeylerin ne olduğunu tam manasıyla anlayamadığı için, şimdi soyguncuların delik deşik ettiği bir mezarlığın içinde sefil bir hâlde yatmaktadır. Akif bu sefaleti ve perişanlığı daha iyi ifade edebilmek için mumyayı adeta azap içinde - hayalle hakikat karışık bir biçimde- tasvir etmiştir. II. Amnofis'in çürüyen çehresi, onun hayattayken zorbalıkla kurmaya çalıştığı iktidarın ölümünden sonra anlamsızlaşmasını ifade etmek adına yazıları karışmış, anlamı bozulmuş bir azap defterine benzetilmiştir. Devam eden dizelerde II. Amnofis'in vücudunda meydana gelen çürümelerle ölümsüzlük adına sarf ettiği zalim çabaların hiçbir işe yaramadığı ifade edilerek, bu durum yine onun içinde bulunduğu azapla ilişkilendirilmiştir. Kısacası;

Onun cansız mumyası, bakmasını ve düşünmesini bilenler için büyük bir ibret levhasıdır. Tanrılık iddiasına kalkışan ve emri altındaki insanları yaptırdığı heykeline taptıran bu zorba hükümdar, ebediyete ulaşmanın kendisini yaşatacak değerli eserler bırakmakla olabileceğini anlamaktan âciz bir zavallıdır. Çürümeye yüz tutmuş mumyası, bu aczin en somut göstergesidir (Gökçek, 2014: 231).

2.1.2.5.Geri Kalmış Milletler

Şiirlerinin geneline bakıldığı zaman bireysellikten ziyade cemiyetçi bir tutum takınan ve cemiyetin gelişmesi ve ilerlemesi için önce tespitler yapan sonrasında ise çözüm önerileri sunan Akif'in zihnindeki ideal cemiyet anlayışı, yedi kitaptan müteşekkil olan *Safahat*'ın her sayfasında ince ince işlenmiştir. Ancak Akif, bunu her zaman doğrudan doğruya ideal bir cemiyetin taşınması gereken nitelikleri sayarak yapmamıştır. Bir cemiyetin taşınmaması gereken niteliklerin sayılması da, Akif'in zihnindeki ideal cemiyetin sınırlarının dâhiline giremeyecek özellikleri belirlemesi bakımından oldukça önemlidir. Örneğin *I. Safahat*'taki mahalle kahveleri ve meyhaneler ideal bir cemiyetin bünyesinde bulunmaması gereken mekânlardır. Yahut çocuklarına bakmayan, çalışmayan, eşlerini döven kocalar, tembel insanlar, zalim yöneticiler de ideal bir cemiyet vücuda getiremeyecek fertlerdir. Bu bakımdan Akif, şiirlerinde didaktik bir şekilde ideal cemiyette nelerin olması gerektiğini doğrudan

doğruya söylemek yerine, olmaması gereken unsurların tablosunu çizerek estetik bir söylemle okurun zihninde ideal olanı yaratmaya çalışır. Olmaması gereken unsurların halkın ders çıkarması için kuvvetli bir unsur olması, Akif'in bu öğelere şiirlerinde sıklıkla yer vermesinin sebeplerinden bir diğeridir. İşte Akif'in geri kalmış, yozlaşmış milletlere dair çizdiği tasvirler de ideal bir cemiyette olmaması gerekenlerin betimlendiği örneklerden biridir. Akif özellikle İslâm idealini ortaya koyduğu *Süleymaniye Kürsüsünde*'de Osmanlı toplumuna ve diğer Müslüman toplumlara dair bu tarz betimlemelere sıklıkla yer verir. Akif bu betimlemelerle Müslüman milletlerin içinde bulunduğu hazin durumu ortaya koyarak zihnindeki İslâm idelinin gerçekleştirmesini umduğu halkın bu durumdan bir ders çıkarmasını ve düşülen hatalara bir daha düşülmemesini amaçlamaktadır. Bu bakımdan *Süleymaniye Kürsüsünde* eserinde yer alan Buhara, Semerkant, Çin ve Mançurya'ya dair tasvirler oldukça önem arz etmektedir. Bu tasvirlerin bir kısmı mekânsal boyut teşkil ettiği için bu bölümler "mekân tasvirleri" bölümünde incelenecektir ancak tasvirlerin diğer bir kısmı milletleri vücuda getiren kişilerin nitelikleri bağlamında ele alındığı için, bunları kişi tasvirleri altında ele almak daha uygun olacaktır.

İslâm dünyası için önemli bir kültür, sanat, ticaret ve bilim merkezi olan, Orta Asya'nın en verimli toprakları üzerinde çağlar öncesinde kurulmuş ve tarih boyunca büyük devletler tarafından paylaşılamamış, Ali Kuşçu ve Uluğ Bey gibi önemli şahsiyetleri bünyesinde yetiştirmiş Semerkant (Aydınlı, 2009: 481-484); hurafelere inanan, cahil, bölücü, ahlâksız, bağnaz halkı bakımından Akif'in Müslüman halka uyarı mahiyetinde tasvir ettiği ve eleştirdiği şehirlerden biridir. Uluğ Bey'in 1421 yılında yaptırdığı ve astronomi ilmindeki problemlerin büyük ölçüde çözülmesine vesile olan Semerkant Rasathanesi'nden yola çıkarak tasvirine başlayan Akif, her alanda oldukça ileri bir seviyeye ulaşmış bir milletin bugün geldiği konumu oldukça çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur:

*O rasad-hâne-i dünyâ, o Semerkand bile;
Öyle dalmış ki hurâfâta o mâzîsiyle:
Ay tutulmuş, "Kovalım şeytanı kalkın!" diyerek,
Dümbelek çalmada binlerce kadın, kız, erkek!
Bu havâlîde cehâlet ne kadar çoksa, nifâk,
Daha salgın, daha dehşetli... Umûmen ahlâk,
–"Pek bozuk" az gelecek- nâmütenâhî düşkün!
Öyle murdârını görmekte ki insan fuhşün;
(...)
Ya taassubları? Hiç sorma, nasıl maskaraca?*

*O, uzun hırkasının yenleri yerlerde, hoca,
Hem bakarsın eşi yok dîne teaddîsinde
Hem ne söylersen olur dîni hemen rencîde!
Milletin hayrı için her ne düşünsen: Bid'at;
Şer'i tağyîr ile terzîl ise -hâşâ- sünnet!
Ne Hudâ'dan sıkılırlar, ne de Peygamber'den.
Bu ilimsiz hocalardan, bu beyinsizlerden
Çekecek memleketin hâli ne olmaz, düşünün! (s. 304-306)*

Kudretli mazisine rağmen Semerkant'taki halkın kadın, erkek fark etmeksizin hurafelere dalacak kadar cahil olduğunu belirten Akif, aynı zamanda fuhşun ne kadar yaygın, ahlâkın ne kadar zayıf ve halk arasında bölücülüğün ne kadar şiddetli olduğunu belirtir. İdeal bir İslâm medeniyeti için bilimin yolunu takip etmenin, birlik olmanın ve ahlâkî açıdan yüksek değerlere sahip olmanın gerekliliğine inanan Akif için Semerkant'ın mevcut vaziyeti oldukça vahimdir. Bunda bağnaz din adamlarının da rolü oldukça fazladır. Görünüşte bir sofı gibi duran ancak işine gelince dine saldıran ve milletin hayrı için olan her şeye karşı çıkan bu ilimsiz hocalar, şeriata en büyük zararı veren kişilerin başında gelmektedirler.

İslâm medeniyeti için oldukça önemli ilim, kültür ve ticaret merkezlerinden bir diğeri ise Buhara'dır. Semerkant'ın ardından, birçok medeniyete başkentlik yapmış, Orta Asya'nın en eski yerleşim merkezlerinden biri olan (Şeşen, 1992: 363-367) Buhara'yı tasvire başlayan Akif, medreselerde okutulan fenlerin on para etmediğini belirttikten sonra Buhara'daki şairleri ve kaleme alınan şiirleri değerlendirir. İronik bir şekilde her tarafın şair olduğunu söylerken bunların niteliksizliğine vurgu yapan Akif, 'nefs-i emmâre'¹⁹ çizgisindeki duygularıyla oğlan ya da kadından başka konuda şiir yazmayan bu şairlerin aynı zamanda tasavvufla dolu olduklarını belirterek, var olan tezadı gözler önüne serer (s. 306).

Buhara'dan sonra rotasını Çin'e, Mançurya'ya çeviren Akif, Abdürreşit İbrahim vasıtasıyla buralarda yaşayan halkı, dine bakış açıları bakımından tasvire başlar. "Mehmet Akif'e göre İslâm toplumunun asıl çıkmazı gelenek-göreneklerini sorgulamadan onlara bilinçsizce tabi olmaktan, asırlar boyu süregelen tabulardan kopamamasıdır. Bütün İslâm memleketlerinde olduğu gibi Çin'de ve Mançurya'daki dindarlarda da babadan dededen kalma alışkanlıklara körü körüne bağlılık vardır" (Erol, 2014: 99). Bu sebeple Çin'deki ve Mançurya'daki "Müslüman unsuru gayet geri, gayet câhil" (s. 308) bulan vaiz, bu kişilerin *Kur'an*'ın anlam tarafını

¹⁹ Kötülüğü emreden ve bundan zevk alan nefise verilen isim.

umursamadıklarını belirtir. Buradaki Müslüman halkın *Kur'an-ı Kerim*'i okuma biçimlerine, adetlerinin garipliğine ve şehadet getirmelerindeki tuhaflığa da değinmeden geçmeyen Akif, sonunda buradaki Müslümanların Osmanlı'nın adını hürmetle andıklarını da belirtir: “Bu havâlîdekiler pek yaya kalmış dince; / Öyle Kur'ân okuyorlar ki: Sanırsın Çince! / Bütün âdetleri âyîn-i mecûsiye karîb; / Bir şehâdet getirirler, o da oldukça garîb. / Yalnız, hepsi de hürmetle anar nâmınızı” (s. 308).

Akif Semerkant, Buhara, Çin, Mançurya gibi şehir ve ülkelerde yaşayan Müslümanların vaziyetlerini tasvir ederek -okuyucu kitlesi dâhilinde düşünöldüğü zaman- önce kendi milletini yani Osmanlı halkını, sonrasında da tüm İslâm âlemini uyarmaktadır. Kendi değerlerini yitiren; bilimsel, kültürel, dinî ve ahlâkî olarak bozulan ve tüm bunların doğal bir sonucu olarak güçsüzleşerek bağımsızlığını yitiren bir milletin fertlerinin muhtemel sonunu “Bin sefil ordu ki efrâdı: Bütün âileler. / Hepsi aç, bir paralar yok, kadın erkek çıplak” (s. 328) dizeleriyle tasvir eden Akif, *Fâtih Kürsüsünde* şiirinde böyle milletlerin fertlerini genel çerçevesi ile oldukça canlı bir şekilde tasvir etmiştir:

*Zaman zaman görölen âhiret kılıklı diyâr;
Cenâzeden o kadar farkı olmayan canlar;
Damarda seyri belirsiz, irinleşen kanlar;
Sürünmeler; geberip gitmeler; rezâletler;
Nasibi girye-i hüsrân olan nedâmetler;
Harâb olan azamet, târumâr olan ikbâl;
Sukût-i rûh-i umûmî, sukût-i istiklâl;
Dilencilikle yaşar derbeder hükûmetler;
Esâretiyle mübâhî zavallı milletler;
Harâbeler, çamur evler, çamurdan insanlar;
(...)
Isıtmalar, tifolar, türlü mevt-i sârîler;
Hurâfeler, üfürükler, düğüm düğüm bağlar;
Mezar mezar dolaşıp hasta baktıran sağlar...
Atâletin o mülevves teressübâtı bütün! (s. 446-448)*

Burada Akif'in ‘âhiret kılıklı’ olarak betimlediği aslında memleket değil, memleketin fertleridir. Çünkü memleketlerin esir, mutsuz ve ümitsiz olması, fertlerin gayretsizliği ve azim yoksunluğundan ileri gelmektedir. Çalışmak, bilim yolunda ilerlemek yerine türbe türbe gezip hurafelerden medet uman halk tembellik ettiği, memleketin bayındır ve ileri bir seviyeye gelmesi için gayret etmediğinden vaziyet bu hâldedir. Bu tasvirin önemli bir noktası ise, Akif'in çizdiği tablonun hemen ardından “Nümûne işte biziz... Görmek isteyen görsün” (s. 448) dizesiyle bu duruma örnek

olarak kendi milletini göstermesidir. Osmanlı'nın o dönemdeki vahim durumunu gözler önüne sermek ve milletini uyarmak, değişim için harekete geçirmek adına var olan durumu çarpıcı bir biçimde tasvir eden Akif, tembelliğe, atâlete sürüklenen Osmanlı toplumunun memleketine, devletine nasıl bir zarar verdiğini de ortaya koymuş olur.

Akif'in geri kalmış milletlere dair yaptığı tasvirlerle bakıldığı zaman, öncelikli olarak bu devletlerin Müslüman Türk devletler olduğu görülmektedir. Akif'in bunu yapmaktaki amacı, onun en büyük hayallerinden ve hedeflerinden biri olan ideal İslâm cemiyetinin inşasında Müslümanların düştüğü hataları göstererek bunların tekrarlanmamasını sağlamaktır. Çünkü İslâm âleminin mevcut durumu, şirazesi kopmuş, yaprakları yırtık ve perişan bir kitabı andırmaktadır (s. 850). Osmanlı dışındaki Müslüman Türklere dair yaptığı bu tasvirlerde milletin tembelliği, cahilliği ve ahlâksızlığı üzerinden tasvirlerini vücuda getiren Akif, böylece bu milletleri geriliğe sürükleyen sebepleri de ortaya koymuş olur. Bunun yanı sıra mevcut dünya düzeninin gerekliliklerinden biri olan ilmi kendilerine rehber edinmemeleri de güçlü bir geçmişe sahip olmalarına rağmen bu milletleri gerileşmeye mahkûm etmiştir. Tüm bu sebepleri yaptığı tasvirler vasıtasıyla ortaya koyan Akif, kendi neslini de uyarmış olur. Akif, geri kalmış milletlere dair yaptığı bu tasvirlerde karşılaştırma metoduna da sıklıkla yer vermiştir. Ele aldığı milletlerin geçmiş güçlü dönemlerini tasvirlerle hatırlatan Akif, böylece eski neslin elinde tuttuğu ancak yeni neslin kaybettiği çözüm anahtarını okuyucusuna sunmuş olur.

2.1.2.6.Azınlıklar

İslâm dini, insanlara her zaman birliği ve beraberliği öğütlemiş, ayrılıkçı tavırların verebileceği zararları belirterek insanları bu tavırlardan uzak durmaya sevk etmiştir. Bu husus hakkında *Kur'an-ı Kerim*'de çeşitli ayetler yer alırken, aynı zamanda Hz. Muhammed'in de birtakım hadis-i şerifleri olduğu görülmektedir. Zaten İslâm dinindeki 'tevhid' inancı, kavmiyetçiliğin, ayrılıkçı tavırların dinimizde hiçbir şekilde yeri olamayacağının en büyük göstergesidir. Bu bakımdan Mehmet Akif de kavmiyetçiliği, ayrılıkçı eylemleri ve düşünceleri şiirlerinde daima eleştirerek ele almıştır. Bu eleştiriyi zaman zaman ayrılıkçı faaliyetlerin devlete ve millete verdiği

zararları göstermek suretiyle yapan Akif bazen de doğrudan ayrılıkçı fikirlere sahip ve bu fikirleri uygulayan kişilerin tasvirleriyle yapmaktadır. Bu bağlamda Akif'in eleştirel bir şekilde tasvir ettiği kişilerin başında 'azınlıklar' gelmektedir.

Akif'in şiirlerinde azınlıklara, özellikle Balkan Savaşı esnasında Haçlı zihniyetindeki düşman kuvvetlere destek vermeleri ve Osmanlı'nın bütünlüğüne zarar vererek büyük güç kayıpları yaşamasına sebep olması bakımından *Hakkın Sesleri* ve *Fâtih Kürsüsünde*'de rastlanmaktadır. Bu doğrultuda Akif'in şiirlerine konu olmuş azınlıklardan biri Arnavutlardır. Kendisi de aslen Arnavutluk kökenli olan Akif, Balkanların en önemli Müslüman gruplarından biri olan Arnavutları, 'Başkım' adını verdikleri örgütlenme ile Batılı devletlerin kışkırtması sonucu Osmanlı'dan ayrılmak için isyan etmelerinden ve zaten içerde ve dışarda pek çok problemle uğraşan Osmanlı Devleti'nin çok büyük bir yara almasına sebep olmalarından dolayı oldukça eleştirel bir üslupla tasvir etmiştir (Azimli, 2009: 501). Ancak Osmanlı'dan ayrılmak için Sırplarla işbirliği yapan ırkçı Arnavutlar daha sonrasında Sırp tarafından büyük bir katliama uğramıştır ve Balkanlardaki Müslümanlar bu katliamdan oldukça büyük yaralar almış, birçok can kaybı yaşanmıştır. Kısacası ava giderken avlanan ırkçı Arnavutlar, bu isyanın sonunda hem Osmanlı'ya hem Müslümanlara hem de kendilerine en büyük zararı vermişlerdir:

*Hani, milletlere meydan okuyan kavm-i necîb?
Görmedim bir kişi, tek bir kişi meydanda... Garîb!
Hani, haysiyyetinin gölgesi çiğnense eğer;
-Olmadan üç kişinin, beş kişinin, hûnu heder-
Kahraman gayzı yatışmaz, kanı coşkun efrâd?
İşte haysiyyet-i kavmiyye muhakkar, berbâd!
Hani: "Nâ-mahreme ben söyleyemem kızlarımın,
Karımın ismini... Hem öldürürüm, sorma sakın!"
Diye, tahrîr-i nüfûs istemeyen er kişiler!
Hani, göstermediler eski celâdetten eser;
(...)
Hani, ey kavm-i esâret-zede, muhtâriyyet?
(...)
Hani, ey unsur-i bî-râbîta, istiklâlin? (s. 364)*

Yaptığı tasvirde 'Hani?' diye sorarak Arnavutların Osmanlı'ya ihanet ederken gösterdikleri cesareti, kuvveti Sırp tarafından katliama uğratılırken göstermediğini ortaya koyan Akif, böylece onların da uğramış olduğu felaketin boyutlarını gözler önüne serer.

Arnavutların yanı sıra Selanik'teki azınlıklar da Haçlı zihniyetindeki kuvvetlere destek vermelerinden ötürü Akif'in eleştiri oklarına maruz kalarak "Yapan da kim? Adı Osmanlı, rûhu Yunanlı, / Bu işte en mütehassıs bölük bölük kanlı! / "Mukaddes ordu"yu te'yîd eden bu azgınlık" (s. 510) dizeleriyle kısaca tasvir edilmişlerdir. Bu bağlamda Osmanlı'nın yüz yıllarca himaye ettiği azınlıkların, güçsüz kaldığında Osmanlı'ya ihanet etmelerini eleştiren Akif, 'kavmiyetçi' düşünce karşısındaki menfi tavrını da ortaya koymuş olur. Akif için millet kavramından önce 'ümme't kavramı gelmektedir. İttihad-ı İslâm fikri sebebiyle ona göre birliğin temelinde milliyetler değil, İslâm dini olmalıdır. Müslüman olan halkların hepsi, kavmiyet ayrımı olmadan birlik içinde hareket etmelidir.

2.2. MEKÂN TASVİRLERİ

Mekân yaratmak, insanın birçok zihinsel aktivitesinin arkasında alenî ya da dolaylı olarak sürdürdüğü, neredeyse hiçbir zaman durduramadığı eylemlerin başında gelmektedir. Örneğin en güzel hatıramızı aklımıza getirdiğimizde ya da yol tarifi yaparken ilk önce mekân canlanır zihnimizde. Soyut bir kavramı düşünürken bile onu önce bir mekânda somutlaştırıp sonrasında üzerine düşünmeye çalışırız. Bu sebeple mekân, insanlar için vazgeçilmez unsurların başında gelir.

İnsanın hem bakış açısını etkilemesi hem de bakış açısından etkilenmesi bakımından mekânlar, fikir yapısı üzerinde oldukça ilginç etkilere sahiptirler. İnsan, bulunduğu mekânın etkisiyle kimliğini oluştururken, yarattığı kimliğin tesiriyle de mekânı çeşitli şekillerde algılamaya başlar. Bizler bu seyri en açık sanat eserlerinde takip edebiliriz. Çünkü sanat eserleri, insanın en özgür olduğu ve kendilerine dair ipuçlarını en çok gözler önüne serdiği yerlerdir. Bu doğrultuda Akif'in şiirlerinde de mekânın etkileme ve etkilenme eksenindeki seyri oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Yani bulunduğu mekân -elbette ki diğer faktörlerin de tesiriyle- hem Akif'in fikirlerini yaratmasında oldukça önemli bir unsur olmuş hem de bu fikirler dâhilinde çeşitli şekillerde algılanmıştır.

Safahat'larda Akif'in mekânları nasıl yarattığına ya da mekânların Akif'i nasıl şekillendirdiğine bakmadan önce, onun bu süreçte kendisine öncelikli olarak hangi mekânları seçtiğine bakmak gerekir. Bu da aslında Akif'in gerek mizacını gerekse fikir

yapısını göstermesi bakımından oldukça önemli bir detaydır. Akif, neredeyse tüm *Safahat*'lar boyunca dışarıdadır. Ya sabahları daha gün doğmadan, mizacı gereği evde duramayan anlatıcı aracılığıyla sokaklara dökülür ya da hasta olan dostunun yanına gitmek için. Onun etrafı gözlemlemesi için sebep bazen bir köy düğünüdür bazen de bir mezarlık ziyareti. Kimi zaman da doğrudan uzaydır ona ilhamını veren. Görüldüğü üzere Akif, şiirlerinde neredeyse hiç evde durmamaktadır. Bu bakımdan onun evde geçen şiirleri yok denecek kadar azdır. İstisnâ örneklerde ise Akif'in mekânı çok yüzeysel değerlendirdiği görülmektedir. Bu bağlamda akla ilk gelen örnekler *I. Safahat*'ta yer alan "Selmâ", "Seyfi Baba", "Bebek yâhud Hakk-ı Karâr" şiirleri ve V. kitap olan *Âsım*'dır. "Selmâ" şiirinde Akif'in ev içini tasvir ederken mekânın niteliklerini vermekten ziyade, var olan insanlar vasıtasıyla atmosfer yaratmaya çalıştığı görülmektedir. "Seyfi Baba" şiirinde de Seyfi Baba'nın evi, insanların hayal edemeyeceği kadar perişan bir hâlde olduğu için -"Şâir olsam tasvîri olur bence muhâl" (s. 136) dizesiyle- tasvirine yer verilmez. "Bebek yâhud Hakk-ı Karâr"da ise ev içine dair hiçbir detay bulunmamaktadır. Son olarak "Âsım baştan sona Hocazâde'nin evinde geçmesine rağmen, bu evle ilgili hiçbir tasvire yer vermez. Bu mekân, hemen sâdece diyalogu kurmak için tertip edilmiş zayıf bir dekordan ibaret kalır" (Okay, 2017: 33). Bu durum Akif'in dışadönük mizacının ve cemiyetçi fikirlerinin bir sonucudur. "Bütün hatıralar, onun kapalı mekânlara tahammül edemeyen, tabiatı ve kalabalıklarla beraber bulunmayı seven bir şahsiyet olarak gösterir" (Okay, 2017: 33). Mizacı gereği evde kalamayan, dışarıya çıkan Akif, cemiyetçi kimliğinin bir sonucu olarak da dış dünyayı şiirlerinde oldukça çok işlemiştir. Bu noktada Akif'in kapalı mekân olarak oldukça detaylı bir şekilde tasvirine yer verdiği meyhane, kahvehane ya da otel tasvirleri tezat oluşturunmuş gibi görünse de öyle değildir. Bu mekânlar fizikî olarak 'kapalı' olsa dahi toplumsal manzarayı yansıtma bakımından farklıdır. O sebeple bu tarz mekânları, 'ev' gibi daha çok insanın bireysel manzarasını yansıtan mekânlardan ayrı tutmak gerekir.

Şiirlerinde hangi tarz mekânlara yer verdiğinin tespit edilmesinden sonra, bu mekânların Akif'in fikir dünyasını nasıl etkilediğine ve Akif'in hangi bakış açılarıyla bu mekânları değerlendirdiğine bakmak, onun şiirini anlamının en etkili yollarından biridir. Bu doğrultuda Akif'in mekân tasviri yaparken öncelikle üç farklı tutum sergilediği görülmektedir. Bunlar mekânların olumsuz, olumlu ve bir vasıta unsuru

olarak tasviridir. Akif'in mekânları bu şekilde algılayışında ise birçok etken bulunmaktadır. Bu etkenlerin başında Akif'in iyi bir gözlemci olması gelmektedir. Akif, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yani yıkılmanın, bozulmanın baş gösterdiği bir devirde yaşamış ve şiirlerini kaleme almıştır. Bu dönemde Osmanlı'da yaşanan bozulma gerek fiziksel gerek sistemsel olarak mekânda etkileri takip edilebilir bir boyuttadır. Akif de cemiyetçi kişiliği sebebiyle bu bozulmayı göz ardı edebilecek birisi olmadığı için, yaşadığı toplumun içinde bulunduğu süreç dâhilinde mekânı çoğunlukla olumsuzlukları yansıtmaları bakımından ele almıştır.

Akif'in mekânı algılayışında bir diğer etken ise inanç yapısıdır. Bu durum özellikle olumlu mekân tasvirlerinde sıklıkla görülmektedir. Miktar olarak olumsuz mekân tasvirlerine nazaran daha az olsa dahi olumlu mekân tasvirleri, Akif'in şahsiyetini ve şiirini anlayabilmemiz adına oldukça önemlidir. Akif'in dinî şahsiyetinin yansımalarının yanı sıra 'çalışma fikri' ve bu fikir çerçevesinde ortaya koyduğu evren algısının takip edilmesi bakımından da bu tasvirler dikkate değerdir.

Olumlu ya da olumsuz niteliklerinin ön plana çıkarılmasından ziyade Akif bazen mekânları bir vasıta unsuru olarak şiirlerine dâhil etmiştir. Bu şiirlerde mekân tasvirlerindeki temel amaç, mekâna dair niteliklerin ortaya konması değildir. Akif bu tasvirlerden bazen anlatıcının ruh hâlini yansıtmak için bazen de birtakım eleştirilerin ortaya konması bakımından yararlanmıştır. Zaman zaman empresyonizmin çevresinde dolaşan bu tasvirler, bazı durumlarda ise Akif'teki ironik üslubu göstermesi bakımından oldukça ilgi çekicidir.

Görüldüğü üzere *Safahat*'lardaki mekân tasvirleri, çok boyutlu bir yapıya sahiptir ve Akif'in hem fikir dünyasının hem de edebî şahsiyetinin takip edilebilmesi adına büyük önem taşımaktadır. Şiirlerinde Akif'in dışadönük şahsiyeti bakımından iç mekân tasvirlerini çok fazla göremesek de, dış mekânlara dair yaptığı tasvirlerle dünyanın onun algısını nasıl etkilediği ya da onun idraki çerçevesinde dünyanın nasıl etkilendiği oldukça açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

2.2.1. Olumsuz Mekân Tasvirleri

Mehmet Akif, şiirlerinde mekânlara dair tasvirler yaparken, onlara birtakım anlamlar yükler. Bu anlamlar, cemiyetin içinde bulunduğu süreç ve Akif'in ruh hâline

göre şekillenmektedir. Bu bağlamda Osmanlı'nın geçirmiş olduğu zorlu dönem, İslâm medeniyetinde meydana gelen gerileme, cemiyette meydana gelen bozulmalar ve Akif'in bu dönemlerde yaşadığı birtakım ferdî ıstıraplar mekân tasvirlerine oldukça yansımıştır. Bundan dolayı Akif'in şiirlerinde olumlu mekânlardan ziyade olumsuz mekânların tasvirine yer verdiği görülmektedir.

Safahat'larda yer alan olumsuz mekân tasvirleri genellikle yaşanan toplumsal olaylar neticesinde şekillenmektedir. Bu toplumsal olayların başında ise Osmanlı Devleti'nin yıkılış süreci, dâhil olduğu savaşlar ve İslâm medeniyetindeki gerileme gelmektedir. Her üç durum neticesinde de Osmanlı ve İslâm âlemi oldukça büyük zarar görmüştür. Akif de şiirlerinde genellikle bu zararlar neticesinde mekân tasvirlerini şekillendirmiş ve tahribatı yansıtacak mekânları seçmiştir. Ancak şu da unutulmamalıdır ki bu tasvirler sadece mekândaki tahribatı ortaya koyan tasvirler değildir. Akif bu tasvirlerinde mekân aracılığıyla Osmanlı ve İslâm medeniyetindeki dinî, tarihî, kültürel ve sosyal alanlardaki tahribatı da gözler önüne serer. Hatta Akif'in bu mekân tasvirlerindeki temel amacı budur demek yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan olumsuz mekânlara dair yapılan tasvirleri dört ana başlıkta toparlamak mümkündür:

- Toplumun Yozlaşmasına Sebep Olan Mekânlar
- Bozulmayı Yansıtan Mekânlar
- Bir Şikâyet Nesnesi Olarak Beşerî Dünya
- Savaşın Hazin Durumunu Yansıtan Mekânlar

Cemiyetteki aksaklıklara, tahribata Akif'in hangi pencereden baktığına göre yaptığımız bu tasnifte şu sonuç ortaya çıkmaktadır ki, Akif gördüğü her problemi dile getirmeye ve buna çareler sunmaya çalışan bir şairdir.

2.2.1.1. Toplumun Yozlaşmasına Sebep Olan Mekânlar

Osmanlı İmparatorluğu son dönemlerde birçok açıdan büyük buhranlar geçirmiş, gerek siyasî gerek toplumsal gerekse ahlâkî olarak birtakım aksaklıklar yaşamıştır. Akif de böyle bir dönemde yetişmiş ve imparatorluğun içinde bulunduğu buhranları fazlasıyla içinde hissetmiş biridir. Kendini çok iyi yetiştirmiş bir aydın olmasının yanı sıra iyi bir gözlem yeteneğine de sahip olan Akif, toplumun içinde bulunduğu bu bunalımı görmezden gelmemiş ve eserlerinde bu konuyu çeşitli vasıtalar

aracılığıyla daima işlemiştir. Bu bağlamda Akif'in başvurduğu vasitalardan biri ise mekân tasvirleridir. Akif için toplum yapısına zarar veren mekânlar, kişilerin yozlaşmasına, tembelleşmesine ve ahlaksızlaşmasına sebep olduğu için, imparatorluğun içinde bulunduğu bunalımın en temel sebeplerinden biri olarak görülmektedir. *I. Safahat*'ta meyhane, kahvehane gibi mekânlar üzerinden bu durumu işleyen Akif, mekân tasvirleri aracılığıyla toplum hayatında açılan derin yaraları ve imparatorluğa verilen büyük zararları göstermek istemiştir.

I. Safahat'ta toplumun yozlaşmasına sebep olan mekânların tasvirlerinin en bariz örneklerini görebileceğimiz şiirler “Meyhâne” ve “Mahalle Kahvesi”dir. Fazıl Gökçek, *Mehmet Akif'in Şiir Dünyası* adlı çalışmasında ‘Sosyal Şiirler’ ana başlığı altında ‘Sosyal yara veya hastalıkları konu alan şiirler’den ikisi olarak ele aldığı “Meyhâne” ve “Mahalle Kahvesi” şiirlerinde Akif'in, “...başlangıçtaki tasvirden sonra bu mekânların toplum hayatında açtığı yaraları somut olarak göstermeye yönelik birer hikâye” (2014: 140) anlattığını dile getirir. Akif, tasvir ve tahkiye olarak iki bölümden oluşan bu şiirlerde, mekânların toplum hayatında açtığı yaraları sadece tahkiye bölümünde değil, şiirin ilk kısmını oluşturan tasvir bölümünde de yaptığı etkili tasvirler vasıtasıyla dile getirmektedir. Sözelimi “Meyhâne” şiirindeki şu parça, bu fonksiyonu yerine getirmektedir:

*Hurûşan bâd-ı süfliyyet derûnundan, kenârından;
Girîzan rûh-i ulviyyet harîminden, civârından.
Çıkar bin nâle-i nevmîd hâk-i ra'şe-dârından,
İner bin zulmet-i makber fezâ-yı şeb-nisârından.
Gelir feryâdlar ebkem duran her seng-i zârından:
Yıkılmış hânümânlar sanki çıkmış da mezârından!
Dehân-ı hasret açmış rahnedâr olmuş cidârından!
Çöker bir dûd-i mâtem titreyen kandîl-i târından:
Sönüp gitmiş ocaklar yükselir gûyâ gubârından! (s. 76)*

“Meyhâne” şiirinin ilk bölümünde yer alan meyhanelere dair soyut bir tasvir olan yukarıdaki dizelerle Akif, kelimelerin çağrışım gücünden yararlanarak okuyucunun zihninde mekânı somut olarak değil, izlenimsel açıdan canlandırmayı amaçlamıştır. İfade etme işlevinden faydalanarak yaptığı tasvirle atmosfer yaratan Akif, şiirin devamında meyhanelere karşı nasıl bir bakış açısıyla yaklaşacağının ipuçlarını da vermiş olur. Akif'in kendi ifadesiyle ‘büşbütün hayâlî’ olan bu tasvirde meyhaneler, “...bütün çirkinlikleri bünyesinde toplamış, hiçbir yüce duygunun ve güzelliğin içinde barınmasına imkân olmayan karanlık ve kasvetli bir mekân olarak

tasvir edilmiştir” (Gökçek, 2014: 143). İlk iki dizesinde meyhanelerin var olan ve olmayan nitelikleri üzerinden ilerleyen şair, mevcut ‘bâd-ı süfliyyet’ ve mevcut olmayan ‘rûh-i ulviyyet’ ile bir tezat yaratır. Ortaya koyduğu tezatın etkisini kuvvetlendirmek için ilerleyen dizelerde meyhanelere dair olumsuz tasvirlerine devam eden Akif, meyhanelerdeki ‘bâd-ı süfliyyet’in yansımalarını çeşitli açılardan ortaya koyar. Akif, bunu sadece ‘bin zulmet-i makber’, ‘mezâr’, ‘dehân-ı hasret’, ‘dûd-i mâtem’ gibi görsel imajlarla değil, ‘nâle-i nevmîd’, ‘seng-i zâr’ gibi işitsel imajlarla da ifade eden Akif, böylece tasvirine ikinci bir boyut katmış olur. Ayrıca bu işitsel imajların ele alındığı “Gelir feryâdlar ebkem duran her seng-i zârdan” (s. 76) dizesi ve devamındaki dizelerle aynı zamanda meyhanelerin aile yapısına verdiği zarar da ortaya konulmuş olur. Meyhaneleri yıkılan yuvaların, sönen ocakların sebebi olarak göstererek, İslâmcı profilinden beklenen üzere bu mekânı dinî açıdan değerlendirmek yerine, öncelikle toplumsal yapıya verdiği zararlar açısından ele alır ve şiirlerinde baskın diğer bir temayül olarak görülen cemiyetçi tavrı sergilemiş olur.

“Meyhâne” şiirinin girişinde meyhanelere ve meyhane sakinlerine dair genel bir tasvir yaptıktan sonra şiirin belkemiğini oluşturan vaka kısmına geçen Akif, anlatıcının gözünden bir meyhanede şahit olduğu bir olayı aktarmaya başlar. Olayı anlatmadan önce olayın geçtiği mekânı oluşturan Akif, burada da bir meyhane tasviri yapar. Ancak bu meyhane tasvirinin ilkinden farkı; belirtildiği üzere ilkinin meyhanelere dair genel bir tasvir olması, ikincisinin ise olayın geçtiği mekân olarak belirli bir meyhanenin tasviri olmasıdır:

*Dikildi karşıma bir han kılıklı meyhâne:
Basık tavanlı, karanlık sefil bir dükkân;
İçinde bir masa, yâhut civâr tabutluktan
Atılma çok ölü görmüş acıklı bir teneşir!
Yanında hurdası çıkmış bir eski püskü sedir.
Sakat, bacaksız on on beş hasırlı iskemle,
Kırık dökük şişeler, bir de çinko tepsikle
Beş on kadeh, iki üç testi... Sonra tezgâhlık
Eden yan üstüne devrilme kirli bir sandık.
Sönük sönük yanıyor rafta isli bir lâmba...
Önünde bir küme: Fes, takke, hırka, salta, aba
Kimildanıp duruyorken, sefil bir sohbet,
Bu isli zulmete vermekte büsbütün vahşet: (s. 78)*

Görüldüğü üzere meyhanenin fiziksel özelliklerine dair yapılan bu tasvir, yapılan ilk tasvirden farklıdır. İlk tasvir, meyhanelere dair genel bir tasvir olduğu için fiziksel özelliklerin zihinde canlanacak şekilde çizilmesinden öte, meyhanelere dair

genel bir izlenim yaratma amacında olduğu için, daha soyut ifadeler kullanılır ve duyulardan ziyade duygulara hitap eden bir tavır söz konusudur. Ancak ikinci tasvirde asıl amaç mekânı görsel olarak okuyucunun zihninde canlandırmak olduğu için, tasvirin gerçeğe benzerlik sağlama fonksiyonundan yararlanılarak çok daha somut kavramlar kullanılır. Büsbütün hakikî bir tasvir olduğu söylenemese de ilk tasvir gibi büsbütün hayalî bir tasvir de olmayan bu kısım, hayalle hakikatin karışık olduğu tasvirlerle örnek gösterilebilir. Mekânın içyapısına dair detaylar veren bu tasvirde, mekânı oluşturan unsurlar hep negatif ifadelerle dile getirilmiştir. Basık tavanlı, karanlık ve sefil olduğunu en başta söyleyerek okuyucuda adeta bir mezar imgesi yaratan Akif, ölü görmüş acıklı bir teneşire benzettiği masa, sakat iskemleler, canlı bir şekilde değil ‘sönük sönük’ yanan isli lambalar sebebiyle ortaya çıkan isli zulmetle bu imgeyi daha da kuvvetlendirmektedir. Akif’in meyhaneyi tasvir ederken mezar imgesini seçmesi tesadüfî değildir. Toplumsal yapıya zarar veren, toplumun en önemli unsuru olan ailenin yıkılmasına, ocakların sönmesine sebep olması sebebiyle bir yıkımın, yok oluşun simgesi olarak mezar özellikle seçilmiştir. Bu tasvirde dikkat çekici bir diğer unsur ise meyhane tasviri yapmadan hemen önce okuyucuyu bu tasvire hazırlayan “Bitince bir sıra ev, sonra bir de vîrâne” (s. 78) dizesidir. Anlatıcının meyhaneye rastlamadan hemen önce yürüdüğü sokağı tasvir ettiği bu dizede ev, virane ve hemen ardından gelecek olan meyhane ile Akif, yaratmak istediği ‘yıkım’ duygusunu kelimelerin sıralanışı ile de vermiş olur. Bu tasvirlerin yanı sıra Akif satır aralarında “Kadın da girdi o zulmet-serâ-yı menfûra” (s. 80) gibi dizelerle kısa kısa meyhaneyi sübjektif bir şekilde tasvir etmiştir.

Akif’in meyhanelerden başka olumsuz olarak tasvir ettiği ve toplumsal yapıya zarar verdiğini düşündüğü bir diğer mekân ise mahalle kahveleridir.²⁰ Spesifik olarak “Mahalle Kahvesi” şiirinde bu konuyu ele alan şair, şiirde mahalle kahvelerini “...aile hayatını parçalayan, toplumun tembelliğe sürüklenmesine sebep olan bir unsur olarak” (Gökçek, 2014: 149) tasvir etmiştir. “Meyhâne” şiirinde olduğu gibi öncelikle mahalle kahvelerine dair genel bir tasvir yapan ve sonrasında asıl vakaya geçen Akif, genel tasvir yaptığı bu ilk bölümde mahalle kahvelerini kişileştirerek tasvir eder:

²⁰ Akif’in mahalle kahvelerinden olumlu bir şekilde bahsettiği tek şiiri “Berlin Hâtıraları”dır. Ancak burada olumlu olarak tasviri yapılan kahvehaneler Berlin’dekilerdir. Şiir boyunca Berlin’de gördüğü otel, sokak, tren gibi unsurları Doğu’daki örnekleriyle karşılaştıran ve azmin ve çalışkanlığın ürünü olarak Batı’ninkileri örnek gösteren Akif için kahvehaneler de bu amaçla olumlu bir şekilde tasvir edilmiştir (s. 570-572).

*Dilenci şekline girmiş bu sinsî cânîler
Bu, gündüzün bile yol vermeyen, harâmîler
Adımda bir, dikilir, azminin, gelir, önüne...
Zavallı yolcunun artık kıyar bütün gününe!
Evet, dilenci sanır seyr eden kıyâfetini;
Fakat bir onluğa âgûş açan sefâletini
Görüp de rikkate şâyân, biraz sokulsa, hemen,
Vurur şikârını tâ kalbinin samiminden. (s. 210)*

Mahalle kahvelerini çok yönlü bir şekilde tasvir ettiği bu parçada Akif, ‘dilenci şekline girmiş sinsî cânî’ler benzetmesi ile bu mekânların sefil, acınacak ve zararsız yerler gibi görünmelerine karşılık içine aldığı insanları -çalışarak ilerleyen ve daima canlı olan- toplumsal hayattan kopardığını, bu yüzden caniden farksız olduğunu ifade eder. ‘Gündüzün bile yol vermeyen harâmî’ benzetmesiyle de yine bu mekânların çalışma saatlerinde insanları alıkoymalarını ve bu sebeple toplumun ilerlemesindeki büyük engellerden biri olmalarını vurgular. Bunun yanı sıra mahalle kahvelerinin sayıca çokluğundan da şikâyet eden Akif, buraya gelen insanları da ‘şikâr’ olarak tanımlar.

Üstteki dizelerde mahalle kahvelerini dilenci şekline girmiş caniler, haramiler olarak tasvir eden Akif, şiirin devamında ise ‘kanlı perde’, ‘yara’ ve ‘batakhâne’ benzetmeleriyle bu mekânların toplumsal açıdan nasıl büyük bir problem olduğunu vurgular:

*Kapansın elverir artık bu perde pek kanlı!
Hayır, bu perde, bu Şark’ın bakılmayan yarası;
Bu, çehresindeki levsîyle yurda yüz karası;
Hayatımızda gediktir “gedikli” nâmıyla,
Açık durur koca bir kavmin ihtimâmıyla!
Sakın firengiye benzetmeyin fecâ’atini:
Bu karha milletin emmekte rûh-i gayretini.
Mahalle kahvesi Şark’ın harîm-i kâtilidir;
Tamam o eski batakhâneler mukâbilidir. (s. 210-212)*

Mahalle kahvelerinin toplum üzerindeki etkilerini anlatmak üzere yapılan bu tasvirde, mahalle kahveleri için ‘yara’, ‘gedik’, ‘karha’ gibi ifadeler kullanılmıştır. Bozulmuş bütünlüğü, zedelenmişliği ifade eden ve bir çukur, delik izlenimi uyandıran bu ifadeler, toplum düzeninin aksayan bir yönü olan kahvelerin bu yönünü ifade etmek için özellikle seçilmiştir. Nasıl ki yara, dokunun ölümü ise, mahalle kahveleri de Şark’ı öldüren bir unsurdur ve milletin gayretini, çalışma azmini azaltır. Mahalle kahvelerinin insanları çalışmaktan alıkoyması, toplumun ilerleyememesine ve dolayısıyla ölmesine sebep olacağı için Akif bu mekânları ‘harîm-i kâtil’ olarak

nitelendirir. Ancak Akif'in dikkat çekmek istediği bir diğer nokta ise bu yarayı açık tutanın da kahveleri boş bırakmayan halk olduğu gerçeğidir. Böylelikle eleştirisinin asıl hedefinin bir mekân değil, bu mekânı ayakta tutan insanlar olduğunu anladığımız Akif için frengiden bile daha felaketli yara aslında kahveler değil, gayretsiz, çalışmayan ve tembellik eden insanlardır denilebilir.

Cemiyetin terakkisinin önünde engel olarak gördüğü mekânları tasvir ederken daima ölümle bağlantı kuran Akif, aynı “Meyhâne” şiirinde olduğu gibi “Mahalle Kahvesi” şiirinde de böylesi yerlerin ölümcüllüğüne vurgu yapar. ‘Şark’ın hârîm-i kâtîli’ olarak adlandırdığı bu mekânları, doğrudan bir tasvir şeklinde olmasa da aşağıdaki parçadaki gibi satır aralarında ölümcül vasıflarını vurgulayacak şekilde sunar: “Zavallı ümmet-i merhûme ölmeden gömülür; / Söner bu hufrede idrâki, sonra kendi ölür... / Muhît-i levsine dolmuş ki öyle manzaralar: / Girince nûr-i nazar simsiyâh olur da çıkar! / Yatar zemîn-i sefilinde en kesîf eşbâh, / Yüzer havâ-yı sakîlinde en habîs ervâh” (s. 212). Ölümcül yönünün vurgulanmasının yanı sıra, “Girince nûr-i nazar simsiyâh olur da çıkar!” (s. 212) dizesinden de anlaşılacağı üzere kahvelerin dönüştürücü yönü de belirtilir. Ancak bu dönüşüm olumludan olumsuzla doğru olduğu için istenen bir özellik değildir.

Kahvehanelere dair yapılan diğer bir tasvirde ise Akif, bu mekânların bünyesinde barındırdığı kötü hatırlara vurgu yapar. Toplumun aksayan yönlerinden biri olan bu mekânlarda gayretsiz, tembel insanlar mevcut olduğu için ve böyle insanlarla dolu olan bir mekânın tarihe dair ‘meâlî’ hatıraları barındırması mümkün olmayacağı için yarık tavanları ‘dehân-ı lâ’net’e benzeterek, tarihimizin rezil taraflarının bu yarıklardan kusarcasına aktığını belirtir. Ayrıca Akif, tavanların yarık olması ile mekânın bakımsızlığına ve köhneliğine vurgu yapmakla birlikte mahalle kahvelerinin cemiyet içindeki yarıklar, çatlaklar olduğunu da belirtmiş olur: “Dehân-ı lâ’nete benzer yarıklarıyla tavan, / Kusar içinde neler varsa hâtîrâtından! / O hâtîrâtı sakın sanmayın: Meâlîdir; / Bütün rezâil-i târîhimizle mâlîdir” (s. 212).

Belirtildiği üzere şiirin ilk bölümünde kahvelere dair genel bir tasvir yapan Akif, ikinci bölümünde ise “Gelin de bir bakalım... Buyrun işte bir kahve:” (s. 214) dedikten sonra belirli bir kahveye dair oldukça uzun bir tasvire (s. 214-218) başlar. Bu tasvir kahvehanenin fiziksel özelliklerine dair detaylı bir tasvirdir. Mahalle kahvelerini ahıra benzeterek başladığı bu tasvirde Akif, mekânsal açıdan ahırla kurulan bağ

vasıtasıyla, aslında bu mekânlara gelen, buranın müdavimi olan kişilerle ahırda yetişen hayvanlar arasında da bağ kurmuş olur. Bunun yanı sıra yapılan tasvirde mekânın kirliliğini ve sefaletini ön plana çıkaran Akif, kahvede bulunan mangal, yatak, mendil, zenbil, dolap, diş, resim gibi objeleri de detaylı bir şekilde tasvir ederek mekânın daha canlı ve ayrıntılı bir şekilde zihinde canlanmasına yardımcı olur. Bu ayrıntılı tasvirler onun gözlemci yanının kuvvetini ön plana çıkarmaktadır. Baytar olan Akif'in, büyük bir dikkatin ürünü olarak detaylı tasvirler yapması, gözlemin oldukça önemli olduğu pozitif bilimlerle meşgul olmasından ötürü şaşırtıcı değildir.

Mekâna dair objelerin ayrıntılı bir şekilde tasviriyle kompleks bir yapı elde eden Akif, bunun yanı sıra kahvelerde oynanan oyunlara ait nesneleri de tasvirine dâhil ederek bu yapıyı daha katmanlı hâle getirir. Genellikle kirli olmaları üzerinden oyun nesnelerinin tasvirini yapan Akif böylece hem tasvirin bütünüyle paralellik göstermiş hem de bu oyunların zihinleri bulandıran, insanları bu mekâna bağımlı kılmaları sebebiyle çalışmaktan alıkoyan tarafını vurgulamış olur. Ayrıca oyun nesneleri hareketli bir şekilde tasvir edilmeseler bile, bu nesnelerin doğası gereği zihinde canlanan hareketli imajları ile sona doğru tasvirdeki durağanlık bir nebze de olsa kırılmış olur.

Toplumun yozlaşmasına sebep olan mekân tasvirlerine bakıldığında, genel olarak Akif'in değindiği hususun, mekânın toplum yapısına verdiği zararlar olduğu görülmektedir. Toplumu tembelliğe sürükleyen ve hatta toplumun ölmesine sebep olan bu mekânlar, bir milletin kendi geleceğine verebileceği en büyük hasarların başında gelmektedir. Bu sebeple Akif, tasvirlerini oldukça olumsuz ifadelere, benzetmelere başvurarak meydana getirmiştir. Bunu yaparken sadece görsel imajlardan faydalanmayan Akif, işitsel imajlara da tasvirinde yer vererek etkiyi daha çok arttırmıştır. Bununla birlikte gerek “Meyhâne” gerek “Mahalle Kahvesi” şiirinde Akif'in benzer metotları uygulayarak mekân tasvirlerini vücuda getirdiği görülmektedir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki her iki manzume de tasvir ve tahkiyelerin yoğunlukta olmasına göre iki bölümden oluşmaktadır. Akif, her iki manzumede de tasvirlerin ağırlıklı olduğu ilk kısımlarında, mekânlara dair daha hayalî ve imgesel tasvirler vücuda getirmiştir. Burada yapılan mekân tasvirleri, belirli bir meyhaneye ya da kahvehaneye ait değildir, mekânların topluma vermiş oldukları zararların şairde yaratmış olduğu duyguların dışavurumu olarak, her iki mekâna dair

yapılan genel tasvirlerdir. Bununla birlikte manzumenin vaka kısmını oluşturan ikinci bölümde ise, her iki şiirde de belirli, başka bir ifadeyle özel bir meyhane ya da kahvehaneye dair tasvirler yapılmaktadır. Bunlar vakanın geçtiği mekânlardır. Burada yaptığı tasvirlerde Akif'in, ilk bölümdekilerin aksine çok daha gerçekçi ifadelerle yer verdiği görülmektedir. Çünkü tasviri yapılan ilk mekânlar Akif'in duygularını yansıtmak için kullandığı bir araç olurken ikinciler ise somut mekânlar ve kurguda gerçeklik etkisini arttırmak için kullanılan unsurlardır. Bu da iki bölüm arasındaki üslup farkının temel sebebidir. Her iki şekilde de tasvirlerle toplumsal bir aksaklığı değerlendiren Akif, bu şiirlerinde mekân ve toplum arasında başarılı bir bağ kurmuş ve bunu yaparken yapmış olduğu benzetmeler ve oluşturduğu imajlarla dile hâkimiyetini de ortaya koymuştur.

2.2.1.2.Bozulmayı Yansıtan Mekânlar

Akif'in şiirlerinde mekânlar bazen bir durumun sebebi olurken bazen de sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin önceki sayfalarda ele aldığımız kahvehaneler ve meyhaneler, toplum içindeki bozulmanın ve yozlaşmanın sebebini teşkil eden mekânlar arasındayken, bir de bu bozulmanın sonucunu yansıtan mekânlar vardır. Halktaki ya da yönetimdeki bozulmanın, tembelliğin, azimsizliğin ve hatta ahlâkî açıdan çöküşün yansımalarını görebileceğimiz bu tarz mekânlar, Akif'in şiirlerinde sıklıkla tasvir edilen mekânlar arasında yer almaktadır. Akif gerek fiziksel gerek sistemsal açıdan bu mekânlardaki bozulmayı yansıtan tasvirler vücuda getirerek toplumdaki yozlaşmanın boyutlarını mekân aracılığıyla okuyucusuna sunmayı hedeflemektedir. İyi bir gözlemci olan ve toplumda gördüğü aksaklıkları çok yönlü bir açıdan değerlendirebilen Akif, bu doğrultuda sokak, kurum ve kuruluş, yapı, tabiat gibi birtakım mekânları odak noktası olarak seçmiştir. Bu hususta dikkat edilmesi gereken en önemli husus ise bu mekânların insanın 'gayret' ve 'çalışma azmi'nin boyutları dâhilinde, olumlu ya da olumsuz birtakım değişiklikler gösterebilmesidir. Halkın ya da sistemin gerekli azimden yoksun olması, çalışmaması ya da çöküşte olması, bu mekânların da git gide çökmesine, bozulmasına sebebiyet verdiğinden özellikle bu mekânları seçen Akif, bu tasvirlerle hem mevcut duruma dair eleştiriler

getirmekte hem de onun için oldukça önemli bir husus olan ‘çalışma’ fikrinin vurgusunu yapmaktadır.

2.2.1.2.1. Sokaklar

Akif, *Safahat* genel başlığı altında yayımlanan yedi şiir kitabında bozulmanın yansımaları göstermek amacıyla çeşitli mekânlardan faydalanmıştır. Bunlardan biri de sokaklardır. Sokaklar, milletin daima gözü önünde bulunması ve meydana gelen değişimlerin anbean takip edilebilmesi açısından, bozulmanın en canlı şekilde gözlemlenebildiği mekânlardır. Bu bağlamda özellikle imparatorluğun başkenti olan İstanbul sokaklarını kendine malzeme olarak seçen Akif, bu sokaklara dair mizahî bir üslupla yaptığı eleştirel tasvirlerle imparatorlukta çöküşü ve bozulmayı açık bir şekilde göstermiştir. Bu tasvirler, mekânsal bir bozulmanın ötesinde, büyük resimde sistemsel bir bozulmayı işaret etmeleri bakımından oldukça dikkate değerdir.

Akif’in II. Meşrutiyet sonrası yayımlanan ve sistemsel bir bozulmanın mekâna yansımaları tasvirî açıdan gösteren ilk şiiri “Küfe”dir. “Küfe” şiirinde anlatıcı, “mu’tâda inkıyâd ile” (s. 52) bir gün evden erkenden dolaşmaya çıkar. Bu gezinti esnasındaki gözlemleri neticesinde -bu gözlemler anlatıcının küçük Hasan’la karşılaşmasından hemen öncesinde diardır- anlatıcı İstanbul’un kenar mahallelerinden birini tasvir etmeye başlar: “Bizim mahalle de İstanbul’un kenârı demek: / Sokaklarında gezilmez ki yüzme bilmeyerek! / Adım başında derin bir buhayre dalgalanır” (s. 52). Bu tasvirde mübalağalı bir şekilde İstanbul’un kenar mahallelerinin sefaletini dile getiren Akif, takındığı hem eleştirel hem de mizahî tutumla, altı yüz yıllık koca bir imparatorluğun başkentinin içler acısı durumunu ortaya koymuş olur. Osmanlı İmparatorluğu’na asırlardır başkentlik yapan, öncesinde de Roma ve Bizans İmparatorluklarına başkentlik yapmış olan, siyasi ve kültürel açıdan oldukça zengin bir tarihi bulunan İstanbul’un 20. yüzyılın başlarındaki bu hâli, Akif için kabul edilmeyecek bir durumdur. Medeniyetin daima çalışarak ilerleyeceğine, cemiyetin ancak azmederek gelişebileceğine inanan Akif’e göre İstanbul sokakları, bu hâliyle tembelliğin en somut sonuçlarından biridir. Nasıl ki imparatorlukta insanlar -gerek yönetim gerek halk- köhneleşmişse, mekân da buna paralel olarak köhneleşmiştir

diyebiliriz. Bu tasvirle imparatorluğun geldiği vaziyeti, başkentinde bile imar faaliyetleri açısından ne kadar geri kaldığını eleştirel gerçekçi bir tavırla ortaya koyan Akif, bu problemlerin çözümü için bir öneri sunmadığından toplumcu gerçekçiliğin sınırları dâhiline girmez. Burada Orhan Okay'ın (2017: 40) *I. Safahat*'taki şiirlerin cemiyetin teşrih masasındaki hâli olduğuna dair tespitinin ne kadar doğru olduğu görülmektedir.

İstanbul'un arka mahallelerine dair yapılan bu tasvirde sokakların bozuk ve fazla çukurlu olduğunu, bununla birlikte yağmur yağdığında bu çukurların su ile dolarak adeta bir denize benzediğini ifade eden Akif, durumun vahametini sokaklarda yüzme bilmeyerek dolaşılamayacağını söyleyerek mizahî bir üslupla dile getirir. Hatta birkaç dize sonrasında “Bir elde olmalı kandil, bir elde iskandil, / Selâmetin yolu insan için bu, başka değil” (s. 52) ifadeleriyle akşam olup hava karardığında bu sokaklarda önünü görmek için kandilsiz ve derin sulara batmamak için iskandilsiz dolaşmanın imkânsız olduğunu söyleyerek, İstanbul'un arka mahallelerindeki aydınlatma problemini de gözler önüne serer.

Akif, “Küfe” şiirinde imar faaliyetleri açısından ne kadar geri kaldığını, sokakların vahim hâliyle ortaya koyduktan sonra, sokaktaki evlerin sefaletini ise “- Ayakta durmaya elbirliğiyle gayret eden, / Lisân-ı hâl ile amma rükûa niyet eden- / O sâlhurde, harâb evlerin saçaklarına” (s. 52) dizeleriyle tasvir eder. Bu tasvirde Akif, evleri kişileştirerek onların yıkılmaya yüz tutmuş vaziyetleri ile namazda rükûa niyet etmiş bir kişi arasında benzerlik kurar. Nasıl ki rükû ile vücudun üst kısmı öne doğru eğilir ve baş yere yaklaşırsa, bu evler de her an yıkılacak, yerle bir olacak kadar harap ve derme çatmadırlar.²¹

Akif'in “Küfe” şiirinde İstanbul'un kenar mahallelerinin vahim durumunu tasvir etmesinin amaçları arasında sadece imparatorluğun geldiği vaziyeti gözler önüne sermek yoktur. Bu tasvirle Akif, aynı zamanda şiirde işlenecek konuya ve şiirin ana karakteri olan Hasan'ın sefaletine de okuyucuyu mekân unsuru ile hazırlamaktır.

²¹ Akif'in İstanbul'un arka mahallelerindeki evlere dair yaptığı bu tasvir, akıllara Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanındaki kahramanın kendi sokağına dair yaptığı tasviri getirmektedir (Safa, t.y.: 13-14). Evlerin harap ve yıkılmaya yüz tutmuş olmaları bakımından benzer olan bu tasvirler hem Akif'te hem de Safa'da benzer işlevlere hizmet etmektedir. Akif, Avrupa tarafından ‘hasta adam’ olarak nitelendirilen Osmanlı'yı temsilen böyle bir tasvir vücuda getirirken, Safa ise hasta olan kahraman ve evler arasındaki benzerliği vurgulayarak tasvirini şekillendirmiştir. Ancak Akif yaptığı tasvirde toplumsal bir tutumu göz önünde tutarken, Safa'nınki ferdî duygularla oluşturulmuş bir tasvirdir.

Böylece Akif, tek bir tasvirlerle hem sokakların sefaleti ile Hasan'ın sefaleti arasında paralellik kurar hem de toplumsal hayatta meydana gelen çatlakların bireysel ve mekânsal yansımalarını bir arada vererek güçlü bir kurgu meydana getirir.

Bozulmayı yansıtan mekân tasvirleri olarak sokaklara “Küfe” şiirinden başka “Seyfi Baba” şiirinde de rastlanılır. Anlatıcının, hastalanan Seyfi Baba'nın evine doğru gidişi esnasında karşılaştığı manzaraları aktarmasıyla vücut bulan bu tasvire başlamadan önce Akif, mekânın niteliklerini -anlatıcı tarafından dile getirilen- “Gecikirsem beklemeyin... Zîrâ yol / Hem uzun, hem de bataktır” (s. 132) cümleleriyle sezdirme yoluna gider. Bu genel bilgiden sonra anlatıcının Seyfi Baba'nın evine varmak için çıktığı yolculuk başlar. Doğrudan bir mekân tasviri olmayan ancak bir tablo tasviri olarak sayabileceğimiz yolculuğun anlatıldığı bu kısımda asıl amaç, yolculuk esnasında karşılaşılan mekânların ve insanların tasvir edilmesidir. Bu doğrultuda yolculuğun ilk kısmında -aynı “Küfe” şiirinde olduğu gibi- bir elinde fener, bir elinde iskandil vazifesi gören sopa yollarda yürümeye çalışan ve bu esnada etrafını tasvir eden anlatıcıyı görürüz: “Sopa sağ elde, kırık camlı fener sol elde; / Boşanan yağmur iliklerde, çamur tâ belde. / Hani, çoktan gömülen kaldırımın, hortlayarak; / 'Gel! ' diyen taşları kurtarmasa, insan batacak” (s. 132). Bu tasvirde, yağmurlu bir günde karanlık sokaklarda yürümeye çalışan anlatıcının zorlu mücadelesini anlatan Akif, “Tasvir” adlı yazısında da belirttiği üzere “Maksad-ı tasvîr hakikatleri eşyâya söyletmektir” (M. Âkif, 2016: 365) düsturuyla hareket eder. Hakikatleri eşyaya söyletmekle kastını;

Meselâ bir fakîrin sefâletini ta'rîf ederek hâline acındırmak için şöyle perişândır, böyle sefildir... demektense o zavallının yuvasında nazar-ı merhamete olanca üryânlığıyla çarpacak ne gibi şeyler varsa onları gösterivermek çok daha belîğ olur. Zîrâ birinde söylüyorsunuz, birinde ise gösteriyorsunuz. Elbette görmek dinlemekten müessirdir. (M. Âkif, 2016: 365)

ifadeleriyle açıklayan Akif, “Seyfi Baba” şiirinde de mekânı tasvir ederken mekânın olumsuz taraflarını anlatarak değil, göstererek ortaya koymuştur. Sokaklar çamurlu demek yerine “çamur ta belde” (s. 132), bozuk sokakları yağmur sele çevirmiş demek yerine de “Hani, çoktan gömülen kaldırımın, hortlayarak; / 'Gel!' diyen taşları kurtarmasa, insan batacak” (s. 132) ifadelerini kullanması, bunun birer örneği olarak gösterilebilir. Mehmet Akif'in bu tavrı ile anlatma tekniği yerine gösterme tekniğini öne çıkaran realist romancılar arasında bir benzerlik vardır. “Düştü artık bize göllerde pekâlâ yüzmek” (s. 132) dizesiyle de sokakları göle benzetererek mübalağalı bir

söylemle tasvirine devam eden Akif, “Çok mu yüzdük, bilemem, toprağı bulduk neyse; / Fenerim başladı etrâfını tek tük hisse” (s. 132) dizeleriyle tasvirinde bir yön değişikliğine gider. Bu dizelerin devamında feneri kişileştiren Akif, bu kişileştirme vasıtasıyla mekânı tasvir etmeye devam eder: “Kâh olur, kör gibi çarpar sıvasız bir duvara; / Kâh olur, mürde şuâ’âtı düşer bir mezara; / Kâh bir sakfı çökük hânenin altında koşar; / Kâh bir ma’bed-i fersûdenin üstünden aşar” (s. 134). Fenerin aydınlattığı duvar, mezar, ev ve mabedi tasvir ederek “Küfe” şiirinde olduğu gibi sokaklardaki yollara ve aydınlatmaya dair yaptığı tasvirlerden bu sokaklardaki diğer unsurlar olan yapıların tasvirine geçen Akif, geçtiği yerleri geniş bir perspektifle betimlemiş olur.

“Küfe” şiirinde izlediği yola benzer bir başka yolu “Seyfi Baba” şiirinde kat eden Akif’in bu tasvirlerle şiirinde yer vermesinin sebebi de aynıdır. Bu tasvirle hem dolaylı bir şekilde Osmanlı’nın içinde bulunduğu çöküşü mekânsal yansımalarıyla göstererek eleştiren Akif hem de şiirin ana kahramanlarından biri olan ihtiyar, hasta ve yoksul Seyfi Baba’nın bu hâliyle mekân arasında paralellik kurarak, okuyucuyu Seyfi Baba’nın vaziyetine hazırlar. Böylece kurgusal açıdan bütünlük sağlar.

I. Safahat’ta bozulmayı yansıtan sokak tasvirlerinden bir diğerine “İstibdâd” şiirinde rastlarız. Çok sıcak bir gece evinde duramayarak biraz nefes almak için Fatih civarındaki bir semt olan Yayla’ya gitmek üzere evden çıkan anlatıcının elinde sopası ile -“Küfe” ve “Seyfi Baba” şiirlerinde olduğu gibi- sokakta yürürken kendi mahallesine dair yaptığı tasvirlerden oluşan bu kısımda Akif, mahallenin karanlık olması üzerinde durur. Akif, bir ‘kuyu’ olarak tanımladığı mahalle için, güneş bir minare boyu yükselse bile mahallenin aydınlanmadığını, gecelerin çok uzun olduğunu söyler: “Bizim sokaklar tahmîn için deyin ki: Kuyu! / Doğar şehirde güneş, yükselir minâre boyu, / İdâre kandili karşımda göz kırpar hâlâ; / Gurûb ikindiye bulmaz, leyâl hep yeldâ” (s. 162). Akif hayalle hakikatin karışık olduğu bu tasvirde kötü yapılaşmaya değinmektedir. Evleri ayıran sokakların dar, yani evlerin birbirine yakın olması yanında bir de birbirlerine doğru eğik olmaları, güneşin sokaklara girmesini de engellemektedir. Osmanlı’nın başkentinde hâlâ böyle sokakların olması Akif için büyük bir problemidir. Çünkü onun ideal cemiyet tahayyülünde sadece ideal bireyler değil, bireylerin içinde yaşadığı ideal mekânlar mevcuttur. Cemiyeti, insan ve mekânla

bir bütün olarak değerlendiren Akif için sokakların düzgün ve yaşanabilir olması oldukça önemlidir.

Akif'in Osmanlı'daki sokaklara dair eleştirel tasvirleri *I. Safahat*'la sınırlı değildir. "Berlin Hâtıraları"nda da benzer sokak tasvirlerine tesadüf etmek mümkündür. Ancak bunlar *I. Safahat*'takilerin aksine zıddıyla birlikte tasvir edilerek okuyucunun dikkatine sunulmuş tasvirlerdir. "Berlin Hâtıraları"nda Batı medeniyetini ve Doğu medeniyetini çeşitli vasıtalar aracılığıyla sık sık karşılaştırmalı olarak tasvir eden Akif, insanların çalışkanlığı, ilim ve fendeki başarıları ve çevrelerine gösterdikleri özen bakımından Batı medeniyetini övmüş ve Doğu milletlerine örnek olarak göstermiştir.²² Bu bağlamda karşılaştırmalar, 'manzumenin geneline hâkim olan temel yaklaşım tarzıdır':

"Berlin Hâtıraları"nın ilk bölümünü oluşturan Doğu-Batı karşılaştırması, aslında manzumenin bütününe hâkim olan temel yaklaşım tarzıdır. Zira metnin ilerleyen bölümlerinde Alman kadınının oğlunu kaybetmiş olmasının hüznü ve Almanlar anlatılırken de Doğu-Batı mukayesesine devam edilir. (...) mekândaki tezat, iki toplum veya medeniyetin sosyal, ekonomik, kültürel, ahlâkî ve dinî hayatlarında da geçerliliğini korur. (Çetişli, 2015b: 113-114)

Bu bağlamda karşılaştırmalı olarak sokakların her iki medeniyetteki hâline dair tasvirler vücuda getiren Akif, bu tasvirlerle Doğu medeniyetinin harap vaziyetini gözler önüne sererken, olması gerekeni de okuyucusuna sunarak kilidi ve anahtarı bir arada vermiş olur. Doğu'nun sokaklarını *I. Safahat*'taki örnekler gibi "Berlin Hâtıraları"nda da darlığı, pisliği, bakımsızlığı ve karanlık olması gibi durumları vurgulayarak tasvir eden Akif, bunu yaparken aynı zamanda ironiyi elden bırakmamıştır: "Evet, o bir helezondur ki kutru altı karış; / Ya tûlü? Bilmiyorum, her ne söylesem yanlış. (...) Zamâne şi'rine benzer zemîn-i tertîbi: / Zalâm içinde mebâdîsi müntehâsı gibi. (...) Tekin değil mi nedir, pek acâibimsi bu yer" (s. 562-564). Sokakların yanı sıra satır aralarında dönemin şiir anlayışını da eleştirmeyi ihmal etmeyen Akif, edebî ve sosyal iki ayrı meseleyi tek bir potada başarılı bir şekilde eritmiştir. Bununla birlikte Akif'in ironik bir üslupla dile getirdiği eleştiriler tasvirin ilerleyen dizelerinde de devam etmektedir. Sokakların vahametini daha iyi ifade etmek için duasız, besmelesiz yürümenin imkânsız olduğunu *-I. Safahat*'taki kandil ve iskandilin yerini "Berlin Hâtıraları"nda dua ve besmele almıştır-, her adımın kontrollü

²² Mehmet Akif, "Berlin Hâtıraları"nda Doğu'ya ve Batı'ya dair yaptığı karşılaştırmalarda Doğu'yu İstanbul ve Müslümanlarla, Batı'yı ise Berlin ve Almanlarla sınırlamaktadır (Çetişli, 2015b: 113).

atılması gerektiğini belirttiği dizeler bunun en başarılı örnekleri arasında yer alır (s. 564). Anlatıcı dile getirdiği bu tedbirlerin sebebini ise devam eden dizelerde sokakların durumuna dair yaptığı tasvirle açıklar. Tedbirli olmak gerekmektedir, çünkü sokaklar derin çukurlarla ve birçok tümsekle doludur (s. 564). Dikkatli olmadan yürümenin imkânsız olduğu bu sokakların problemi ise sadece tümsekler ve çukurlar değildir. Dikkatli bir şekilde kenardan yürünse bile genel olarak ilerlemek oldukça zordur. Çünkü kenarlarda bel vermiş duvarlar ve bataklık gibi çamurlar insanın rahatça yürümesini engellemektedirler (s. 564). Akif'in Doğu'daki sokaklara dair yaptığı bu tasvirde oldukça ironik bir üslup kullanması, onun Berlin ziyaretinde Batı medeniyetinde gördüğü tertip ve düzen karşısında düştüğü hayretin bir dışavurumu olmalıdır (Çetişli, 2015b: 116). Çünkü Batı'nın sokaklarına dair yaptığı tasvirden de anlaşılacağı üzere, onlardaki durum Doğu'nun tam zıddıdır. Sokaklar oldukça geniş, aydınlık ve temizdir:

*Sokak dedikleri neymiş? Fezâ-yı bî-pâyan,
Ki tayyedilmesinin yoktur ihtimâli yayan.
(...)
Bakın nasıl da mücellâ ki: Ferş-i nevvârı,
Zemîne indiriyor gökyüzünden envârı!
Bu imtidâdı nazar, şöyle dursun istîâb,
Öbür kenâra geçerken düşer kalır bîtâb!
Şu var ki, düştüğü yerden çamurlanıp kalkmaz...
Çamur bu beldede âdet değil ne kış, ne de yaz. (s. 568)*

Sokaklar o kadar geniştir ki yaya olarak kısa sürede karşıdan karşıya geçmek imkânsızdır. Bu genişlikle sokaklara rahat rahat giren güneş ışıkları, temizlikten adeta ayna gibi olmuş sokaklarda yansiyarak etrafı daha da parlatmaktadır. Bununla birlikte sokaklarda kışın dahi çamur görmek imkânsızdır. Akif'in bu tasvirle dikkatleri çekmek istediği mesele 'azim' ve 'çalışmak'tır. Berlin'e dair yaptığı sokak tasviri vasıtasıyla Batı'nın insanların daima azimle çalıştığını belirten Akif, örnek alınacaksa ya da taklit edilecekse Batı'yı bu yönüyle örnek almak ya da taklit etmek gerektiğini düşünmektedir. Bunu ise doğrudan söylemek yerine, tasvir vasıtasıyla iki medeniyetin sokaklarına dair yaptığı kıyaslamalar suretiyle ifade etmiştir.

Akif'in kıyaslayarak yaptığı iki tasvirden de anlaşılacağı üzere Doğu imar faaliyetleri açısından Batı'nın epey gerisinde, hatta oldukça ilkel bir hâldedir. "Batıda insan çalışkanlığı ve iradesi ile tabiatı hükmü altına almışken, İstanbul'da (veya doğuda) insan tabiata teslim olmuştur" (Enginün, 1986: 221). Bu açıdan sokaklardaki

bozukluklar, çöken yollar, insanı dibe batıran balçık gibi çamurlar ya da karanlıklar, sadece sokakların harap bir hâlde olduğunun göstergesi değildir. Bu durum, millet ve devletin de ne kadar harap bir vaziyette olduğunu ortaya koymaktadır. Sokaklar, Doğu toplumlarında gerek yönetsel gerek ahlâkî her türlü bozulmanın ve gerilemenin bir örneğidir sadece. “Bir başka ifadeyle mekân ve bu mekândaki hayatın arkasında çok açık bir kültür ve medeniyet vardır” (Çetişli, 2015b: 113).

Akif’in bozulmayı yansıtmayı bakımından tasvir ettiği mekânlardan bir diğeri de *Süleymaniye Kürsüsünde*’de yer alır. “Küfe”, “Seyfî Baba”, “İstibdâd” ya da “Berlin Hâtıraları” şiirlerinden farklı olarak Akif, bu eserinde dar sokaklardan çıkarak bakışlarını Haliç’e çevirir. Yaptığı tasvirle ironik bir şekilde hem İstanbul’un köhneliğini hem de çöküşe geçmiş Osmanlı’nın gerçeklerine göz yumup hayale sığınan şairlerini eleştirmektedir. Ancak şairin bu tasvirde asıl amacı ikincisidir, yani hayalci şairleri eleştirmektedir. Akif bu eleştiri vasıtasıyla vurgulanan dizelerde görüldüğü üzere Osmanlı Devleti gibi yıkılmaya başlayan İstanbul’un durumunu da dolaylı yoldan gözler önüne sermektedir:

*Köprüden çok geçerim; hem ne kadar geçtimse,
Beni sevk etmedi bir kerrecik olsun ye’sse,
‘Ne Halîc’in o yosun çehreli miskin suları;
Ne onun hilkate küsmüş gibi durgun kenarı!’
Herkesin hissi bir olmaz. Meselâ ‘karşıdaki
Sâhilin, başbaşa vermiş, düşünen, pis, eski,
Ağlamış yüzlü, sakîl evleri’ durdukça, sizin,
İçinizden acı şeyler geçecek hep... Lâkin,
Bak benim öyle değil. Siz de biraz şâir olun: (s. 282)*

Bu dizelerde Galata Köprüsü’nden geçerken Haliç ve kıyısındaki evleri tasvir eden Akif, İstanbul’un önemli muhitlerinden biri olan Haliç’in içler acısı durumunu yer yer kişileştirmeler vasıtasıyla tasvir etmiştir. Haliç’in yosun çehreli suları miskin, kıyısında bulunan evler ise ağlamış yüzleriyle baş başa vermiş düşünmektedirler. Haliç, akıntı yetersizliğinden dolayı kendi kendini temizleyemediğinden şair tarafından yosun çehreli ve miskin olarak tasvir edilirken, evler kıyıya sıra sıra dizilmiş olduğu için baş başa vermiş düşünen insanlara benzetilmiştir. Bunun yanı sıra eski, pis ve kaba çehreleriyle bu evlerin bakımsızlığına da işaret eden Akif, hem Haliç’in sularının hem de kıyıdaki evlerin olumsuz tasviriyle Osmanlı’nın imar faaliyetlerinde yetersiz kalan gücüne dikkatleri çekmektedir. Gelişmiş, teknolojik anlamda ilerlemiş, medenî ülkelerde, şehrin hele ki oldukça önem ihraz eden bir noktasında böyle bir

görüntüyle karşılaşmak pek mümkün olmayacağından, İstanbul’da karşılaşılan bu vaziyet, devletin güçsüzlüğünün bir yansıması olarak kabul edilebilir. Bunun yanı sıra şairin bu tasvirdeki temel amacı hayalî şiirler yazan şairleri eleştirmektir. İronik bir şekilde sanki kendisini bu şairlerdenmiş gibi gösteren Akif, gerçekçi bir şekilde tasvir ettiği Haliç’in vaziyetini, hayalî bir şekilde yeniden tasvir eder (s. 282). Kurduğu ironiyi; “Anladım: Ben ne kadar şi’re özensem de demek, / Seni, ey sevgili kârî’, bu telâkkî, pek pek, / Azıcık güldürecek... Yoksa öbür yanda, hazin, / Bin hakikat sırtırken kıyısından denizin, / Diyeceksin ki: “Hayâlin yeri yoktur... Boşuna” (s. 282-284) dizeleriyle sonlandıran Akif, kendisinin gerçek düşüncelerini okuyucunun ağzından vererek insanların böyle hazin gerçekler karşısında hayalle avunmadığını, hakikatin gösterilmesini istediğini belirterek hayalî şiirler yazan şairleri başarılı bir kurgu ile eleştirir.

Dördüncü kitap olan *Fâtih Kürsüsünde*’de bozulmayı temsil etmesi bakımından tasvirine yer verilen sokaklara, Yeni Cami’nin çevresini ve Vefa Meydanı’nı örnek göstermek mümkündür. Kitabın ilk bölümü olan “İki Arkadaş Fâtih Yolunda”da vaazı dinlemek için Fâtih Camisi’ne giden iki arkadaşın diyalogları vasıtasıyla buralardaki değişimi tasvir eden Akif, bu tasvirle sadece mimarî açıdan gerçekleşen değişimi vermez, aynı zamanda muhitteki sosyo-kültürel değişimini de gözler önüne serer: “Fakat yabancılar üşmüş civâr-ı ismetine! / Nedir harîmine yerleşmek isteyen şu salaş / Hüviyyetinde yığınlar ki hep birer kallâş” (s. 408) dizeleriyle yavaş yavaş Yeni Cami’nin içlerine kadar sokulan dükkânları eleştiren Akif, buna ‘Evkaf’ın bir an önce el atarak durumu çözmesi gerektiğini belirtir. Çünkü bu yapılar ‘salaş’lıklarıyla caminin tertemiz çevresini kirleterek caminin yapısına zarar vermektedirler.

Gerek deformasyonu ile gerekse içinde bulunan yapılarla olumsuz bir çehreye bürünen bir diğer mekân olan Vefa Meydanı’nda ise Akif, diyaloglardan yararlanarak imar bakımından bozulmuş bir yerin tasvirini yapar: “– Fakat bunun nesi meydan? Bu âdetâ bir yol... / Tuhaf değil mi ya? / – Vaktiyle belki meydandı... / Kapanmış olsa da gittikçe, kalmış eski adı. / – Epeyce kahve de var” (s. 418). Vaktiyle bir meydan olan ancak artık eski kudretini yitirmiş olan Vefa Meydanı, zamanla bir yol kadar sıradanlaşmıştır. Ayrıca epeyce kahvehaneye de ev sahipliği yapan bu yer, hem

Osmanlı'daki imar faaliyetlerinin eksikliğini hem de gittikçe tembelliğe sürüklenen Osmanlı halkını temsil eden bir imaj mahiyetindedir.

Bozulmayı yansıtması bakımından tasviri yapılan sokaklara genel olarak bakıldığında, Akif'in bu tasvirlerle Osmanlı'daki ve Doğu medeniyetindeki bozulmayı ortaya koymaya çalıştığı görülmektedir. Bu bağlamda özellikle Osmanlı'daki çöküşü göstermek için İstanbul sokaklarının seçilmesi oldukça önemli bir husustur. Başkent'in sokakları bile bu hâldeyken ülkenin geri kalanını hayal etmek oldukça güçtür. Ülkenin bu hâlde olmasının sebebi ise 'tembellik' ve 'çalışmamak'tır. Özellikle "Berlin Hâtıraları"nda bunun vurgusunu medeniyet karşılaştırmaları vasıtasıyla oldukça açık bir şekilde yapan Akif, harap olmuş sokaklarla insanlar arasında paralellik kurar. Yaptığı tasvirlerde Akif'in dikkat çektiği hususlar ise genel olarak birbirinin aynıdır. Dar ve çukurlarla dolu karanlık sokaklar yağmur yağdığında adeta göle dönmektedir ya da evler harabe ve çökmek üzeredir. Temizlikten ise hiç eser yoktur. Böyle sokaklarda herhangi bir şeyden yardım almadan -ki bu bazen iskandil ve kandil bazen de dua ve besmele olarak karşımıza çıkar- yürümek neredeyse imkânsızdır.

Akif'in bu tasvirleri yaparken takınmış olduğu üslup ise oldukça dikkate değerdir. Oldukça ironik bir üslupla eleştirilerini vücuda getiren Akif, bununla birlikte genellikle hareketli tasvirler vücuda getirmektedir. Bunun sebebi ise anlatıcının bu tasvirleri genellikle bir yürüyüş hâlindeyken yapıyor olmasıdır. Anlatma metodundan ziyade gösterme metoduyla yapılan bu tasvirlerde dikkat çeken bir diğer husus ise bu tasvirlerin sadece insanlardaki ya da sistemdeki bozulmayı temsil etmemesidir. Bu tasvirler vasıtasıyla bazen dönemin şiir anlayışı ile hayalci şairlere dair eleştirilerini yapan Akif bazen de metin içindeki karakterlerin sefaletini daha etkili bir şekilde göstermiştir. Görüldüğü üzere basit bir sokak tasvirinin ötesinde birden çok anlamı barındıran bu tasvirler, Akif'in şiirlerini kaleme alırken ne kadar çok düşündüğünün ve emek harcadığının bir göstergesidir.

2.2.1.2.2. Kurum ve Kuruluşlar

Bozulmanın temsili olarak mekân tasvirlerine yer vermesi ve bu vasıtaıyla Osmanlı Devleti'ndeki parçalanmayı ve çöküşü irdelemesi bakımından *Fâtih Kürsüsünde*, Akif'in eserleri arasında büyük bir öneme sahiptir. İki bölümden oluşan

eserin özellikle “İki Arkadaş Fâtih Yolunda” adlı ilk bölümü, vapurdan inen iki arkadaşın Yeni Cami-Süleymaniye Camisi-Bozdoğan Su Kemeri-Fatih Camisi hattındaki yürüyüşleri esnasında, yol üstünde gördükleri bazı kurum ve yapıların bozulmasına dair sohbetlerine yer vermesi bakımından oldukça önemlidir. Osmanlı için büyük kıymetler ihtiva eden tarihî yapılardaki gerek fiziksel gerek sistemsel bozulmayı ortaya koyan bu tasvirler, devletin çöküşünü gözler önüne sermekle birlikte, “Vâiz Kürsüde” bölümünde Akif’in üzerinde uzun uzadıya duracağı ‘çalışma’ fikrini de dolaylı yoldan temellendirmektedir.

Osmanlı Devleti’ndeki bozulmanın tezahürü olarak *Fâtih Kürsüsünde*’de Akif’in tasvirini yaptığı mekânların başında medreseler gelmektedir. Eğitim kurumundaki ‘sistemsel’ bozulmanın mekân aracılığıyla yani somut unsurlar vasıtasıyla irdelendiği bu tasvirlerle geçmeden önce, bunları daha iyi anlayabilmek adına Akif’in mektep ve medrese ikiliği konusundaki düşüncelerini değerlendirmek gerekir. Akif, mektep ve medrese arasındaki konumu bakımından her iki kurumdan da etkilenen bir şairimizdir. Onun bu iki kurumla olan ilişkisini;

Akif, resmi olarak medrese tahsili görmemiş, mektepte okumuş, ancak o doğal olarak medrese eğitimini almıştır. (...) Akif’in başta babası olmak üzere ders aldığı bazı üstadlar, sevdiği ve birlikte çalıştığı arkadaşlarla okuduğu bazı eserler dolayısıyla -mektepteki muayyen medrese derslerinden başka-medresenin de belli bir dereceye kadar üzerinde tesirinin olduğu anlaşılıyor. (Şahan, 2013: 388-389)

cümleleriyle açıklayan Şahan, Akif’in mektep-medrese ikiliği konusuna çözüm önerisini ise şu şekilde özetler:

Ona göre öncelikle mektep-medrese arasındaki ikilik ortadan kaldırılmalı, var olan eğitim kurumları kapatılmak yerine günün şartlarına göre eksiklikler ve ihtiyaçlar giderilmeli, ıslah edilmelidir. Bu ıslah hareketinde de öncelikle Kur’ân’dan ilham alınmalı, toplumun kültürüne yabancılaşmadan Batı’nın ürettiği teknolojik imkânlardan istifade edilmelidir. Dine de dünyaya da faydası olmayan ilimlerle zaman geçirilmemelidir. Okunan ilimler toplumun inancına, ameline, hayatına ve ukbasına fayda ve yön verecek ilimler olmalıdır. (Şahan, 2013: 389)

Görüldüğü üzere ikiliğin ortadan kaldırılıp günün şartlarına göre var olan kurumların ıslah edilmesi gerektiğini düşünen Akif, din ve bilimin kol kola yürüyeceği bir sistem tahayyül eder. “Evet, medâris o vahdet-serâ-yı muhteşemin / Önünde: Hürmetidir dîne her zaman ilmin” (s. 416) şeklinde tasvir ettiği Süleymaniye Camisi’nin medreseleri, bu tahayyülün örneklerinden biridir. Çünkü aynı Ekmekçioglu Medresesi gibi, o da kültürüne yabancı değildir ve ilhamını *Kur’an*’dan

almaktadır. Ancak Akif'in yaşadığı dönemde medreselerin, bilim ve dini birleştirici bir mekân olması hususu ortadan kalkmış görünmektedir. Çünkü "Birer tabîb-i fûnûn-âşinâ çıkar, eski / Müderrisînimizin en güzîde efrâdı. / Yazık, o nesl-i kerîmin vefâsız evlâdı, / Bırakmış öylece, hiç bakmamış müesseseye" (s. 418) dizeleriyle dile getirildiği üzere, şimdiki müderrisler eski müderrisler gibi fen bilimlerine aşina, seçkin kişiler değildir. Bununla birlikte medreselerin perişan hâli de bu durumun kanıtıdır:

*Adım başında asırlarca sa'yin enkâzı,
Takılmamak, hani, kâbil değil ayaklarına!
Nazar nüfûz edecek olsa hangi bir yığına:
Ya bir müdekkikin esrâr-ı târumârı defîn;
Ya bir müşerrihin âsârı saklı... Hem ne hazîn!
Çamurda saplı, geniş rahleler bütün mermer...
(...)*

Bugün, o rahlelerin kendi na's olup yatıyor; (s. 418)

Yaptığı tasvirle medreselerdeki eğitimin niteliksizliğine dikkatleri çeken Akif'in, bilimsel eserlerin atıllığı veyahut rahlelerin işlevsizliği ile mekânı fiziksel olarak tasvir ederken eğitim sistemindeki bozulmuşluğu ortaya koyması önemlidir. Böylece Akif, hem mekânlardaki fiziksel bozulmayı hem de bu mekânların hizmet ettiği sistemdeki işleyişe dair bozulmayı dile getirir.

Akif, şiirlerinde sistemsel ve fiziksel açıdan bozulmayı eğitimin yanı sıra ulaşım üzerinden de değerlendirmektedir. Ulaşım sistemine dair tasvirler yaparak ortaya koyduğu değerlendirmeye, toplumda meydana gelen bozukluğun sistemdeki tezahürünü de ortaya koyan Akif, bunun için mekân tasvirlerine başvurmuştur. Bu bağlamda örnek gösterilebilecek tasvirler "Berlin Hâtıraları"ndaki tren ve bilet gişesine dair olan tasvirlerdir. Hem Doğu hem de Batı'da gördüğü trenleri ve bilet gişelerini karşılaştırmalı olarak tasvir eden Akif, bizdeki tren ve bilet gişelerinin ilkeliliğine dikkat çeker ve medrese tasvirlerinde olduğu gibi mekânla birlikte sistemsel bir bozukluğu da ifade eder. Bunu yaparken ironik bir üslup kullanan Akif, eleştirmeyi de ihmal etmez:

*Şimendüfer deyiniz... Buldum işte örneğini:
Üşenmeden çevirip nâzenin tekerleğini,
-Yakınsa bindiğiniz noktadan eğer kasaba-
Kader müsâ'ade ettikçe işleyen araba.
(...)
"Bilet mahalli" midir ismi pek de bilmiyorum,
Basık tavanlı, rutûbetli, isli bir bodrum,
Ayakta esneyen âvâre yolcularla dolu. (s. 560)*

Trene dair kaleme aldığı dizeler, tasviriden ziyade tanıma yakındır. Bu tanımda trenleri kişileştiren, nazlı ve üşengeç olduklarını söyleyen Akif, yaptığı kişileştirmeye sistemdeki aksaklığı oldukça naif bir şekilde dile getirir. Trenlerden sonra dikkatleri çektiği bilet mahallerinin ise oldukça kasvetli bir ortam olduğunu belirten Akif, aynı zamanda buradaki insanların avareliklerine de değinerek mekânın yanı sıra kişilerin de kısa bir tasvirini yapar.

1914 yılında Almanlara esir düşen Müslüman askerlere Almanya’nın Osmanlı Devleti’nin müttefiki olduğu propagandasını yapmak üzerine Berlin’e giden Mehmet Akif (Gökçek, 2014: 42), bu seyahatinde “...her gün trenle Müslüman esirlerin yaşadığı Hilal kampına giderek onlarla sohbet eder, onların dertlerini dinler ve akşam tekrar Berlin’e trenle döner[di]” (Koç F., 2015: 222). İşte onun her gün trenle yaptığı bu seyahat, “Berlin Hâtıraları”ndaki Batı’nın trenlerine dair yaptığı tasvirin (s. 566) birincil kaynağıdır. Bu trenler, bizdeki nazlı trenlerin aksine şimşek gibi hızlı gitmektedir. Oturacak yer kaygısı olmadan yapılan seyahatlerde mesafeler o kadar kısa sürede kat edilmektedir ki insan adeta şehirleri birbirine yapışık zannetmektedir. Düdük sesi olmayan trende var olan hizmetlerse oldukça etkileyicidir: “Lokanta keyfine âmâde, istedikçe yanaş!.. (...) Yataksa emre müheyyâ içerde... Hem ne yatak! / Uzandığın gibi dünyâdan insilâh ederek; / Dolaş semâları artık düşünde yelyepelek” (s. 566). Bizdeki gibi yemeğini yanında taşımaya gerek kalmadan ya da heybeye dirsek verip uyumaya çabalamadan, oldukça rahat bir şekilde seyahat imkânı veren trenler, bizdeki geri kalmışlığı, medeniyet çöküşünü daha çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Akif de Müslümanların içinde bulunduğu bu hazin duruma dikkat çekmek ve ilimle, çalışmayla hangi noktalara gelinebileceğini göstermek adına bu kurum ve kuruluşların sadece bizdeki hâlini tasvir etmemiş, ideal olanın da örneklerini ortaya koymuştur. Böylece *Fâtih Kürsüsünde*’de vurguladığı, evrenin temel kanunu olan ‘çalışma’yı uygulayan toplumların nasıl geliştiğini somut bir örnekle göstermiş olur.

Kısacası bozulmanın kurum ve kuruluşlardaki yansımalarını hem fizikî hem de sistemsel açıdan sunan Akif, yaptığı tasvirlerle Osmanlı’nın ilimden uzak tavrı ve tembelliğini irdelemiştir. İdeal bir cemiyet kurarken böyle davranışlardan uzak durulması gerektiği için, ders çıkarılması adına bu tasvirleri okuyucusuna sunan Akif, zaman zaman da örnek alınması adına Batı’dan tasvirler yapmıştır. Yaptığı

kıyaslamalarla çalışma fikrini daha keskin bir şekilde vurgulayan Akif, düşüncelerini ortaya koymak için mekândan başarılı bir şekilde faydalanmıştır.

2.2.1.2.3. Yapılar

Akif, şiirlerinde Osmanlı'da meydana gelen bozulmayı mekân bağlamında dile getirirken, sokaklardan ya da kurumlardan yararlanmanın yanı sıra zaman zaman birtakım yapılardan istifade etmiştir. Bunu bazen yaptığı sokak tasvirlerinde sokağın bir parçası olarak evlerin, dükkânların vb. yapıların betimlenmesiyle sağlarken bazen de doğrudan yapının kendisinin tasviriyle yapmıştır. Akif'in şiirlerinde buna örnek olarak verilebilecek tasvirlerden biri, *Fâtih Kürsüsünde*'de bahsi geçen Bozdoğan Su Kemerî'ne aittir. Kemerdeki tahribata dair yaptığı tasvirle Osmanlı'daki fennin, bilimin nasıl tahrip olduğunu okuyucusuna aktaran Akif, uzun uzadıya çalışma prensibini (s. 422-424) anlattığı kemerin git gide küçüldüğünü, kişileştirmeler vasıtasıyla belirtir: “– Zavallı saklanıyor: Hâli görmek istemiyor” (s. 422). Saklanan insan benzetmesiyle kemerin fiziksel olarak ne kadar küçüldüğüne dikkatleri çeken Akif, ayrıca Osmanlı'nın imar faaliyetleri bakımından geldiği durumu eleştirir. Aslında ‘hâl’i görmek istemeyen kemer değil, Akif'tir. Akif kendi duygularını nesneye aktararak mekân ile ruh hâli arasında bağlantı kurar. “– Asıl bu, yok gibi varlık değil mi maskaralık” (s. 422) dizesiyle kemerin olumsuz niteliklerini yeniden belirten Akif, su kemerî vasıtasıyla Osmanlı'nın tarihine olan ihanetini ve yapılarında meydana gelen bozulmayı gözler önüne serer.

Mehmet Akif'in şiirlerinde yer alan ve Müslüman milletlerdeki bozulmanın örneklerini teşkil eden mekân tasvirlerinin önemli bir bölümü “Berlin Hâtıraları”nda yer almaktadır. Görevli olarak gittiği dört aylık Berlin seyahatinin ürünü olan bu şiirde, Akif, orada gördüğü manzaraların tesiriyle Doğu ve Batı medeniyetlerine dair tasvirler yapmakta ve bu vasıta ile Doğu'nun neden gerilediğini, Batı'nın ise nasıl ilerlemeyi başardığını ortaya koymaktadır. Akif, bu doğrultuda Müslüman milletlerdeki bozulmayı temsil etmesi adına otel tasvirinden yararlanmıştır. Bu yapıyı, her iki medeniyetteki örnekleriyle karşılaştırmalı olarak tasvir etmesi bakımından, Şark toplumlarındaki bozulmayı daha çarpıcı bir şekilde ortaya koyan Akif, aynı zamanda

Batı'yı hangi konularda örnek almamız gerektiğinin de ipuçlarını vermiş olur. "Fakîriniz en açık bir söz olsa, mecbûrum, / Kafamda bulduğum eşyâyı aktarır dururum" (s. 558) dizeleriyle şiirin daha en başından henüz bir sebep yokken bunu neden yaptığını açıklayan ve bundan sonra tasvirine başlayan Akif, kısa bir tanımdan sonra Şark toplumlarında görmeye alışık olduğu otellerin tasvirine başlar:

*Ne söylüyor bakarım bir: Evet, lügat me'nûs;
Kütükte mahlâsı han, sinni lâ-akal yetmiş!
Zavallı âhir-i ömründe irtidâd etmiş;
Şu var ki mi'desi ilhâdı etmemiş temsil!
Ne müslüman, ne frenk, öyle bir vücûd-i sefil.
Yıkanma yok, tuvalet yok! Yazın belinde çamur;
Eteklerinden inerken kabuk tutar yağmur!
Değil mi uçkuru sarkan bunakların bir eşi?
Bakındı cumbaya: Bîzâr eder durur güneşi,
O nemli yorganı sallandırıp da pencereden!
Yatak takımları şâyân-ı merhamet cidden:
Kadîfe hâline geçmiş patiskadan yastık...
Ne istihâle geçirmiş hesâb edin artık!
Benek benek yayılıp kehle intibâ'âtı,
Benekli basmaya dönmüş o çarşafın suratı!*

*Kırık sürâhide bekler yosunlu bir mâyi',
Ki derd-i cû'a gelir üç yemek kadar nâfi'. (s. 558-560)*

Hayalle hakikatin karışımı olan bu tasvirde Şark toplumlarında yer alan otelleri, bakımsızlığı, pisliği ve daha birçok eksiklikleri bakımından ironik bir üslupla ele alan Akif, yapmış olduğu '...ne Müslüman, ne Frenk' nitelemesiyle ayrıca bizdeki otellerin kimliksizliğini de vurgulamaktadır (Çetişli, 2015b: 113). Bu tasvirde dikkat çeken bir diğer özellik ise Akif'in tasviri yaparken anlatma değil gösterme metoduna başvurmasıdır. Oteldeki yatak takımlarının pisliğini vurgulamak adına uzun uzadıya anlatmak yerine, yatak takımlarında pislik sebebiyle meydana gelen değişimi belirten Akif, böylece var olan perişanlığın oldukça net bir şekilde okuyucunun zihninde şekillenmesini sağlamıştır. Bununla birlikte otelde sadece temizlik açısından eksiklikler yoktur. Hizmet de en az temizlik kadar problemlili bir meseledir. Öyle ki kırık sürâhide bulunan sular düzenli olarak yenilenmediği için yosun tutmuştur. Durağanlığın ve hareketsizliğin bir sonucu olarak suyun yosun tutması, tembelliğiyle adeta çürümeye başlayan Şark toplumunu akıllara getirmektedir. Akif'in, mekân ve eşya ile toplum arasında bir bağ kurduğu²³ bu tasvirde şu da unutmamalıdır ki aynı

²³ Akif'in otel vasıtasıyla mekân, eşya ve toplum arasında kurduğu bağın bir diğer örneği de Batı'daki otellere dairdir. Prof. Dr. Nazım Elmas'ın (2015: 53) belirttiği üzere Akif'in Berlin'deki Adlon Otel'den

sürahideki su gibi azimsizliği sebebiyle yosun tutmaya başlayan Şark, her zaman böyle tembel bir toplum değildi. Şairin otel tasvirinin başında “Zavallı âhir-i ömründe irtidâd etmiş” (s. 558) dizesiyle belirttiği üzere, Şark toplumlarında meydana gelen bozulma ve gerileme son dönemlerde ortaya çıkmış bir durumdur. Şiirlerinde yeni ve eski nesle dair yaptığı kıyaslamalarda da bunu ifade eden Akif, toplumsal mahiyette görülen bozulmayı yeni neslin azimsizliğinin bir sonucu olarak görmektedir.

2.2.1.2.4. Tabiat

Millet ya da devlette meydana gelen bozulmayı, geri kalmışlığı temsil etmesi bakımından mekânda meydana gelen bozulma, Akif’in şiirlerinde hiçbir zaman doğal bir sürecin sonunda gerçekleşmemiştir. Devlet ya da millet, temelinde insan olan sistemlerdir. Bu sebeple insanın gerek tembelliği gerek bilgisizliği gerekse azimsizliği, bu sistemlerin kısa bir süre içerisinde tahrip olmasına ve çökmesine sebep olmaktadır. Sistemlerde meydana gelen tahribat ise doğal olarak sistemlerin vücut bulduğu mekânı da etkilemektedir. İşte Akif’in şiirlerinde sokaklar, kurum ve kuruluşlar ya da yapılardaki tahribat, tamamen insanın tembelliğinin, azimden yoksun oluşunun ve bilimin yolunu takip etmemesinin bir sonucudur. Bu bağlamda Akif’in şiirlerinde bozulmayı yansıtan bir mekân daha vardır: Tabiat. İlk üç unsurdan farklı olarak insan yapımı bir mekân olmayan tabiatı ilk bakışta bu kategoriye dâhil etmek pek mümkün görünmemektedir. Ancak insanın tabiattan faydalanmak adına toprağı ekip biçmesi, tabiat ve insan arasında bir bağ kurulmasından dolayı, tabiatı da bu kapsamda değerlendirmek gerekmektedir. Bu açıdan insanın tembelliği sebebiyle bozulmayı yansıtan tabiat tasvirlerine Akif’in şiirlerinden örnek gösterilebilecek mekân Kurna Köyü’dür. *Âsım*’da Hocaşade’nin bir düğün vasıtasıyla tasvirine yer verdiği Kurna, adeta Osmanlı’nın toplumsal boyuttaki çöküşünün timsalidir:

*Şu bayırlarda -ki vaktiyle bütün bağlardı-
Sesi dünyâyı tutan bir bereket çağlardı.
Ya şu vâdî ki cırılçıplak uzanmış, bitâb,
Hiç yazın böyle fezâsında tüter miydi serâb?
Şimdi âfâka alev püskürüyor her çatlak,
Yarılıp hasta dudaklar gibi, yer yer, toprak. (s. 660)*

hareketle yaptığı tasvir, Batı’nın gelişmişlik seviyesini göstermesi bakımından oldukça dikkate değerdir (s. 566-568).

Köyün eski hâliyle şimdiki hâlinin karşılaştırılarak verildiği bu tasvirde Akif, durağan bir anlatım yerine değişimi çarpıcı bir şekilde ifade edebilmek için eylemlerden faydalanmıştır. Görüldüğü üzere köy eskiden bağlarla kaplı, bereket saçan bir yerken artık çırılçıplak kalmıştır. Topraklar işlenmediği için kurumuş ve hasta dudaklar gibi çatlamıştır. Toprağın bu hastalıklı hâlinin sebebi, halkın hastalıklı bir hâlde oluşuyla yakından ilişkilidir. Adeta insanın bu hastalıklı vaziyeti toprağa sirayet etmiştir. Tembelliği, azimden yoksun oluşu sebebiyle toprağı ekip biçmeyen halk, emek harcamadığı için sonuçlarını da alamamış ve tabiatı adeta öldürmüştür. Bu da göstermektedir ki, Akif'in önceki şiirlerde şehir bağlamında ortaya koyduğu bozulma, kırsalda da görülen, başka bir ifadeyle toplumun her yer kesiminde mevcut bulunan bir problemdir.

Sonuç olarak sokaklar, kurum ve kuruluşlar, yapılar ya da tabiat gibi Akif'in şiirlerinde toplumsal bozulmanın izlerini üzerlerinde taşıyan mekânların hepsinin ortak temel özelliği, gerek halk gerekse yönetim açısından cemiyetin bir bütün olarak geri kalmışlığını, hatta çöküşünü somut bir şekilde ortaya koymalarıdır. Bu çöküşün temel sebebi ise 'tembellik'tir. Çalışmakla nelerin başarılabilceğinin yanı sıra çalışmamakla da nelerin kaybedilebileceğinin örneklerini çarpıcı bir şekilde veren bu tasvirler, Akif'in zihnindeki ideal İslâm cemiyetinin taşımaması gereken özellikleri göstermesi ve bu konuda halkı uyarıcı nitelikte olması bakımından büyük öneme sahiptir.

2.2.1.3. Bir Şikâyet Nesnesi Olarak Beşerî Dünya Tasvirleri

İçinde yaşadığımız dünya hatta evren Akif'in şiirlerinin en temel malzemelerinin başında gelmektedir. Dünyayı şiirlerinde genellikle temel kanunu olan 'çalışma' dâhilinde ele alan ve bu doğrultuda insanlara dünyayı örnek gösteren Akif'in bazen bu temayülden ayrıldığı da görülmektedir. Bu durumla genellikle bedbin bir ruh hâliyle kaleme aldığı şiirlerde karşılaşılmaktadır. Bu şiirlerde genellikle "Hayât, çengi maişet; cihansa ma'rekedir" (s. 110) ve yaşanan felaketler karşısında dünya Akif'e hazin bir tiyatro sahnesi gibi görünür. Akif bu tarz şiirlerde beşerî dünyayı, Allah'ın iradesine dair ikileme düşen anlatıcılar/ın gözünden tasvir etmektedir. Bu şiirlerde beşerî dünya bir şikâyet nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Akif'te "İslamcılık dışında ferdî duyguların tezahürü olarak din teminin" (Gökçek, 2014: 35) işlendiği "Tevhîd yâhud Feryâd" şiiri, onun hem Allah'ın kudretlerinin dile getirildiği hem de dünyada karşılaşılan çirkinlikler sebebiyle Allah'ın iradesinin sorgulandığı şiiridir. Bu şiirde Akif, Allah'ın iradesinin sorgulandığı ikinci kısımda, dünyada karşılaşılan çirkinlikleri ortaya koymak için bunların tasviri yoluna gitmiştir. Dünyayı 'temâşâsı hazîn' bir tiyatro sahnesine benzeterek yaptığı bu tasvirlerden ilkinde ses unsurundan yararlanan Akif, "Bir sahne demek âleme pek doğrudur elbet; / Ancak görülen vak'aların hepsi hakikat. / Hem öyle vekâyî' ki temâşâsı hazindir, / Âheng-i tarab-sâzı bütün âh ü enîndir! / Zîrâ ederek bunca sefâlet-zede feryâd; / Vâveyl sadâsıyla dolar sîne-i eb'âd" (s. 46) dizeleriyle dünyanın; üzerinde hazin vakaların yaşandığı, sefaletе düşmüş birçok insanın çığlıklarının dolu olduğu bir mekân olduğunu belirtir. Şiirin ilerleyen dizelerinde Dünyayı bir tiyatro sahnesi gibi ele aldığı ikinci kısımda ise 'felâket-zede'leri örneklendiren yani dünyayı içinde yaşayan insanlarla birlikte adeta bir tiyatro sahnesi gibi canlı bir şekilde tasvir eden Akif, dünyanın felaketli hâline dair yaptığı durum tasvirleriyle okuyucuda bir izlenim yaratma amacındadır:

*Yerden çıkıyor göklere bin âh-ı şerer-bâr
Gökler ediyor sade çıkan nâleyi tekrâr!
Bir yanda yanar lânesi bin hâne-harâbın,
Bir yanda söner lem'ası milyonla şebâbın.
Kalmış eli böğründe felâket-zede mâder;
Evlâdını gömmüş kara topraklara, inler!
Ağlar beriden bir sürü âvâre-i tâli'
Nan-pâre için eyleyerek ırzını zâyî',
Bükmüş oradan boynunu binlerce yetîman,
Me'vâ arıyor âileler lâne-perîşan!
Mazlum şikâyetle, nedâmette sitemkâr;
Hûnâbe-i maktûle garîk olmada hunhâr (s. 48)*

Dünyadaki üzüntü dolu hâllere, kötülöklere dair örnekler gösterilerek yapılan bu tasvir, bir kişi tasviri gibi görünse de dünyanın nasıl bir yer olduğuna dair okuyucunun zihninde bir izlenim yaratmak amacıyla olduğu için, bunu mekân tasviri olarak ele almak daha doğru olacaktır. Akif'in 'hakikati eşyaya söyletmek' düsturunun geçerli olduğu bu tasvirde nesne 'insan'dır ve dünya şöyle kötü bir yerdir... demek yerine Akif, nesnenin -yani insanın- vaziyetini gözler önüne sererek gösterme metoduna başvurur. Bu şiirinde Akif'in aynı zamanda "şebistân" (s. 50) olarak da nitelendirdiği dünyayı bütünüyle olmasa da yer yer olumsuz olarak ele almasının sebebi, Allah'ın iradesini sorgularken düştüğü ikilemdir. Cebrî olmamakla birlikte

dünya üzerindeki iyiliklerin yanı sıra kötü ve acı sahnelerin sebebini sorgulayan Akif, Allah'ın neden bunlara müdahale etmediğini anlamaz ve ikileme düşer. Şiirin sonunda bu durumun Allah'ın tecelli edişindeki bir esrar olduğunu belirterek 'tevhîd' fikriyle şiirini sonlandırır.

Hakkın Sesleri'nde Al-i İmran suresinin 26. ayetinin tercümesinin (s. 348) başlık yerine kullanıldığı şiirinde de bir şikâyet nesnesi olarak beşeri dünyanın tasvirine yer veren Akif, bu şiirde Balkan Savaşı'nın Osmanlı'da yarattığı tahribat neticesiyle Allah'ın iradesini sorgular vaziyettedir. Şiirin ilk üç bendinde dünyadaki her şeyin Allah'ın iradesinin bir neticesi olduğunu belirten Akif, daha sonrasında Balkan Savaşı'nın ve 'Hürriyet'in ülkeye verdiği tahribata değinerek "İlâhî, Şer'-i ma'sûmun şu topraklardı son yurdu... / Nasıl te'yîd-i kahrın en rezîl akvâma vurdurdu" (s. 350) dizeleriyle Allah'ın yüce iradesinin neden Osmanlı'nın bunca eziyetler çekmesine engel olmadığını sorgular. Allah'ın kudretinin ve iradesinin ifadesinden sonra bu iradenin sorgulandığı dizelere geçişi sağlamak için geçiş mahiyetinde dünyanın tasvirini yapan Akif, bu dizelerde dünyanın insanlıktan ve adaletten yoksun bir yer olduğunu belirtir: "Şu sessiz kubbenin altında insandan eser yokmuş! / Diyorduk: "Bir buçuk milyar!" Meğer tek bir nefer yokmuş! / Bu hissiz toprağın üstünde mazlûmîne yer yokmuş! / Adâlet şöyle dursun, böyle bir şeyden haber yokmuş! / Bütün boşlukmuş insanlık: Ne istersen, meğer yokmuş" (s. 350). Redif olarak 'yokmuş' kelimesinin kullanılmasıyla yaratmak istediği etkiyi oldukça kuvvetlendiren Akif, savaşlar ve can kayıpları sebebiyle insanlığın kalmamasından yola çıkarak beşerî dünyadan şikâyet eder.

Görüldüğü üzere beşerî dünyayı bir şikâyet nesnesi olarak ele aldığı ve tasvir ettiği şiirlerinde Akif, karamsar bir ruh hâlinindedir. Genellikle Osmanlı'nın son dönemlerde yaşadığı gerileme ve mücadele içinde olduğu savaşlar gibi toplumsal sebeplerle Akif'in içine düştüğü bu karamsarlık, onun yaşadığı dünyayı olumsuz bir şekilde görmesine ve ondan şikâyet etmesine sebep olmaktadır. Bu şiirlerde dikkatleri çeken bir husus da Allah'ın iradesi karşısında Akif'in düştüğü ikilemdir. Müslümanların bunca felâketler yaşamaları, zulme uğramaları sonucunda Allah'ın buna dur dememesi karşısında zaman zaman ikileme düşse de şair bunun Allah'ın tecelli edişindeki esrar olduğunu şiirin sonunda fark etmektedir.

2.2.1.4.Savaşın Hazin Durumunu Yansıtan Mekân Tasvirleri

Safahat genel başlığı altında toplanan yedi kitabın, toplumsal meselelerden bağımsız eserler olamamasında Akif'in cemiyetçi kişiliğinin yanı sıra yazıldığı dönemin şartları da oldukça etkilidir. *Safahat* birçok siyasî meseleye şahitlik etmiş, çokça padişah görmüş, bir imparatorluğun yıkılmasını ve yeni bir devletin kurulmasını anbean yaşamış ve tam üç savaş geçirmiş bir silsiledir. Bunca 'sosyal' mesele arasında bunlardan uzak kalmak çok da mümkün olamayacağı için, *Safahat*'larda bu meselelerin izleriyle sıklıkla karşılaşmaktadır. Bu izlerden birisi de savaşın toplumda açtığı derin yaralara dairdir. I. Balkan Savaşı'yla birlikte *Hakkın Sesleri*'nden itibaren karşılaşmaya başladığımız savaş ve bunun toplumda yarattığı etkileri Akif, şiirlerinde çeşitli vasıtalarla göstermeye çalışmıştır. Bunlardan biri de mekân tasvirlerdir. Savaş sebebiyle tahribata uğramış mekânlara dair yaptığı tasvirlerle, savaşın etkisini okuyucunun kalbinde hissettirmeyi başaran Akif, bu şiirlerde oldukça hazin sahneler vücuda getirmiştir.

Akif'in şiirlerine bakıldığı zaman savaşın hazin durumunu yansıtan mekânlarla ilk olarak *Hakkın Sesleri*'nde karşılaşılır. Balkan Savaşı'nın acılarının bir tezahürü olan *Hakkın Sesleri*, Osmanlı'nın özellikle Balkanlardaki topraklarına²⁴ dair içler acısı tasvirlerle doludur. Yaşanan can kayıpları sebebiyle genellikle mezarlık motifi etrafında kurulan bu tasvirler, savaşın mekânsal etkilerini yansıtmaları bakımından oldukça tesirli tablolarıdır.

Hakkın Sesleri'nde ilk olarak Neml uresinin 52. ayetinin ve "İşte sana onların kendi yolsuzlukları yüzünden ıpıssız kalan yurtları" (s. 354) şeklindeki tercümesinin başlık yerine kullanıldığı şiirde savaşın mekâna olan etkisini tasvir eden Akif, ilk olarak bu ayetle mekâna dair bir izlenim uyandırır. Ayet vasıtasıyla Arnavutların Batılı devletlerin kışkırtmalarıyla bağımsızlığını ilan etmesine gönderme yapan Akif, daha

²⁴ Mehmet Akif'in savaş sebebiyle Balkan topraklarına dair yaptığı ilk tasvir, 4 Teşin-i evvel 1328/17 Ekim 1912'de (C. 9, nr. 215, s. 121) *Sebilürreşad*'da yayımlanan ve *Safahat*'a dâhil edilmeyen "Cenk Şarkısı" şiirinde yer almaktadır. Balkan Savaşı'nın başladığı tarihten dokuz gün sonra, "Sebilürreşad ceride-i İslâmiyyesinin kahraman askerlerimize armağanı" epigrafiyle imzasız olarak neşredilen bu şiirde Akif, atalarımızın Balkan topraklarını canlarını feda ederek kazandığını; tabiatta bulunan pınar, taş, ot, rüzgâr gibi unsurlara dair yapılan benzetmelerle ortaya koyar (Ersoy, 2000: 519). Akif'in Balkanlara dair yaptığı bu tasvir, yeni başlayan harbe katılacak Osmanlı askerlerinin motivasyonu arttırmaya yöneliktir. Akif bu dizelerle, uğruna savaşılacak olan vatan toğrağının kıymetini ortaya koymuş olur.

sonrasında uğradığı Sırp zulmü neticesiyle Arnavutluk'un düştüğü hazin durumu akıllara getirir. 'Kendi yolsuzlukları yüzünden' binlerce Müslümanın katledilmesine sebep olan ırkçı Arnavutlar, yurtlarını adeta bir mezarlığa çevirmişlerdir: "Geçenler varsa İslâm'ın şu çiğnenmiş diyârından; / Şu yüz binlerce yurdun kanlı, zâirsiz mezarından" (s. 354), "Âh! Karşımda vatan nâmına bir kabristân (...) Şu mezârlar ki uzanmış gidiyor, ey yolcu, / Nereden başladı yükselmeye, bak, nerde ucu" (s. 356).

Yaptığı mekân tasvirleriyle Balkanlarda yaşanan can kayıplarının büyüklüğüne dikkat çeken Akif, *Hakkın Sesleri*'nde başlık yerine hadisten faydalandığı bir başka şiirinde ise yangın motifi çerçevesinde yine yurdun uğradığı tahribata, sönen ocaklara ve yaşanan can kayıplarına dikkatleri çeker:

*Arnavutluk yanıyor... Hem bu sefer pek müdhîş!
Tek kıvılcım kabarıp öyle cehennem kustu:
Ki hemen kol kol olup sardı bütün bir yurdu.
O ne yangın ki: Ocak kalmadı söndürmediği!
O ne tûfan ki: Yakıp yıktı bütün vâdîyi!
Âşinâ çehre arandım... O, meğer, hiç yokmuş...
Yalınız bir kuru çöl var ki, ne sorsan: Hâmûş! (s. 360)*

Yurdun uğradığı tahribatı tarihî, kültürel ve dinî değerlere sahip mekânlara verilen zararlar bağlamında da ele alan Akif, mekân aracılığıyla Osmanlı'nın toplumsal hafızana yapılan tecavüzü de gözler önüne serer:

*"Meşhed" in²⁵ beynine haç saplanacak mıydı baba!
Ne felâket: Dönüversin de mesâcid ahıra,
(...)
Yer yarılmış, yere geçmiş şühedâ türbeleri!
(...)
Söyle, Meşhed, öpeyim secde edip toprağını;
Yok mudur sende Murâd'ın iki üç damla kanı?
Âh Meşhed! O ne? Sâhandaki meyhâne midir?
Kandilin, görmüyorum, nerde? Şu peymâne midir?
Ya harîminde yatan şapkalı sarhoşlar kim? (s. 362)*

Şiirin devamında Kosova'nın o anki hâlini, geçmiş dönemlerdeki şerefli hatıralarının 'yok' olduğunu belirterek tasvir eden Akif, böylece hem mekânın ve toplumun geçmiş kudretli zamanlarını hatırlatır hem de dünden bugüne yaşanan değişimi ve Kosova'nın o anki zayıflığını ortaya koyar:

*Nerde olsam çıkıyor karşıma bir kanlı ova...
Sen misin, yoksa hayâlin mi? Vefâsız Kosova!
Hani binlerce mefâhirdi senin her adımın?
Hani sînende yarıp geçtiği yol "Yıldırım"ın?*

²⁵ "Meşhed: Şehitlik. Bugün bağımsız bir devlet olan Kosova'da bulunan Sultan I. Murat'ın türbesi" (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı: 363).

*Hani asker? Hani kalbinde yatan Şâh-ı Şehîd?
Âh o kurbân-ı zafer nerde bugün? Nerde o iyd? (s. 362)*

Benzer bir şekilde *Fâtih Kürsüsünde* eserinde de tarihî hafızanın yok edildiğine değinerek Kosova'nın tasvirine yer veren Akif, Osmanlı'nın Balkanlarda hâkimiyetini sağladığı I. Kosova Savaşı'na (Emecen, 2002: 221) göndermeler yaparak bu hâkimiyetin artık kırıldığını bildirir:

*Bırakmamış ki, taş üstünde taş, kuduz canavar!
Yol uğratıp da bu sahrâdan önce geçmişsen;
Görür müsün, bakalım, bir nişâne geçmişten?
Ne olmuş onca mefâhir? Ne olmuş onca diyâr?
Nasıl da bitmiş o saymakla bitmeyen âsâr!
O, Yıldırım gibi sâhib-kıranların, ebedî
Sadâ-yı kahrı fezâsında çınlayan vâdî,
Bir inkılâb ile, yâ Rab, nasıl harâb olmuş?
Ki çırpınıp duruyor her taşında bin baykuş!
Murâd-ı Evvel'i koynunda saklayan toprak,
Kimin ayakları altında inliyor, hele bak! (s. 506)*

Şiirin devamında kırılan hâkimiyetle birlikte binlerce masuma da mezar olan Kosova'yı bir mahşer yeri gibi tasvir eden Akif, bu öznel tasvirle yapılan katliamın boyutunu aynı zamanda sayısal verilerden yararlanarak gözler önüne serer:

*Ne reng-i muzlime girmiş o yemyeşil Kosova!
Şimâle doğru bütün Pirzerin, İpek, Yakova,
Fezâ-yı mahşere dönmüş gırîv-i mâtemden...
Hem öyle arsa-i mahşer ki: Yok şefâ'at eden!
(...)
Bütün yıkılmış ocak, başka şey değil görünen;
Yüz elli bin bu kadar hânümânı buldu sönen! (s. 508)*

Akif'in, "İşte viran memleket! Her yer delik her yer deşik" (s.386) ifadesiyle hazin durumunu ortaya koyduğu memlekete dair ilginç bir tasvir ise *Hakkın Sesleri*'ndeki Rûm suresinin 50. ayetinin ve "Allah'ın âsâr-ı rahmetine bir baksana! Toprağı, öldükten sonra, tekrar nasıl diriltiyor? İşte o Allah, bütün ölüleri muhakkak diriltecek, hem O herşeye kâdirdir" (s. 388) şeklindeki tercümesinin başlık yerine kullanıldığı şiirinde yer alır. Ayetle bağlantılı olarak şiirin girişinde baharın gelişiyi birlikte canlanan tabiata dair uzunca bir tasvir yapan Akif, bu tasvirin hemen ardından kendi ruh hâlinin tasvirine geçer (s. 390). Baharla birlikte hayat bulan tabiata rağmen ruhunda sonbaharın kök saldığını söyleyen Akif, bunun sebebinin ise vatanın içinde bulunduğu hazin durum olduğunu yaptığı tasvirle dile getirir: "Yâd ayaklar çiğniyor: Düşmüş vatan yâd ellere! / Başka ses bilmem, muhîtimden enîn eyler hurûş; (...) Âh! Tek bir âşiyandan bin yetimin nâlesi, / Yükselirken, dinleyen insan mıdır bülbül sesi"

(s. 390). Düşmanların ayakları altında çiğnenen vatanın tasvirini ses unsurundan faydalanarak yapan Akif; ‘muhît’, ‘enîn’, ‘hurûş’, ‘yetîm’, ‘âh’, ‘nâle’ gibi uzun ünlü taşıyan kelimelerle vatandan yükselen iniltileri biçimsel olarak da ortaya koyar. Bunun yanı sıra ölümün kol gezdiği bir vatan tasvirinden hemen önce baharla birlikte canlanan tabiata dair tasviri koyarak bir tezat yaratan Akif, vatanın içinde bulunduğu hazin durumun tesirini bir kat daha arttırır.

Savaş sebebiyle tahrip olmuş mekânların tasvirine *Hakkın Sesleri*’nden başka *Fâtih Kürsüsünde*’de de rastlanmaktadır. Bu tasvirlerden ilki Edirne’ye dairdir. Akif, Edirne’nin savaş sebebiyle düştüğü sıkıntılı durumun tasvirine geçmeden önce “Edirne... İşte o, İslâm’ın âhenin sûru; / Edirne... İşte o Şark’ın cebîn-i mağrûru; / İkinci arş-ı teâlisi Âl-i Osmân’ın / Birinci mevki-i feyyâzı, belki, dünyânın; / Edirne... İşte o İstanbul’un kilidi” (s. 500) dizeleriyle Edirne’nin İslâm ve Osmanlı tarihi için önemini belirtir. Daha sonrasında ise mezarlık imgesi etrafında yaşanan can kayıplarını, sönen ocakları, çekilen acıları gösteren Akif, böylece savaşın Osmanlı’da açtığı yaraları Edirne örneğiyle bir kez daha ortaya koymuş olur: “Birer mezâr-ı müebbed kesilmiş evlere bak: / Beş ayda kırk bini sönmüş ki yanmıyor tek ocak! / Sokak sokak dolaşan sayha: Vâpesîn feryâd; / Derin derin duyulan ses: Enîn-i istimdâd” (s. 502).

Fâtih Kürsüsünde’de Akif, Edirne’de Balkan Savaşı sebebiyle yaşanan tahribatı Selimiye Camisi ve Meriç’in bir kolu olan Arda nehri tasvirleriyle de ortaya koymuştur. Selimiye Camisi’ne dair yaptığı tasvirde -Edirne tasvirinde olduğu gibi- caminin İslâm ve Osmanlı tarihi için taşıdığı değeri ve kutsallığı ifade eden dizelerle Haçlı zihniyetinin işgalinden sonraki hâlinin tasvirini bir arada veren Akif, bunu yaparken aydınlık-karanlık tezadından yararlanır:

*Şu dört minâreli câmi’ ki yoktu hiçbir eşi;
Ki parlıyordu hilâlinde san’atin güneşi;
Salîbi sîneye çekmiş de bekliyor... Nevmîd!
Ezan sadâsı değil duyduğun tanîn-i medîd!
O şanlı ma’bedi Sultan Selîm-i mağfûrun,
Ki ihtişamına benzerdi subh-i mahmûrun,
Nasıl gurûb edivermiş ki: Bir ziyâ, bir nûr,
O kanlı bezlerin altında olmuyor manzûr!
Ne sînesinde Hudâ var, ne hâtırında Nebî...
Zalâm-ı küfre gömülmüş boyunca lâşe gibi!* (s. 500-502)

Akif’in şiirlerinde olumlu nitelikler taşıyan değerlerin, kişilerin ya da mekânların aydınlık, tam zıttı olarak olumsuz değer taşıyanların ise karanlık bir şekilde

tasviri oldukça yaygın bir şekilde görülen bir unsurdur. Bu sebeple caminin işgalden önceki hâlini aydınlık bir şekilde tasvir eden Akif, Hristiyan güçlerin Edirne'ye taarruzunun ardından caminin işgal altında kalmasıyla aydınlığı batırır ve camiye karanlıklara gömer. Arda nehrinin tasvirinde ise renk unsurundan özellikle yararlanan Akif, tabiata dair öğelerin kızılıllığı ile kan kızılıllığı arasında kurduğu bağlantı vasıtasıyla ölümün kanlı çehresini Arda nehrinin sularına yansıtır:

– *Nedir şu karşiki vâdîyi bir alev bürüyor;*
– *Fakat yılan gibi yerlerde kıvranıp yürüyor?*
– *Nedir mi? Kükremesinden de bellidir: Arda...*
– *Ya imtidâd-ı mehîbince yükselen her ada?*
– *Mezâr-ı sâbihi binlerce gövdenin, kafanın!*
– *Bu kıpkızıl derenin reng-i âteşini, sakın,*
– *Şafak bulutlarının zıllı olmasın?*

– *Heyhât!*

Sevâhilinde onun söndürüldü öyle hayât:
Ki aktı sel gibi aylarca hûn-i mazlûmu! (s. 502-504)

Öldürülen mazlumların kanlarıyla bir alev gibi, şafak bulutlarının gölgesi gibi kızıllaşan nehrin suları, üzerindeki binlerce gövdenin ve kafanın mezarı hâline gelmiştir. Nehirler durağan sular olmadığı için kendini daima temizler ve pisliği mevcudunda bulundurmaz. Bu sebeple nehirlerin en güçlü özelliklerinden biri, berraklığıdır. Bu bakımdan Arda nehrinin sularının kanla kızarması, katliamın şiddetini ve büyüklüğünü gösteren oldukça önemli bir unsurdur. Akıtılan kan o kadar fazladır ki, yapılan katliam adeta nehrin akış hızının önüne geçmiştir.

Fâtih Kürsüsünde'de savaş sebebiyle hazin bir şekilde tasvir edilen bir diğer yer ise Serez'dir. Katliamın şiddetini aksettirmek adına, Serez ovasının öldürülen Müslümanların kanlarıyla kıpkızıl olduğunu tekrar tekrar belirten Akif, dinî ve kültürel yapıya verilen zararı da dile getirir:

Zemîni öyle boyanmış ki, hûn-i İslâm'a:
Kızıl kesâfeti çökmüş cebîn-i eyyâma!
Kızıl ufukların altında kıpkızıl her yer...
Kızardı, baksana, dağlar, kızardı vâdiler;
Kızardı çehre-i dünyâ; kızardı rûy-i semâ;
(...)
Minâreler serilip hâke, sustu ma'bedler;
Yıkıldı medreseler; dümdüz oldu merkadler.
Mesâcidin çoğu meydanda yok, kalanlar ise.
Ya gördüğün gibi meyhânedir ya bir kilise. (s. 510)

Müslüman kanıyla kıpkızıl olan Serez'de yaşanan bu katliamın, tarihe bir leke olarak geçtiğini belirten Akif, 'kızıl', 'kızardı', 'kıpkızıl' kelimelerinin tekrarıyla

yaşanan can kayıplarının boyutlarını dile getirir. Kosova tasvirinde bunu sayısal verilerle doğrudan dile getiren Akif, Serez’de ise bu durumu biçimsel olarak dolaylı bir şekilde gözler önüne sermiştir. Yaşanan can kayıplarının yanı sıra dinî, tarihî ve kültürel değere sahip mekânların birçoğunun tahrip edildiğini, kalanların ise meyhane ya da kiliseye dönüştürüldüğünü belirten Akif, yaptığı tasvirle toplumun kimliğine ve hafızasına verilen tahribatı da ortaya koyar.

Akif’in *Fâtiḥ Kürsüsünde*’de olduğu gibi Balkanlarda toprağın ve suların, katledilen insanların kanlarıyla alev gibi kızarmasına vurgu yaptığı bir diğer mekân tasviri ise “Berlin Hâtıraların”nda yer almaktadır. “Balkan ve I. Dünya savaşlarının felaketli hâtıralarını ve yol açtığı problemleri anlatan” (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı: 20) şiirlerden müteşekkil *Hâtıralar*’da tasvirine yer verilen bu sahne, düşmanların Rumeli’deki Müslümanlara yaptığı katliamın boyutlarını göstermesi bakımından dikkate değerdir: “Zemîn-i câmidi seyyâl bir alev bürüyor: / Bütün sular durarak pıhtı pıhtı kan yürüyor” (s. 592). Yapılan şiddetin karşısında toprak bile taş kesilmiştir. Dökülen kanlar ise o kadar çoktur ki dere olmuş akmaktadır. Katledilen insanların çokluğunu anlatmak için bununla yetinmeyen Akif, devam eden dizelerde ise akan kanların şiddetinden ve yoğunluğundan suların durduğunu ifade etmiştir. Doğal şartlarda böyle bir şeyin olması söz konusu değildir. Akan suyun önünde hiçbir engel duramaz. Ancak dökülen kan o kadar fazladır ki, sular bunun karşısında akamaz hâle gelmiştir.

Şiirlerinde savaşın mekâna olan etkisini genellikle tabiat vasıtasıyla veren Akif, bu tasvirlerde savaşın şiddeti sebebiyle tabiatta meydana gelen değişimi vurgulamaktadır. Genellikle kaybedilen canların tesiriyle tabiatı, ölümün izlerini üzerinde barındıran mekânlar olarak ele alan Akif, bu tasvirlerde katliamın şiddetini gösterebilmek adına dökülen kanlardan daima bahsetmektedir. Buna örnek olabilecek bir mekân tasviri de *Âsım*’da yer alır:

*Yoklarım taşları, toprakları: İzler kan izi;
Yurdumun kan kusuyor mosmor uzanmış denizi!
Tüter üç beş baca kalmış... O da seyrek seyrek...
(...)
Ne o gömgök dereler var, ne o zümrüt dağlar;
Ne o çıldırmış ekinler, ne o coşkun bağlar.
Şimdi kızgın günün altında pinekler, bekler,
Sâde yalçın kayalar, sâde ıpıssız çöller.
Yurdu baştanbaşa virâneye dönmüş Türk’ün;
Dünkü şen, şâtır ocaklar yatıyor yerde bugün. (s. 654)*

Akif bu dizelerde vatani tasvir ederken, insan unsurunu tamamen silmiş ancak onun felaketli izlerini taşıyan topografik unsurları kişileştirerek vermiştir (Huyugüzel, 1986: 48). Çünkü mutlu ocaklar yerlerde cansız bedenleriyle yatmaktadır. Gömgök dereler, zümrüt dağlar, çıldırmış ekinler ve coşkun bağlar artık yoktur. Onlar da hayatlarını kaybetmişlerdir. Tabiattan geriye sadece yalçın kayalar ve ıssız çöller kalabilmiştir. Akif vatana ait insan dışı unsurlar vasıtasıyla yaptığı bu tasvirle vatanın mekânsal tahribatını gözler önüne sererken aynı zamanda yaşanan can kayıplarının boyutunu da ifade etmiş olur. Kısacası Akif, Osmanlı'nın gerek mekânsal gerekse ferdi boyutta yaşadığı kayıpları, tabiattaki insan dışı unsurları kişileştirerek göstermiş olur.

Akif'in savaşın hazine durumunu mekân tasviriyle ele aldığı bir diğer şiiri ise *Gölgeler*'de yer alan "Bülbül" şiiridir. Ancak bu şiir, mekân unsurundan yararlanılması bakımından Akif'in diğer şiirlerinden farklıdır. Bu şiirde savaşın tahrip ettiği mekânı doğrudan tasvir etmek yerine empresyonist bir tavır takınan Akif, savaş sebebiyle 'insâniyyet'in geldiği durumu sembolik olarak tabiata aktarmaktadır. 1921 yılında kaleme alınan ve şiirin sonuna konan nottan anlaşıldığı üzere, Akif bu şiiri Bursa'nın Yunanlılar tarafından işgaline dair duyduğu haberler üzerine yazmıştır. Şairin kendi benini anlatmasıyla birlikte şiirdeki karamsarlığın sebebi, savaşın toplumda yaratmış olduğu tahribattır (Gökçek, 2014: 206-207). Şiirde sosyal bir mesele üzerine ferdi duyguların ele alınması, şairin tasvirlerini de etkileyen bir unsur olmuştur. Bu bağlamda mekân tasvirlerine geçmeden önce şairin ruh hâline değinmek gerektiğini düşünüyoruz. Şiirin ilk dizesinden de anlaşılacağı üzere şair içinde bulunduğu anda dünyaya küskün ve oldukça bunalmış bir hâledir (s. 822). Bu sebeple şehirden kaçma, kırlara sığınma ihtiyacı duyar ve akşamı bir köyde geçirir. Şairin içinde bulunduğu ruh hâli o kadar üzüntülüdür ki feryat eden bir bülbül duyar ve bunu bir inlemeye benzetir. Ancak bülbüle isyan ederek vatanın içinde bulunduğu hâl sebebiyle inlemenin asıl kendi hakkı olduğunu belirtir. Çünkü "İslâm'ın harem-gâhında nâ-mahrem" (s. 824) dolaşmaktadır. Bu durum sebebiyle Akif, 'insâniyyet'in geldiği durumu tabiat tasviriyle ifade eder: "Pek ıssız bir karanlık sonradan vâdîyi sarmıştı. / Işık yok, yolcu yok, ses yok, bütün hilkat kesilmiş lâl. / Bu istiğrâkı tek bir nefha olsun etmiyor ihlâl. / Muhîtin hâli "insâniyyet"in timsalidir, sandım" (s. 822). Dolaşmaya çıktığı köyde güneşin batmasıyla etrafın kararması, canlılığa dair hiçbir izin görülmemesi, yani tüm varlıkların suskunluğa bürünmesi ile savaş sebebiyle

insanların hayatlarını kaybetmesi, vatanın tahrip edilerek yok edilmeye çalışılması arasında bağlantı kuran Akif, izlenimci bir tavırla savaşın yarattığı etkiyi tabiata dair bir duruma aktarır. Akif'in doğrudan doğruya savaş sebebiyle tahrip olmuş mekânı realist bir şekilde anlatmak yerine empresyonist bir tavır takınmasının sebebi, şiirin sonuna koyduğu notta saklıdır. Bursa'nın Yunanlılar tarafından işgaline dair henüz kesin bir bilgi yoktur, sadece birtakım duyumlar mevcuttur. Bu durumun tetkikine imkân olmadığı için, işgalin yaratacağı tahribatı henüz bilmek mümkün değildir. Bu sebeple gerçekçi bir tasvir yerine Akif, bu haber karşısında içinde bulunduğu ruh hâlini empresyonist bir şekilde tabiata yansıtmıştır.

Akif'in Milli Mücadele'de Yunan işgaline dair kaleme aldığı bir diğer şiiri ise *Anadolu'da Yeni Gün* gazetesinde (nr. 530, 30 Haziran 1338/1922) neşredilmiş ancak *Safahat*'lara dâhil edilmemiş, "O yeşil toprağın ey yüzler ağartan Karesi" (Ersoy, 2000: 540) mısraıyla başlayan şiirdir. "Balıkesir'in Yunanlılar tarafından işgâlinin ikinci yılı dolayısıyla" (Düzdağ, 2000: 540) kaleme alınmış bu şiirde Akif, düşman kuvvetlerin yarattığı tahribatı göstermek için "Şimdi binlerce şehidin kanayan makberesi" (Ersoy, 2000: 540) dizesiyle kısa da olsa Balıkesir'in vahim hâlini ortaya koyar. Savaşın hazin durumunu ortaya koymakla birlikte bu şiir Akif'in kurtuluşa dair umudunu yansıtması bakımından diğer şiirlerden farklıdır. "Dağların bağ, hele vâdîlerin altın deresi! / Ey benim her taşı bir ma'bed-i iman yurdum, / Seni er geç bana mutlak verecek Ma'bûd'um" (Ersoy, 2000: 540) dizelerinden de anlaşılacağı üzere, Akif'in bereketli ve iman dolu memleket toprağının yeniden kazanılacağına dair inancı 'mutlak'tır.

Osmanlı Devleti, son dönemlerde dâhil olduğu savaşlarda oldukça büyük hasarlar almıştır. Gerek kaybedilen canların sayısına gerekse vatanın uğradığı mekânsal tahribata bakıldığında zaman; dinî, tarihî ve kültürel yapının oldukça büyük zarar gördüğü ortadadır. Akif de bu zararlar neticesinde mekânsal tasvirler yapmış ve özellikle vatanın hazin durumunu tasvirler vasıtasıyla yansıtmaya çalışmıştır. Bunu yaparken durumun vahametini etkili bir şekilde gösterebilmek adına 'mezarlık', 'yangın' ve 'mahşer' motiflerinden sıklıkla faydalanmıştır. Bununla birlikte görülmektedir ki bu tasvirlerde en çok kullandığı renk 'kırmızı'dır. Vatan uğrunda feda edilen canları vurgulamak için bu rengi tasvirlerinde sıklıkla kullanan Akif, aynı zamanda tabiatı meydana gelen değişimler vasıtasıyla da savaşın Osmanlı'ya etkisini

ortaya koymaya çalışmıştır. Bunu yaparken zaman zaman kelimelerin fonetik özelliklerinden de faydalanan Akif, görsel imajları işitsel imajlarla desteklemiştir. Bununla birlikte Akif, savaşın yarattığı tahribatı her zaman doğrudan tasvir etmemiştir. Bazı durumlarda var olan şartlar neticesinde empresyonist bir tavır takınmış ve işgal psikolojisinin tesiriyle tabiatı tasvir etmiştir.

2.2.2. Olumlu Mekân Tasvirleri

Safahat genel başlığı altında toplanan yedi şiir kitabı, olumlu ve olumsuz mekân tasvirleri bakımından karşılaştırıldığında olumlu mekân tasvirlerinin sayıca ve hacimce oldukça az olduğu görülmektedir. Cemiyetçi kişiliği düşünüldüğünde, Osmanlı'nın son dönemlerde yaşadığı çalkantılı süreç sebebiyle Akif'in şiirlerinde daha çok olumsuz mekân tasvirlerine yer vermesi oldukça normal bir durumdur. Milletin içine düştüğü vahameti göstermek ve zaman zaman da eleştirmek maksadıyla olumsuz mekânların tasvirine sıklıkla yer veren Akif, bu sayede okuyucunun gerçekleri fark etmesini ve bu durumun değiştirilmesi için çabalamasını amaçlamıştır.

Akif'in tasvirlerini cemiyetçi kişiliğinin yanı sıra inançlı bir insan olması da etkilemektedir. Onun Allah inancı, *Kur'an* ve Hz. Muhammed'e derin saygı ve sevgi beslemesi, evreni ve tabiatı algılayışıyla birlikte tasvir etmek üzere seçtiği mekânları belirlemede etkili olmuştur. Bu doğrultuda seçtiği mekânlara ya da yaptığı tasvirlerle bakıldığında zaman, Akif'in olumlu tasvirlerle başvurduğu görülmektedir. Akif olumlu bir şekilde yaptığı mekân tasvirlerinde ise genel itibarıyla üç ana çizgide ilerlemektedir:

- 'Evren/Dünya/Tabiat'ın Olumlu Olarak Tasviri
- Ölümle İlişkili Olan Olumlu Mekânlar
- Kutsal Mekânlar

'Evren/Dünya/Tabiat'ın olumlu olarak tasvir edildiği şiirlere bakıldığında, Akif'in bu şiirlerdeki mekânları iki husus bakımından olumlu bir şekilde tasvir ettiği görülmektedir. Bunlardan biri mekânın Allah'ın kudretini yansıtmaması, diğeri ise çalışma prensibinin bir örneği olmasıdır. Bu bakımdan Akif'in inançlı kişiliği her iki tasvire de oldukça fazla yansımıştır.

Ölümle ilişkili olan mekânların olumlu bir şekilde tasvirinde ise genellikle mezarlık, mezar ve ahiret gibi yokluk âlemi ile ilişkili olan ve birçok kişilerce korkunç

olarak algılanabilecek mekânlar vardır. Akif, İslâm'da ölümün bir son değil, öte âlemin başlangıcı olması inancından ya da ölen kişinin anlatıcısındaki olumlu niteliklerinden dolayı, bu mekânları oldukça olumlu imajlarla tasvir etmiştir.

Son olarak kutsal mekânların da tasviri yapılmıştır. Akif'in bu mekânlar için hissettiği duygu yoğunluğu ve mekânların İslâm'daki önemli yeri, tasvirlerin olumlu bir şekilde şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur.

2.2.2.1. 'Evren/Dünya/Tabiât'ın Olumlu Olarak Tasviri

Safahat'ı oluşturan yedi şiir kitabı, Akif'in evren, dünya ya da tabiat karşısındaki tavrını çeşitli yönleriyle ortaya koyması bakımından oldukça dikkat çekici eserlerdir. Zaman zaman beşerî dünya onun için bir şikâyet sebebiyken zaman zaman da bozulmanın bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu olumsuz yargıların yanı sıra Akif'in evren, dünya ya da tabiatı oldukça olumlu bir şekilde ele aldığı örnekler de mevcuttur. Hatta olumsuz örneklere nazaran, bu mekânların olumlu olarak ortaya konduğu tasvirler, sayıca daha fazladır ve daha güçlü imajlarla oluşturulmuştur. Bu doğrultuda Akif bahsi geçen mekânları iki farklı bakış açısıyla olumlu bir şekilde tasvir etmiştir. Bunlardan ilki evren/dünya/tabiatın Allah'ın kudretini vurgulaması ifade eden tasvirleridir. Bu tasvirler genel olarak Akif'in Allah inancı -evrenin Allah'ın bir yansıması oluşu- çerçevesinde mekânın algılanışı ve yorumlanması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Allah'ın çeşitli niteliklerinin ilgili mekânlardaki örneklerinin ortaya konulmasıyla oluşturulan bu tasvirler genel itibarıyla gerçekçi değil manevî çizgide ilerlemektedir.

Akif'in evren/dünya/tabiat algısındaki bir diğer bakış açısı ise, bu mekânların çalışma prensibini ortaya koyduğuna dairdir. Burada Akif'in bilim adamı kimliği ile dindar kimliği bir arada görülür. İslâm'ın çalışmayı öğütlemesinden dolayı ilgili mekânlarda bu durumun yansımalarını, bilimsel verilerin ışığında tasvirler vasıtasıyla ortaya koyan Akif, bunu yaparken cemiyetin ilerleyebilmesi için ipuçlarını okuyucuyla paylaşmış olur.

2.2.2.1.1. Allah'ın Kudretini Vurgulayan Evren/Dünya/Tabiat Tasvirleri

“Akif Allah'ın lütuf, inayet ve hatta çok büyük ölçüde de kahr ve celalinin tecellisine tanıklıkla geçmiş, dolu dolu bir dindar hayatı yaşamıştır” (Koç T., 2010: 102). Onun dindar kişiliği, birçok eylem ve düşüncelerini şekillendirdiği gibi evreni algılayış şeklini de etkilemiştir. Akif için evren, Allah'ın bir tecellisidir. Canlı ya da cansız her varlık, O'nun bir yansımasıdır. Her köşesi Allah'tan bir iz taşıyan evren, ilk şiirlerinden bu yana Akif tarafından tasvir edilirken bazen dinî duyguların tesiriyle bu minvalde ele alınmıştır. Akif'in bu çizgideki evren algısında, mekânı Allah'ın kudretinin bir yansıması olarak değerlendirdiği görülmektedir. Evrenin ezeli ve ebedi olması, birliği temsil etmesi gibi hususlarıyla ele alındığı bu tasvirlerde, evrene aktarılan nitelikler aslında Allah'ın kudretinin bir sonucudur. Akif'in dinî bir bakış açısıyla yaptığı bu tasvirlerde zaman zaman tasavvufî bir bakış açısının izlerini görmek de mümkündür.

Allah'ın kudretini yansıtması bakımından evrenin/dünyanın tasvirine Meşrutiyet sonrasında yer verilen ilk şiir “Tevhîd yâhûd Feryâd”dır. “Bir Şikâyet Nesnesi Olarak Beşerî Dünya” tasvirleri içinde incelediğimiz bu şiir, dünyanın kötü taraflarının tasvirine yer vermesinin yanı sıra evrenin yüceliğine dair tasvirleri de bünyesinde bulundurulur. Adından da anlaşılacağı üzere ikilem, şiirin kurgusundaki ana unsurdur. Bu sebeple dünyaya, evrene dair olumsuz tasvirlerin yanı sıra olumlu tasvirlerin de yapılması, anlatıcının evrenin hem olumsuz hem de olumlu taraflarını görebildiğini göstermektedir.

Şiirde ‘ezel’ ve ‘ebed’ kavramları ile başlangıcı ve sonu olmayan yani öncesiz ve sonsuz bir mekân olarak tasvir edilen evren, Allah'ın sınırsız ve sonsuz kudretini ifade eder: “Yâ Rab, bu nasıl âlem-i lebrîz-i garâib! / Serhadd-i ezel bed'-i hudûd-i melekûtun, / Pehnâ-yı ebed gâye-i sahn-ı ceberûtun” (s. 44). İlerleyen dizelerde Akif, evreni bir sahneye benzetir ve bu sahnenin üzerinde milyonlarca oyun olduğunu, bu oyunların Allah'ın iradesiyle düzenlendiğini belirterek irade kavramına değinir: “Bir sahne midir yoksa bu âlem nazarında? / Bir sahne ki milyarlarca oyun var üzerinde! / Bir sahne ki her perdesi tertîb-i meşîyyet; / Eşhâsı da bâzîçe-i âvâre-i kudret” (s. 44). Evreni tasvir ederken, yaratılan her şeyin ve işleyen düzenin tek sahibi olarak Allah'ı gösteren Akif, evrendeki canlıları ise sahne benzetmesinden yola çıkarak Allah'ın

yazıp yönettiği oyunun avare oyuncularını olarak tasvir eder. Bu tasvirde Akif'in evreni algılayışı realist bir mekân tasviri şeklinde değildir. Dinî bir bakış açısıyla evreni yeniden yorumlayan Akif, Allah'ın irade kudretini ön plana çıkararak evreni büsbütün hayalî bir şekilde tasvir eder.

“İstiğrâk” ise tecelli fikrinden yola çıkarak, Allah'ın bir yansıması olması bakımından evrenin tasvir edildiği ve bu doğrultuda Allah'ın yaratma kudretinin ortaya konduğu bir şiirdir. Şiirdeki mekân tasvirlerine geçmeden önce, anlatıcının içinde bulunduğu ruh hâlini değerlendirmek gerekir. Anlatıcı, ‘âfâkı kararmış’, ümitsizlik içinde bir karmaşaya sürüklenmiştir. “Kendisini dünyada bir yetim gibi hissetmekte ve sürekli olarak Allah'ı aramaktadır. Çünkü onu içinde olduğu bu girdaptan ancak Allah kurtarabilir” (Gökçek, 2014: 106). Anlatıcının içinde bulunduğu bu ruh hâli, onun evreni algılayışını etkilemiş ve şiirde evrene dair yapılan tasvirlerin istikâmetini belirlemiştir. Yolunu kaybetmiş anlatıcı için aradığı cevap evrenin kendisindedir. Yani Allah'ı arayan şair, evrene baktığında tüm yaratma kudretiyle her zerrede Allah'a dair izler görür:

*Çemen emvâc-ı nûrundur, fidanlar yâl ü bâlindir:
Sulardan akseden sûret cemâl-i lâyezâlidir.*

*Hırâm-ı nâzenînindir o raksân mevceler cûda;
Mutarrâ nükhethindir gizlenen ezhâr-ı hoş-bûda.
Leyâlin sînesinde hâba dalmış nâzenîn eshâr,
Eder gîsûna yaslanmış cebîn-i pâkini ihtâr.
Nigâhından saçılmış lem'alardır pîş-i hayrette
Yüzen ecrâm-ı nûrânûr bahr-i sermediyyette.
Zemin lebrîz-i âsârın; semâ pââmâl-i envârın:
Avâlim hep merâyâ-yı nazar pîrâ-yı dîdârın. (s. 258)*

Şiirde tecelli fikrinden yola çıkarak evrene dair yapılan tasvirler bununla sınırlı değildir. Şiirin ilerleyen dizelerinde, sabah vakti تنها bir sahile çekilen anlatıcı, güneşin doğuşuyla canlanan tabiatı tasvir etmeye başlar (s. 258). Bu tasvirde, güneş nazlı bir çocuğa, ‘dâye-i bîdâr-ı subhun tıfl-ı envâr’ına benzetilir. Gökyüzü ise bu nazlı çocuğun ‘ferş-i nîlgûn’udur. Akif'in uykuyla ilişkili olarak yaptığı benzetmelerdeki amacı, tabiatın güneş doğmadan önceki sessizliğini, durgunluğunu ortaya koymaktır. Tasvirin başında bu durgunluk hâlini başarılı bir şekilde veren Akif, daha sonra ‘pîşinde dağlar perde-dâr olmuş’ güneşin yavaş yavaş yükselmesine paralel olarak, tabiattaki canlanmayı ortaya koyacak şekilde tasvirini devam ettirir. Güneşin dalga dalga yayılan ışıklarıyla birlikte sabah rüzgârı, ‘havz-ı simîn’i yani denizi dalgalandırmaya başlar. Denizin bu nağmesiyle birlikte vecd hâli artan anlatıcı, bu

dizelerin hemen ardından tasvirini yaptığı tabiatın Allah'ın bir yansıması olduğunu doğrudan ifade eder: “Kulak verdim o âhenge: Meğer âheng-i şî'rinmiş! / O cûşîş-zâr olan kulzüm senin ummân-ı fikrinmiş, / Güneş: Rûhun imiş; bir huzme şeklinde inen nûru: / O menba'dan hurûşan sânihanmış doğrudan doğru. / Tecellî etti artık, anladım: Sensin bütün dünyâ” (s. 258). Tabiata dair yapılan bu tasvirin işlevi, şiirin başında karmaşık duygular içinde olan, Allah'ı arayan anlatıcının cevabını bulduğunu ortaya koymaktır. Akif'in, yaptığı tasvirin ardından “Bu senlikte fakat ey yâr-ı gâib, ben neyim âyâ?” (s. 258) şeklindeki “cevabı kendi içerisinde saklı” (Gökçek, 2014: 107) soruyla şiirini sonlandırması, bunun en büyük göstergesidir.

Akif şiirlerinde evreni her zaman doğrudan Allah'ın kudretini yansıtacak şekilde tasvir etmez. Bunu bazen dolaylı yoldan da yapar. *Gölgeler*'de yer alan “Secde” şiiri de buna bir örnektir. Cemiyet için sarf ettiği tüm çabalara rağmen zihnindeki ideal İslâm cemiyetinin kurulamaması ve yaşadığı birtakım zorluklar sebebiyle içe döndüğü bir dönemde kaleme aldığı bu şiirde Akif, evreni algılayış biçimi olarak genel temayülünden farklı bir çizgidedir. Şiirlerinde genellikle evreni beşerî yönleri açısından ele alan ve tasvir eden Akif, “Secde”de ise içinde bulunduğu ruh hâli sebebiyle tasavvufî bir bakış açısıyla evreni değerlendirmiştir. Şiir genel itibarıyla Allah'ın varlığını içinde hissedemeyen anlatıcının, evrenin ‘vahdet şarabı’yla kendinden geçmiş hâli karşısında, bu birliğe katılmak için sıranın kendisine gelmesi arzusunu şiddetli bir şekilde dile getirmektedir. Bu bakımdan evren, Allah'ın birliğinin bir yansıması olması bakımından şiir boyunca çeşitli hâller içinde tasvir edilmiştir. Bunlardan ilki evrenin çılgınlık, feryatlar içinde adeta kendinden geçmiş bir sarhoş gibi coşkun bir şekilde tasviridir:

*Derinlikler, kovuklar, kuytular, şellâleler, yarlar,
Bulutlar, yıldırımlar, çöller, enginler, sular, karlar,
Güneşler, gölgeler, aylar, şafaklar... Hepsi çılgınlıkta;
Gelir tarrâkalar çaktıkça ecrâmın karanlıkta!*

*Sabâ dağlarda Sûr üfler, coşar vâdide bin mahşer;
Denizler yükselir, seller döner, taşlar semâ' eyler.
Ufuklar çalkılır, kaynar ziyâ girdâbı göklerde;
Asırlar devrilir: Çamlar, çınarlar, çırpınır yerde.
Bütün zerrâtı sun'un bir müebbed neşveden serhoş; (s. 860)*

Oldukça canlı bir şekilde, bir ‘vecd’ hâli içinde tasvir edilen evreni sarhoş eden, bu hâle getiren şey, çok kuvvetli bir içkidir: Vahdet şarabı. Vahdet şarabı ile Allah'ın tek oluşu ve tüm evrenin onun bir parçası olması kastedilmektedir. Allah'ın bir

yansıması olduğunu bilen evren ise, bu farkındalık ile adeta kendinden geçmiş bir hâldedir. Böylece doğrudan olmasa da Allah'ın 'tek' olma gücü karşısında kendinden geçmiş bir evren vasıtasıyla Allah'ın kudretini yansıtan Akif, ayrıca 'ç', 'k', 's', 'ş', 't' sert sessizlerinin tekrarı ile anlamla yansıttığı coşkunkluk hâlini sesler vasıtasıyla da hissettirmiş olur.

Nasıl ki taşkın bir sarhoşluğun sonu bitkinlik, baygınlık ve durgunkluk ise Akif de "Secde" şiirinde coşkun bir sarhoşa benzettığı evreni, ilerleyen dizelerde sakinleşmiş, durgunklaşmış ve baygın bir vaziyette tasvir eder:

*O coşkun na'ralar bî-tâb; o taşkın zerreler mahmûr;
O tûfanlardan ancak terliyor, maşrıkta tek bir nûr.
O gömgök kubbe, Sînâ-rengi tutmuş, bir avuç toprak:
Işıklar püskürürken, şimdi haşyetlerle müstağrak!
O ecrâm, âh o gözler öyle fânîler ki Mevlâ'da,
Dönüp bir kerre olsun bakmıyorlar artık eb'âda.
Denizler, dalgalar, dağlar, ağaçlar, gölgeler dalgın...
Îlâhî! Ürperen tek gölge yok bağrında âfâkın.
Sabâ durgun, sular durgun, gölün durgun hayâlinde,
Ne ma'nîdâr o gökler, kudretin bir vahyi hâlinde!*

Bu vahdet-zâra dîin baktım: Ne meyhâneydi cûşâcûş! (s. 860-862)

Anlatıcının bu tasviri yaparken vaktin tan vakti olduğunu belirtmesi (s. 860) de akşamdan kalma sarhoşun sabah yaşadığı baygınlık ve sersemliğin, tasvirin çıkış noktası olması bakımından önemli bir detaydır. Sarhoşun içtiği vahdet şarabı o kadar kuvvetlidir ki, akşamın coşkusu sabahleyin yerini bir durgunkluğa bırakmıştır. Ancak nasıl ki sarhoşluğun coşkusu Allah'ın kudretinin bir yansımasıysa, bu sarhoşluğun sonucu oluşan durgunkluk hâli de aynı şekilde bu kudretin bir yansımasıdır. Çünkü bütün dünya Allah'ın sunmuş olduğu güçlü vahdet şarabının, Allah aşkının etkisiyle serilmiş bir hâldedir. Kısacası evrenin, tasavvufî anlamda sarhoşa benzetilerek kişileştirildiği bu iki tasvir, vahdetin kudreti dolayısıyla yaşanan coşkunkluk ve ardından gelen durgunkluk hâlini göstermesi bakımından Allah'ın kudretini yansıtan evren tasvirleri arasında değerlendirilebilir.

Genel olarak Akif'in tasvirleri dinî bir perspektifle kaleme aldığı, zaman zaman da 'vahdet' meselesi çerçevesinde tasavvufî bir bakış açısıyla vücuda getirdiği görülmektedir. Bu bağlamda Akif, Allah'ın kudretini yansıtması bakımından yaptığı evren/dünya/tabiât tasvirlerinde, bütünüyle realist bir tutum sergilememektedir. Mekânın gerçekliklerinden yaralanmakta ancak bunu kendi duygu ve düşünceleri ile birtakım dinî gerçeklikleri mezcederek yapmaktadır. Yaptığı bu tasvirlerde Allah'ın

niteliklerine dair Akif'in vurguladığı hususlar ezelî, ebedî, irade sahibi ve tek oluşudur. Mekân olarak seçtiği evren/dünya/tabiat, bu hususların vurgulanması için bir araçtır. Bu sebeple tasvir edilen mekânlar, Allah'ın kudretini yansıtmaktadır.

2.2.2.1.2. Çalışma Prensiplerini Vurgulayan Evren/Dünya/Tabiat Tasvirleri

Bir medeniyet çöküşünün kucağına doğan neslin fertlerinden biri olarak Mehmet Akif, bu çöküşü engellemek ve ileri bir medeniyet inşa edebilmek adına birtakım prensipler benimsemiştir. Benimsediği ve hayatında uyguladığı bu prensipleri kendi nesline de aktarabilmek adına şiirlerini araç olarak kullanan Akif'in bu bağlamda şiirlerine en çok konu olan prensip 'çalışmak'tır (Bolay, 2008: 747-752). Çeşitli vasıtalarla çalışmadan medeniyetin kurulamayacağını, ilerleme sağlanamayacağını dile getiren Akif, bunun için zaman zaman kişi ve mekân tasvirlerinden faydalanmıştır. Gerek tembel kişilerle gerekse çalışkan kişilerle ideal bir cemiyetin fertlerinin taşınması ve taşınmaması gereken nitelikleri ifade eden Akif, bazen de mekânlar aracılığıyla bunu dile getirmiştir. Bu doğrultuda evrenin işleyişindeki temel 'kanun'un çalışma olmasından (s. 352, 444) sıklıkla faydalanan Akif, evrenin durmadan çalıştığına dair örnekleri tasvirlerle okuyucusuna verir: "Kamer çalışmadadır, gökle yer çalışmadadır / Güneş çalışmada, seyyâreler çalışmadadır. / Didinmeden geri durmaz nücûm-i gîsû-dâr, / Bütün alın teridir durmayıp yağın envâr" (s. 430).

İlk olarak "Durmayalım!" şiirinde bir 'temâşâ-hâne'ye (s. 62-64) benzettiği dünya üzerinden bu kanunu ele alan Akif, *Fâtih Kürsüsünde*'de ise kapsam alanını genişleterek evreni buna örnek gösterir. Gök cisimlerinin daima hareket hâlinde olmalarından -gerek kendi etraflarında gerek birbirleri etrafında dönmeleri- dolayı evrendeki en temel kanunun çalışma olduğunu dile getiren Akif'in, evreni bu şekilde tasvir etmesinde onun bilim insanı kimliğinin etkisi büyüktür. Bilimsel bir bakış açısının tezahürü olarak gök cisimlerinin hareketlerini değerlendiren Akif, bu gök cisimlerinden romantik duyular vücuda getirmemiştir. Güneş, ay ve yıldızların saçtığı ışığı, çalışmanın somut ürünü olarak alın terine benzeten Akif bunun yanı sıra

gök cisimlerini büyük bir ailenin fertlerine (s. 430) benzeterek aralarındaki ilişkiyi ve düzeni, aile üyelerinin birbirine duyduğu sevgi bağlamında tasvir eder:

*Görün şu âile efrâdının sevişmesini;
Küçük, büyüklerinin rûhu, kurretü'l-ayni;
Büyük, küçükler için dâyedir, mürebbîdir...
Gider, hayâtını tanzîm eder, görür gözetir.
Güneş, ki âilenin mihriban reîsi odur,
Serîr-i muhteşeminden süzüp fezâyı vakûr
Nazarlarıyla arar her tarafta mevkibini;
Nasıl ararsa bir âvâre yâr-ı gâibini.
Bulunca hepsini artık o nâzenin sine,
Alır birer birer âgûş-i hâr-ı şefkatine.
Bu hânümânı tutan hep onun himâyesidir;
Üzerlerinde gezen sâye kendi sâyesidir.
O sâyedir ki: Yayıldıkça nûru eb'âda,
Hayât ışıkları başlar sarây-ı minâda.
Evet, bu âile efrâdı durmuyor... El ele.
Verip, ezelde çizilmiş bir istikâmetle,
Kemâl-i mümküni idrâke doğru hep koşuyor,
Fezâda fûshati gördükçe büsbütün coşuyor! (s. 430-432)*

Akif, güneş sistemlerinin merkez noktası olan güneşi, tasvirinin merkezine almıştır. Onun hareketlerini, temel ışık ve hayat kaynağı oluşunu, tüm gök cisimlerini kucaklayışını kişileştirmelerden faydalanarak tasvir etmiş ve onun ailenin şefkatli reisi olduğunu söylemiştir. Bunun yanı sıra ailenin diğer üyelerinin de el ele verip daima çalıştığını belirten Akif, güneş sisteminin hareketli bir tasvirini yapmıştır. Vermek istediği fikrin ‘durmaksızın çalışmak’ olduğu düşünüldüğünde, Akif’in yaptığı hareketli tasvirle muhteva ve biçim arasında mükemmel bir paralellik sağladığı görülür. Ayrıca Akif’in güneş sistemini, fertleri daima çalışan bir aileye benzetmesi, yani kişileştirmelerden faydalanması oldukça dikkat çekicidir. Akif, kendi milletini de bir aile gibi birlik ve beraberlik içinde çalışmaya davet etmek adına güneş sisteminde böylesi bir kişileştirmeye gider. ‘Aile’ kavramının Türk-İslâm toplumlarında yeri tartışmasız çok önemli olduğu için, Akif güneş sistemini doğrudan tasvir etmek yerine bu imajdan yararlanmış olmalıdır.

Şiirin ilerleyen dizelerinde Akif’in evrene dair yaptığı tasvirler ise onun bilimle ne kadar haşır neşir olduğunu, evreni ve evrendeki sistemleri ne kadar iyi bildiğini daha net bir şekilde gösterir. Kendi güneş sistemimizin tasvirini yaptıktan sonra, birden çok güneş sistemine ev sahipliği yapan Samanyolu galaksinin tasvirini “Bu âilât-ı semâviyye ittihâd ederek, / Doğar ki sîne-i minâda bir kâbile, gerek (...) Çalışmadan geri durmaz o muhteşem kütle. / Bu kütle işte bizim kâinatımızdır ki: -

Kuşatmasıyla berâber nazarda eflâki- / Hudûdu çevriliyor Kehkeşân²⁶ nitâkıyle” (s. 434) dizeleriyle yapan Akif, bu galaksinin büyüklüğünü ve daima çalışma hâlinde olduğunu vurgular. Nesline verdiği “Fakat delâlet-i nûruyle gezseniz ilmin, / Vücûdu anlaşılır her adımda bin necmin” (s. 434) şeklindeki tavsiyede olduğu gibi kendisi bilimin ‘delâlet-i nûr’uyla ilerlediğinden, bilimsel bilgilerle temellendirerek yaptığı evren tasvirine ‘nebula’larla²⁷ devam eder. Yıldızların ve gezegenlerin oluşmasında etkili olan (Palla ve Stahler, 1999), galaksilerin temel bileşenlerinden nebularını da çalışma prensibinin bir örneği olarak “Geçin nücûmu... Sehâbiyyeler de, hakkıyla / Tekâmül etmek için uğraşır, döner, didinir / Birer kâbile, birer kâinât-ı vâsi’dir” (s. 434) dizeleriyle tasvir eden Akif, daha sonrasında evreni, hem güneş sistemleri hem de nebular bağlamında bütüncül bir bakış açısıyla tasvir eder: “Bu kâinât-ı semâviyyenin -ki bir takımı / Deminki âile şeklindedir- kalan kısmı, / Henüz meşîme-i hilkatte saklı efrada / Hayât vermek için muttasıl çalışmakta” (s. 434). Bu aslında evren değil bir galaksi tasviridir. Akif’in evrenin bütününe kastederken sadece Samanyolu galaksisinin tasvirini yapmasında, *Fâtih Kürsüsünde*’yi kaleme aldığı dönemde evrenin Samanyolu galaksisinden ibaret olduğunun düşünülmesi etkilidir. Evrende diğer galaksilerin varlığının 1923 yılından sonra keşfedilmesinden ötürü (Hawking ve Leonard, 2006: 46) , 1913-1914 yıllarında kaleme aldığı bu eserde Akif için evren, Samanyolu galaksisinden ibarettir. Var olan bilimsel bilgilerin ışığında, evrenin tasvirini parçadan bütüne giderek -önce bizim güneş sistemimiz, sona diğer güneş sistemleri, daha sonra nebular ve en sonunda ise hepsinin birleşiminden müteşekkil olan galaksiler- yapan Akif, bu tasvirlerde sürekli olarak ‘çalışmak’ fikri üzerinde durur. Öyle ki ışığın bile sınırlarına ulaşabilme ümidini yitireceği kadar geniş olan evren, çok sağlam bir çalışma düzeniyle geleceğe ilerlemektedir (s. 434).

Akif’in astronomik bağlamda yaptığı evren tasvirlerinde, çalışma prensibi üzerinde durmasının temel sebebi, evreni kendi nesline örnek göstermek istemesidir. Evrenin temel kanunu buyken insanların çalışmaktan uzak durmasının evrenin işleyişine ters bir durum olduğunu göstermek isteyen Akif, ancak çalışarak varlığın devam ettirilebileceğini, aksi hâlde mevcut sonun yokluk olduğunu dile getirir:

²⁶ Samanyolu.

²⁷ Uzayda bulunan devasa toz ve gaz bulutları.

“Tevakkuf ettiği hestî-serâ-yı dûra-dûr, / Görürsünüz ki: Ademdir... Ne bir ziyâ, ne de nûr” (s. 428).

Akif, *Fâtih Kürsüsünde*’de evrendeki çalışma prensibini vermek adına sadece gök cisimlerinden yararlanmamıştır. Bu bağlamda tabiat kuvvetlerini de bunun içine katmıştır:

*Görün kuvâ-yı tabîatte sa’y-i mu’tâdî:
Çalışmasaydı harâret, mevâsim olmazdı.
O, bir zaman azalıp, sonra bir zaman çoğalıp;
Buhâr eder suyu, teksîf eder buhârı alıp.
Ziyâ durur mu ya? Zulmetle dâimâ yarışır...
Ne varsa hâsılı... Toprak, deniz, bütün çalışır.
Tesa’udâtı buhârın bulut yağar havaya,
Zemin semâyâ alev püskürür içinden tâ;
Mukâbilinde saçar yıldırım zemine semâ.
Duyup hurûşunu cevvin hurûş eder enhâr;
Köpük saçar bunu gördükçe bâd-ı velvele-dâr! (s. 440)*

Mevsimlerin oluşmasını, gece-gündüz döngüsünü, yağmurları, volkanik patlamaları, yıldırımları vs. tabiatın daima çalışmasıyla (s. 440-442) açıklayarak tasvir eden Akif, tabiata ve üstündeki canlıların daima mücadele hâlinde olmasına bakarak cihanı savaş alanına, hayatı da bir savaşa benzeter (s. 442-444). Bu savaşı da ancak ‘çalışma’ denen silaha sahip olanlar kazanabilecektir.

Kısacası Akif, gerek gök cisimlerini gerekse tabiat kuvvetlerini örnek göstererek evrenin daima ‘çalışma’ hâlinde olduğunu ifade eder. Çünkü “Bu çalışma varlığın tek sebebidir, onu ezelden kurtarıp ebede sürükleyen bu çalışmadır” (Tarlan, 1971: 90). Nasıl ki evren bu düzenle hiçbir engelle takılmadan sürekli ilerliyorsa, insanlar da ancak çalışarak ilerleme sağlayabileceklerdir. Akif’in çalışma fikrini somut örneklerle ortaya koymasının en büyük sebebi ise onun bilim insanı kimliğidir. Özellikle gök cisimlerine dair yaptığı tasvirde verdiği ayrıntılar, bu durumun en büyük kanıtıdır. Evrenin işleyişi ve gök cisimlerinin düzeni hakkında bilimsel bilgilere oldukça vakıf olduğu görülen Akif’in bunu edebî düzlemde aktarma metodu da oldukça etkilidir. Gök cisimlerini birlikte hareket etmeleri bakımından bir aileye benzeter tasvir eden Akif, bu vasıta ile hitap ettiği okuyucu kitlesine, başarı yolunda birlik olmanın ne kadar önemli olduğunu göstermiş olur.

2.2.2.2.Ölümle İlişkili Olan Olumlu Mekânlar

Akif'in ölümle ilişkili olarak olumlu bir şekilde tasvir ettiği mekânların en başında mezarlıklar, mezarlar ve ahiret bulunmaktadır. Varlık âlemi ile yokluk âlemi arasındaki çizgiyi keskinleştiren bu mekânlar, Akif'in dindar kimliğinin bir yansıması olarak her zaman olumlu niteliklerle tasvir edilmiştir. Akif için ölüm bir son değildir, başka bir cihana geçiştir, geçici hayatın sonudur ancak ebedî hayatın da başlangıcıdır. Bununla birlikte insan öldükten sonra yaratıcısına yani Allah'a kavuşacaktır. Bu sebeplerden dolayı ölüm, Akif için korkulacak bir hadise değildir. Ölüm hadisesinin Akif'in zihnindeki olumlu çağrışımlarından ötürü, ölümle ilişkili olan mekânların onun şiirlerinde olumlu ifadelerle tasvir edildiği görülmektedir.

Akif'in ölümle ilişkili mekânları olumlu şekilde tasvir etmesinin en spesifik örneğini "Mezarlık" şiirinde görürüz. Şiir, Akif'in diğer manzum hikâyelerinde görüldüğü gibi iki bölümden oluşur. İlk bölümde mezarlıklara dair genel tasvirlerle yer veren şair, ikinci bölümde vakaya geçer ve burada da vakanın geçtiği mekân olan Eyüp Mezarlığı'nın tasvirine yer verir. Akif ilk bölümü oluşturan yedi bendin ilki hariç, geriye kalan altısında mezarlıklara dair genel tasvirler yapar. Bu bentlerde mezarlıkların çeşitli nitelikleri üzerinde duran Akif, mekânı fiziksel niteliklerinden ziyade manevî nitelikleri bakımından tasvir eder. Bu sebeple somut tasvirlerden ziyade soyut tasvirlerle giden Akif, kişileştirme, benzetme, hüsn-i talil gibi birçok sanattan faydalanır. Bu tasvirlerde mezarlıkların ululuğu, yakınlarını kaybedenlere teselli vermesi, saf ve temiz duyguları barındırması, milletin şanlı tarihini saklaması, şerefli ve itibarlı bir mekân olması, varlıkla yokluğu ayıran bir sınır olması, marifet iklimi olması gibi nitelikleri (s. 86-88) üzerinde durur. Ayrıca mezarlığa dair otlar, serviler, çukurlar gibi unsurlar, "Nâzeninler yâl ü bâlinden nişandır her giyâh... / Serviler Mevlâ'ya yükselmiş birer berceste âh, / Hufreler Mevlâ'dan inmiş en emîn bir hâb-gâh" (s. 88) dizelerinde olduğu gibi çeşitli benzetmeler vasıtasıyla kutsal bir zemine taşınır.

Akif'in mezarlıklara dair yaptığı tasvirlerde dikkat çeken bir diğer benzetme ise 'şebistân' (s. 88) benzetmesidir. "Tevhîd yâhud Feryâd" şiirinde dünyayı 'şebistân'a benzeten Akif için bir mekânın şebistân olarak tasviri, belirtilen mekândaki yokluğu ifade etmektedir. "Tevhîd yâhud Feryâd" şiirinde "Cilvendeki esrâr nasıl

kalmada muzlim” (s. 50) dizesinden anlaşılabacağı üzere evreni, Allah’ın sırlarının henüz tam anlamıyla aydınlanmadığı bir mekân yani kısmî bir yokluk âlemi olarak tasvir eden Akif, “Mezarlık” şiirinde de şebistâna benzettiği mezarlıklar için ‘adem’ ifadesini kullanmıştır.

Şiirin ikinci bölümüne yani asıl vakanın anlatıldığı kısımda ise ilk bölümdekinin aksine genel bir mezarlık tasviriyle değil, belirli bir mezarlığın tasviriyle karşılaşılmaktadır. Bu bölüme “Sıkınca rûhumu ba’zen metâlibiyle hayât, / Olur yegâne mesirem mahalle-i emvât” (s. 88) dizeleriyle başlayan Akif, şiirin devamında anlatıcısını Eyüp Mezarlığı’nı dolaşmak üzere bir yolculuğa çıkarır. Mezarlığa varan anlatıcının mekânı görünce yapmaya başladığı tasvir ise oldukça etkileyicidir: “Aşıp da sûrunu şehrin atınca birkaç adım, / Ufuk değişti, önümden çekildi eski cihan; / Göründü karşıda fûshat-serâ-yı kabristân. / Fakat o bir koca deryâ-yı sermediyyet idi, / Ki her hazîre-i sengîni mevc-i mûncemidi” (s. 90). Şehrin surlarını aşıp da mezarlığa ulaşan anlatıcının değişimi vurgulayan ifadeleri oldukça dikkate değerdir. Şehir yani eski cihan arkada kalmış ve ufuk bir anda değişmiştir. Beşerî hayattan uhrevî âleme geçişi mekânsal açıdan oldukça kuvvetli bir şekilde veren Akif, beşerî dünyayı köhne, eskimiş bir cihan olarak nitelendirir ve bu dizelerle doğrudan söylemese de mezarlığı yeni bir cihan olarak algıladığını okuyucuya hissettirmiş olur. Bu yeni cihan ve ‘şebistân’ ifadelerinden, Akif’in kabristanı başka bir diyar olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Bu ifadeler neticesinde mezarlığın genişliğini okuyucuya dolaylı yoldan hissettiren Akif, ‘fûshat-serâ-yı kabristân’ ve ‘deryâ-yı sermediyyet’ ifadeleriyle de doğrudan bunu ifade eder. Bu tasvirde dikkat çeken bir unsur ise mezarlık ile deniz arasında kurulan ilişkidir. Ölüm ve deniz yolculuğu arasındaki ilişkiyi *Yahya Kemal* adlı eserinde “Hemen her dilde ölüm fikrinin ifade şekillerinden biri de Allahına, Rabbine gitmek, ona kavuşmaktır. Ölümün bir deniz yolculuğu şeklinde tasavvuru ise insan muhayyilesinin en aslî hayâllerinden biridir” (1982:170) cümleleriyle ifade eden Tanpınar, ölümle deniz arasında doğrudan doğruya bir ilişki kurmasa da, onun deniz yolculuğuyla kurduğu bağ Akif’in tasvirine dair ipuçları verir. “Âhiret Yolu” şiirinde Tanpınar’ın ifade ettiği ölüm ve deniz yolculuğu ilişkisini “Sefîne-pâre ki sırtında mevc-i bî-hissin, / Yüzer... Önünde ademden nişâne bir engin, / Çeker durur onu sâhil-cüdâ açıklarına” (s. 250) dizeleriyle kuran Akif için engin yani deniz, ‘ademden nişâne’dir. “Mezarlık” şiirinde kabristan için ‘adem’ ifadesini

kullanan Akif'e göre deniz, yokluğu yani ölümü; deniz yolculuğu da ölüm yolculuğunu ifade eder. Burada dikkati çeken bir diğer benzetme ise mezar taşlarının donmuş dalgalara benzetilmesidir. Dalgaları donmuş bir şekilde tasavvur eden Akif'in bu donmuşlukla ölümün hareketsizliği arasında bir bağ kurduğu açıktır.

İlk gördüğü anda mezarlığı bu şekilde tasvir ettikten sonra anlatıcı, mezarlığın içine girer ve tasvirlerine devam eder. Bu kısımda mezarlığı yeniden denize benzeten Akif, ses ögesini tasvirinin temel direği hâline getirir. Mezarlığın sessizliğine dair yapılan vurguyla mekânın huzurlu, sükûn içerisinde bir yer olduğunu belirten Akif, işitsel bir imaj ile izlenimsel bir etki yaratmış olur: “Ridâ-yı samte bürünmüş bütün yesâr ü yemîn, / Huzûr içinde ağaçlar, sükûn içinde zemîn. / Bütün o yükselen emvâc, o bî-nihâye deniz, / Derin bir uykuya dalmıştı, her taraf sessiz. / Yavaş yavaş açılıp perde-i likâ-yı muhît; / Harîm-i rûhumu doldurdu kibriyâ-yı muhit” (s. 90).

“Mezarlık” şiirinde yapılan tasvirlerin hepsi, mekânı olumlamaya yönelik tasvirlerdir. Şiirin ilk bölümünde mezarlıkların kutsallığı, yüceliği, saflığı, tarihin şanlı hatıralarını barındırması gibi niteliklerini ön plana çıkaran şair, vaka kısmında ise mekânın fiziksel özelliklerine dair ipuçları vermekle birlikte -ki bunu vakanın geçtiği mekânı okuyucunun zihninde canlandırmak için yapmıştır, böylelikle vakaya dair uyandıracak gerçeklik izlenimi artacaktır- yine mezarlıkların huzurlu yönü, ulvilîği gibi olumlu niteliklerini vurgulamıştır.

Şairin mezarlık tasvirinden başka bir de mezar tasvirleri vardır ki bunlar da genellikle olumlu bir çizgide seyreder. Çok erken bir yaşta hayatını kaybeden Hilmi adlı gencin ölümü üzerine kaleme alınmış “Bir Mersiye” şiirinde Akif, gencin mezarını -merhumun olumlu nitelikleri paralelinde- mekânın kutsiyetini vurgulayacak şekilde tasvir etmiştir: “Kitâbe, seng-i mezârında hep kitâb-ı ledün; / Sirâc, fevk-ı serinde ziyâ-yı nûr-i yakîn. / Sütûnu merkadinin Hakk’a yükselen tehlîl; / Revâkî meşhedinin nâzilât-ı arş-ı berîn” (s. 196). ‘Kitâbe’, ‘sirâc’, ‘merkadin sütûnu’, ‘revâk’ gibi mezara dair unsurları ilahi unsurlara benzeterek büsbütün hayalî bir tasvir kaleme alan Akif, bu vasıta ile mezara bir kutsiyet yükleyerek Hilmi’nin onun gözündeki değerini ortaya koymuş olur. Tasvirin devamında ise ‘nesîm’, ‘sehâb’, ‘nücûm’, ‘bahâr’, ‘bûlbûl’ gibi tabiatı dair unsurları kişileştirerek bu unsurları merhuma hizmet eden kişiler gibi gösteren Akif, böylelikle mezar ve mezarın içinde bulunduğu tabiatı bir bütün hâlinde tasvir etmiş olur:

*Zemîn-i hâkine ferrâş, dest-i nâz-ı nesîm;
Fezâ-yı kabrine sâkî sehâb-ı nesr-âyîn.
Nücûm, türbesinin türbedâr-ı bidârı;
Bahâr, lâhdine pûşîde sût-re-i rengîn.
Açılmadan kuruyan gonce-i izârı için
Seherde nevha-i bülbül terâne-i Yâsîn!
Havâda mevc-esidir şehper-i melâikenin,
Eden riyâh değildir bu servilikte enîn. (s. 198)*

Tasvirin son iki dizesinde hüsn-i talil yaparak mezarlıktaki inleyen sesin rüzgâr sesi değil, meleklerin kanat sesi olduğunu söyleyen ve bu şekilde de mekânı sadece görsel boyutta değil, işitsel unsurları bakımından da tasvir eden Akif, bunun yanı sıra meleklerin dahi Hilmi'nin ölümüne nasıl üzüldüğünü ifade ederek bu ölümün talihsizliğinin vurgusunu yapar.

Akif'in mezarı mekân olarak seçtiği ve tasvir ettiği diğer iki şiiri de "Bir Mezar Taşına Yazılmış İdi" ve "Bu Da Bir Mezar Taşı İçin Yazılmış İdi" şiirleridir. Bu şiirlerden ilkinde mezarlar geçici hayat ile ebedî hayatın buluştuğu "son menzil-i ârâm" (s. 242) olarak tasvir edilerek hem beşerî hayatta her canlının sonunun ölüm olduğu vurgulanmış hem de mezarın dinlenme yeri olarak ele alınmasıyla ölüm korkulacak bir son olmaktan çıkarılmıştır. İkinci şiirde ise mezarlar, görüşlerindeki yüce vahiylerle has kudretle en derin manayı telkin eden hatiplere benzetilir (s. 244). Burada hatiplerin topluluk önünde konuşma kudretinden ve konuştuğu topluluğu etkileme gücünden yola çıkılarak, mezarların görüşlerinin altında yatan derin mana ile insanları etkileme kudreti arasında kişileştirme vasıtası ile paralellik kurulur.

Akif'in şiirinde karşılaşılan ölümle ilişkilendirilebilecek mekânlardan bir diğeri ise ahirettir. Somut bir mekân olmadığı için büsbütün hayalî bir şekilde tasviri yapılan ahiret, genellikle komşusu olan dünya (s. 254) ile birlikte tasvir edilerek beşerî hayat ve uhrevî hayat arasındaki tezdâdı güçlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan "Mezarlık" şiirinde 'diriler dünyasının velveleli muhiti'nden sıkılıp 'mahalle-i emvât' yani mezarlık gezintisine çıkan anlatıcının, beşerî dünyaya dair olumsuz tasvirlerinin arasında olumlu bir şekilde ahireti tasvir ettiği görülmektedir: "Ne levs-i hırs u mezellet zemîn-i pâkinde, / Ne hây ü hûy-i maişet harîm-i hâkinde, / Bu kâinât-ı huzûrun" (s. 88). Topraklarında hırs, alçaklık ve geçim derdi karmaşasının olmadığını belirten anlatıcı, adeta huzurlu bir kâinat olarak tasvir ettiği -aslında soyut bir kavram olan- ahirete mekânsal bir boyut vererek onu somutlaştırır.

Özetle ahiret inancına sahip gerçek bir mümin olmasından ötürü Akif'in mezarlık, mezar ve ahiret gibi ölümü çağrıştıran mekânları oldukça olumlu bir şekilde tasvir ettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra mezarlıkların, milletin şanlı tarihini saklaması da onların olumlu bir şekilde tasvirinde önemli bir husustur. Akif, bu tasvirlerde mekân aracılığıyla varlık ve yokluk ayrımını ön plana çıkarmaktadır. Üç mekân da ebedî hayatın sembolüdür. Bu sebeple realist tasvirlerin ötesinde, manevî niteliklerle yüklü soyut tasvirler yoğunluktadır. Bununla birlikte mezar tasvirlerinde zaman zaman, ölen kişinin nitelikleriyle bağlantılı olarak mekânın olumlu bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Bu da insanın mekâna olan tesiridir.

2.2.2.3.Kutsal Mekânlar

Dindar kimliğinin yansıması olarak Akif'in şiirlerinde olumlu bir şekilde tasvir edilen mekânların genellikle dinî bir bakış açısıyla ele alındığı görülmektedir. Örneğin evren, Allah'ın kudretinin bir yansıması olduğu için olumlu olarak tasvir edilir. Aynı şekilde mezarlıklar, İslâm inancına göre ölümün bir son teşkil etmemesi sebebiyle etkileyici bir şekilde betimlenir. Bu bağlamda Akif'in Müslüman kimliğinin bir yansıması olarak şiirlerinde olumlu bir şekilde tasvirine sıklıkla yer verdiği mekânlardan bir diğeri de İslâmiyet için kutsiyet arz eden mekânlardır. Kutsallığı bakımından *Safahat*'larda tasvirine yer verilen mekânların başında Müslümanların ibadet yeri olan camiler ve Hz. Muhammed'in kabrinin bulunduğu Yeşil Kubbe gelmektedir. Akif'in yaratmak istediği etkiye göre şiir içinde zaman zaman manevî özellikleri bakımından zaman zaman da fizikî olarak tasvir edilen bu mekânlar, İslâm'daki birliği, çalışkanlığı ve kutsallığı ortaya koyan mekânlardır.

Akif'in şiirlerinde karşılaşılan kutsal mekânlardan ilki Fâtih Camisi'dir. *I. Safahat*'ın ilk şiiri olan "Fâtih Câmii", adından da anlaşılacağı üzere merkeze camiye olarak onun etrafında şekillenmektedir. Şiir genel olarak iki bölümden oluşmaktadır. İlk yirmi sekiz dizeyi kapsayan birinci bölüm, Fâtih Camisi'nin genel bir tasvirinden oluşur ve 'aa, ba, ca...' şeklinde uyaklanmıştır. Bu bölümdeki tasvirler Mehmet Akif'in "Tasvir" adlı makalesinde belirttiği üzere, büsbütün hayalî tasvirlerdir. Bu tasvirler caminin belirli bir andaki tasvirinden ziyade tarihî ve dinî bakımdan değerini aksettiren genel bir tasviridir. Bu sebeple ilk bölümde belirli bir zaman yoktur. Camiye

dair sunulan özellikler geneldir. Bununla birlikte tezatların yoğunlukta olduğu bu bölümde, teşhis ve teşbihlerden de sıkça yararlanılmıştır.

I. Safahat'ta mukaddimeden sonra gelen ilk şiirin "Fâtih Câmii" olması bir tesadüf değildir. Çünkü Fâtih Camisi, İstanbul'un fethinden hemen sonra Fatih Sultan Mehmed tarafından inşa ettirilen ilk selâtin camisidir (Eyice, 1995: 244). Osmanlı İmparatorluğu döneminde selâtin camileri önemli bir geleneğin ürünüdür. Bu camiler askerî bir zafer kazanıldıktan ya da bir savaş ganimeti elde edildikten sonra padişah tarafından kendi şahsî geliriyle yaptırılırdı. İstanbul'un fethi sonrasında Hristiyanlığın hâkim olduğu Bizans İmparatorluğu'nun merkezine yaptırılan Fâtih Camisi ise dinî ve kültürel yapıdaki değişimi temsil etmesi bakımından önemli bir simgedir. Orta Çağ'ın kapanıp Yeni Çağ'ın başlamasını simgeleyen yönünün yanı sıra İstanbul'un hâkim inanç yapısındaki dönüşümü vermesi bakımından da bir devrin açılışını temsil eden bu cami, *I. Safahat*'ın açılış şiiri olmaya oldukça uygundur. Yapıldığı dönemden başka, caminin yapımı için seçilen konum da Akif'in bu camiyi neden şiirine merkez olarak aldığını gösterir:

Fatih Sultan Mehmed, kendi adına yapılan bu cami ve külliye binaları için şehrin ortasında Bizans'ın büyük değer verdiği On İki Havari (Hagioi Apostoloi) Kilisesi'nin yerini özellikle seçmiş görünmektedir. Bu seçim, artık buraya yeni bir inancın hâkim olduğunu gösterdikten başka şehrin bir tepesi üstünde inşa edildiği için İstanbul'un silüetine Türklüğün ve İslamiyet'in damgasını da vurmuş oluyordu. (Eyice, 1995: 244)

Caminin bu özelliği şiirde yapılan tasvirlerin niteliklerini de etkilemektedir. Örneğin şiirin ilk altı dizesinde yapılan tasvirler kültürel ve dinî yapıdaki bu değişimi vurgulamak üzere tezatlar üzerine kurulmuştur. İstanbul'un fetihden önceki ve sonraki yapısı, cami motifinin adeta bir milat gibi kullanılmasıyla, karşılaştırma yapmaya müsait bir şekilde kısaca tasvir edilmiştir. Somut anlamda Fâtih Camisi ve çevresinin tasviri olarak nitelendirebileceğimiz bu ilk altı dize, aslında soyut olarak bir değişimin ve dönüşümün tasviridir denilebilir. "Yatarken yerde ilhâdıyle haşır olmuş sefil efkâr, / Yarıp edvârı yükselmiş bu müdhiş heykel-i ikrâr" (s. 28) dizelerinden anlaşılacağı üzere dinsizliğe bulaşmış sefil fikirlerin yerlerde süründüğü bir dönemde, bu müthiş iman heykelinin yani caminin asırları yararak yükselmesiyle, İstanbul'un fethinden sonra toplumsal yapıda meydana gelen değişim kısaca tasvir edilmiş olur. Fetihden önce fikirler şairin ifadesiyle sefildir ve dinsizlikle karışmıştır. Mısraların devamından görüldüğü üzere mazi kapkara bir sapıklık bulutu şeklindedir. Tüm bunların aksine, bu

iman abidesi müthiş bir yapıdır, geçmiş devirleri yarararak yükselir ve kara bulutlar iman heykelinin civarında bir an bile duramayıp kaçarlar. Geçmişin aksine hakikat ışığı saçan bir seher durumundaki gelecek ise bu caminin üstünden sürekli olarak binlerce nur saçarak gelir.

Karşılaştırmalı tasvirin ardından caminin tasvirine geçen şair, burada kişileştirmeden oldukça fazla yararlanmıştır. İki minaresinin kollara benzetilmesiyle cami, sanki kollarını cüretkâr bir ümitle açmış ve ilahi âlemin güzelliğini kucaklamak isteyen bir insan silüetinde çizilmiştir. İki minareli bir cami olması açısından yerinde bir imaj olan insan benzetmesinin enteresan bir yönü de vardır. İnsan, iyilik ve kötülük arasında mutlak taraf olamayan bir varlıktır. Günah işlemeye, hataya düşmeye oldukça müsaittir. Hatta ilk günah ve cennetten kovulma hikâyesi oldukça meşhurdur. Böyle bir varlığın cami gibi kutsiyeti oldukça yüksek hatta ‘beytullah’ olarak ifade edilen Allah’ın evini tasvir ederken araç olarak kullanılması, üzerinde dikkatle durulması gereken bir husustur. Akif’in insanoğluna karşı bakış açısını veren bu benzetme, onun insanlara verdiği değerin ve onlara duyduğu inancın adeta bir temsilidir. Akif, tasvirin devamında caminin pencerelerini göze benzetir. Gözlerden uzak, ilahi güzelliğe dalmış olan bu gözün önünden esrar perdesi sıyrılmıştır. Bu benzetme, caminin Allah’a ulaşma yolunda vasıta olmasına bir vurgudur. Çünkü Allah, somut olarak görünenin ötesinde, gönül gözüyle görebileceğimiz bir varlıktır. Gönül gözüyle Allah’a ulaşabilmenin yollarından biri de ibadet etmektir. İbadet vasıtasıyla esrar perdesi kalkar ve Allah’ın varlığı gönülde hissedilir. Caminin minare, pencere gibi fiziksel parçalarının kişileştirme yoluyla tasvir edilmesinden sonra içi ve dışıyla beraber yapının kutsallığı bir bütün hâlinde verilmiştir: “Bu kudsî ma’bedin üstünde tâbân fevc fevc ervâh, / Bu ulvî kubbenin altında cûşân mevc mevc envâr. / Tecessüd eylemiş gûyâ ki subhun rûh-ı mahmûru; / Semâdan yâhud inmiş hâke, Sînâ-reng olup, dîdâr” (s. 28). ‘Kudsî’ ve ‘ulvî’ olarak nitelendirilen bu yapının üstünde ruhlar akın akın parlarken, kubbenin altında nurlar dalga dalga coşmaktadır. Şair burada kudsî ve ulvî sıfatlarını bilinçli olarak kullanmıştır. Caminin üzerinde dalga dalga dolaşan ruhlar manevî unsurlar olması bakımından ‘kudsî’, kubbenin altında bulunan kandiller ise maddî varlıklar olmaları bakımından “ulvî” sıfatıyla nitelendirilmiştir. Bunun yanı sıra Akif’in camiye sabahın baygın ruhunun cisimleşmiş hâline benzetmesi de ilgi çekicidir. Akif’in şiirlerinde olumlu niteliklerin aydınlıkla ilişkilendirilerek

anlatılmasının bir örneği olarak sunulabilecek bu benzetme, aynı zamanda gecenin karanlığının hemen ardından ortaya çıkan sabahın aydınlığını ifade etmesi bakımından da dinî ve kültürel yapıdaki değişimi yeniden vurgular. Akif bu tasvirde ayrıca telmihe de başvurarak caminin kutsallığını bir kat daha arttırmıştır. Sina Dağı'nda Hz. Musa'ya *Tevrat*'ın verilmesi olayından yola çıkarak, Fâtih Camisi'nin de adeta Allah tarafından gökten indirilmiş olan *Tevrat* gibi kutsî olduğunu belirtir.

Akif, tabiat unsurlarından faydalanarak da camiyi tasvir etmiştir. Akşam olup karanlığın çökmesini anlatırken, tabiatı kişileştirerek karanlığın örtüsü altında uyuyan bir insana benzetir. Cami ise karanlığın örtüsü altında uyuyan insanın 'bîdar' kalbi gibidir. Kullanılan 'kalp' benzetmesi oldukça önemlidir. Burada kalbin hem maddî hem de manevî olarak iki özelliğinden faydalanılmıştır. Maddî olarak kalp ele alındığında, yani organ olan kalp düşünüldüğünde, beden uyusa bile kalbin daima atmaya devam etmesi, Akif'in bu benzetmede faydalandığı birinci özelliktir. Kalbin uykuda bile atmaya devam etmesi özelliği ile caminin geceleri dahi aydınlık ve aktif olması arasında benzerlik kuran Akif, bu benzetmede kalbin manevî anlamından da faydalanmıştır. Tasavvufta "İbnü'l-Arabî'den itibaren insana küçük âlem (el-âlemü's-sagîr, el-âlemü'l-asgar), kâinata da büyük âlem (el-âlemü'l-kebir, el-âlemü'l-ekber) denilmiş[tir]" (Uludağ, 1989: 360). Büyük âlemde Kâbe'nin yanı sıra camiler de Allah'ın evi yani 'beytullah' olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca "...sûfiler (...) kalbi beytullah (Allah'ın evi) olarak adlandırmışlardır" (Uludağ, 2001: 231). Burada kalp ile kastedilen organ olan kalp değil, gönül anlamındaki kalptir. Yani büyük âlemdeki Allah'ın evini tasvir etmek için küçük âlemde Allah'ın evi olarak kabul gören kalpten yararlanan Akif, her iki anlamda da oldukça güçlü bir imaj ortaya koymuştur. Akif, yarattığı güçlü imajın farkında olacak ki sonraki dizelerde de camiyi tasvir ederken bu imajdan faydalanmaya devam eder. Organ olan kalbin vasıflarından yararlanarak bir tablo çizen Akif, caminin içinden yükselen iniltili zikir seslerini kalp atışlarının sesine benzetir. Böylelikle yaptığı tasviri daha güçlü kılmak için sadece görsel unsurlardan faydalanmamış, işitsel öğelerle de cami tasvirini daha canlı bir hâle getirmiş olur.

Parça parça caminin bölümlerini tasvir eden Akif, ilerleyen dizelerde onun dış cephesini, duvarlarını da kısaca tasvir eder. Burada da kişileştirmeden yararlanan Akif, duvarları düşman hücumuna asırlardır göğüs geren savunmacılara benzetir. Çünkü bu duvarlar ilahi bir nefesle yerinden kalkan taşlardan oluşmuş gibidirler. Yaptığı

tasvirlerde baştan beri ilahi bir tablo çizen, caminin bu yönünü ön plana çıkaran Akif, birinci bölümün sonuna doğru bu ilahiliği doruk noktasına çıkarır. “Bu bir ma’bed değil, Mâ’bûd’a yükselmiş bir ibâdetdir; / Bu bir manzar değil, dîdâra vâsıl mevkib-i enzâr” (s. 28) dizelerinde Akif, camiye bir ‘ma’bed’ ya da ‘manzar’ olmaktan öte, ibadet ve Allah’a ulaşan nazarlara benzetir. Bu, caminin kutsallığını, saflığını arttıran bir benzetmedir. Çünkü Allah için yapılan ibadet ya da Allah’a yöneltilen bakışlar dolaysızdır. Allah ile kul arasındadır ve aracıya ihtiyaç duymaz. Mekân sadece bir araçtır. Eylemlerin gerçekleşmesine vesile olur ve ibadet gibi eylemlere nazaran daha dolaylı bir konumdadır. Bu sebeple caminin tasvirinin sonunda, Akif’in onu bir mekân olmaktan çıkarıp direk eylemin kendisi olarak değerlendirmesi caminin kutsiyetini arttırmıştır. Bununla yetinmeyen Akif, tasvirin devamında tekrar Sina Dağı’nda Hz. Musa’ya *Tevrat*’ın inmesi olayına telmihte bulunarak, caminin kutsallığını bir kere daha vurgular. Hayalî tasvirlerin ardından realist tutumu tasvirin sonunda tekrardan yakalayan Akif, caminin *Tevrat* gibi semadan inmediğini belirtir ancak tüm bu realizme karşı mabedin ‘semavî’ olduğunu belirtmeden de geçemez. Çünkü cami, Allah’ın tecellisini içinde saklayan bir mekândır: “Semâdan inmemiştir, şüphesiz, lâkin semâvîdir: / Zemînî olmayan bir cilve-i feyyâzı hâvîdir” (s. 28).

Kısacası şiirin ilk bölümü olan bu ilk yirmi sekiz dizede Akif öncelikle mazi-gelecek tasviri yaparak, İstanbul’un fethini temsil etmesi bakımından Fâtih Camisi’ni bir milat olarak konumlandırır ve cami aracılığıyla toplumsal değişimi gözler önüne serer. Maziye tasvir ettiği yerlerde karanlığın hâkim olduğu, olumsuz yönlerin öne çıkarıldığı tasvirler yaparken, geleceğin ele alındığı yerlerde aydınlık temalı olumlu tasvirler yapar. Tezatlar üzerine kurulu bu kısmın ardından caminin tasvirine geçen Akif, teşhis ve teşbihlerden yararlanarak caminin bazen fiziksel özelliklerini bazen de manevî yönlerini tasvir eder. Bu tasvirlerde genel olarak caminin ilahi yönünü öne çıkarma amacıyla olan Akif için parlaklık, aydınlık önemli bir unsur olarak dikkatleri çeker. Cami özelinde İslamiyet ve Müslümanlık hakkındaki duygu ve düşüncelerini belirttiği bölümlerde karşımıza çıkan parlaklığa ve aydınlığa dair kavramlar, şiirin ilk dizelerinde gelecek için de kullanıldığından dolayı; bu kavramın Akif’te mazinin dinsiz, sefil fikirlerinden kurtulmuş, İslâmî bir geleceği ifade ettiği söylenebilir.

İlk bölümde caminin genel olarak atmosferini tasvir eden Akif, ikinci bölümde ise belirli bir güne gider ve o günü anlatmaya başlar. Genellikle tahkiyevî bir üslupla

kaleme alınmış bu bölümde yer yer tasvirler de yapılmıştır. Bu tasvirlerden biri de camiye dairdir. Mehmet Akif, ilk bölümde camiye tasvir ederken ona yüklediği niteliklerden biri olan ‘uyanık olma’ vasfını, “Gidince, ma’bede baktım ki bekliyor uyanık! / Sokuldum artık onun sîne-i münevverine” (s. 30) dizelerinde tekrar eder. Bu beyitteki uyanık olma hâli, şiirin öncesinde yer alan ‘cami-kalp’ ilişkisini de hatırlatmaktadır.

Akif’in şiirlerinde camilerin tasvirine *Süleymaniye Kürsüsünde*’de de rastlanır. Bu eserinde mimarî açıdan mükemmelliğine ve kutsallığına dair Yeni Cami ve Süleymaniye Camisi’nin tasvirlerine yer veren Akif, özellikle vaazın verileceği Süleymaniye Camisi’ni oldukça ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir. Anlatıcının takip ettiği güzergâh bağlamında ilk olarak Yeni Cami’nin tasvirine yer veren Akif, zamanın “gevhâre-i emvâc”ından sahile çıkardığı bir “şeh-dâne”ye (s. 284) benzettiği camiye, gerek konumu gerek değeri ve kutsallığı bakımından bir inci imajı ekseninde hayalî bir şekilde tasvir etmiştir: “Ne seher-pâre-i san’at ki ezelden mahmûr... / Leb-i deryâdan uçan bir ebedî hande-i nûr! / Sanki ummân-ı bekânın ezeli bir mevci / Yükselirken göğe, donmuş da kesilmiş inci” (s. 284). Akif yaptığı tasvirde camiye, deniz kenarından uçan edebî nurun gülümsemesine ve bekâ okyanusunun göğe yükselirken donup inci kesilen ezeli bir dalgasına benzetmiştir. Böylece camiye ezeli ve ebedî tek varlık olan Allah’la ilişkilendirerek onun kutsallığını vurgulamış olur. Bu tasvirde ‘leb-i deryâ’, ‘umman’, ‘mevc’ ve ‘inci’ gibi denize ait unsurların bir arada kullanılması da tesadüf değildir. Konum olarak Galata Köprüsü’nün bitiminde, Haliç’in Boğaz’a açılan kısmında yer aldığı ve şimdilerde denizin doldurulması sebebiyle kıyıdan uzak olsa da eskiden denizin hemen kenarında bulunduğu için, Akif, Yeni Cami’yi tasvir ederken denize ait unsurlara sıklıkla yer vermiş ve camiye yükselirken donup inci kesilmiş bir dalgaya benzetmiştir. Camiler, Müslümanlar için kutsal mekânların başında geldiğinden dolayı inananların içlerindeki iman duygusunu en yüksekte yaşadığı yerlerdir. Bu sebeple kendisi de cami karşısında vecd hâlinde olan Akif, hakikî bir tasvir vücuda getirmek yerine soyut imajlarla birlikte hayalî bir tasvir yapmıştır.

Akif, *Süleymaniye Kürsüsünde*’de Yeni Cami’nin yanı sıra Abdürreşit İbrahim tarafından vaazın verileceği yer olan Süleymaniye Camisi’nin tasvirine de oldukça detaylı bir şekilde yer vermiştir. Akif’in Süleymaniye Camisi’nin tasvirini bu kadar

uzun ve ayrıntılı vermesinin iki temel sebebi vardır. Birincisi bu caminin vaka mekânı olmasıdır. İkincisi ise Akif'in eserde işlediği fikri mekân vasıtasıyla ortaya koyma düşüncesidir. İslâm toplumlarındaki çöküşün esasen İslâm'ın aslî kaynaklarından uzaklaşılmasından kaynaklandığı fikrinin işlendiği bu eserde, Akif'in bütün *Safahat*'lara yansıyan İslâm birliği ideali şekillenmektedir (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı: 19). Camiler de İslâm'da birliği temsil eden mekânların başında gelir. Arapçada 'toplama, bir araya getirme' anlamına gelen 'cem'' kelimesinden türeyen ve Müslümanların ibadet etmek için toplandıkları yer olan camiler, Akif'in de eserinde işlediği fikir olan 'İslâm birliği'ni ifade etmede ideal bir mekândır. Akif'in Süleymaniye Camisi'ni tanımlarken 'doğruluğun yerdeki tek yurdu' olduğunu, 'insanlığa nâ-mahrem olan bigâne'lerin buraya giremeyeceğini, minarelerinin de hatıralarındaki Mevlâ'yı kalbe merbut birer dil gibi ikrar eyleyeceğini (s. 286) belirtmesi ve son olarak da tasvirine başladığı ilk dizede caminin kemeri üzerinde yazılı olan 'Tevhîd'e dikkatleri çekmesi bunun birer göstergesidir.

Süleymaniye Camisi'ni tasvire başlamadan önce, caminin Müslümanlar için ihtiva ettiği kıymeti belirten Akif, ardından caminin avlusunu, kapısını, kemerini, mihraplarını, kubbelerini, içinde bulunan ayetleri oldukça detaylı bir şekilde tasvir eder (s. 286-290). Tasvir, genellikle mekâna dair objektif bilgiler sunmakla birlikte yer yer şairin duygularının da mekânla mümteziç olmasından ötürü bu tasvirde hayalle hakikat karışıktır. Ancak verilen detaylarla mekânın gerçekçi bir görüntüsü oldukça net bir şekilde zihinlerde uyandığından dolayı bu tasvirde 'hakikat' unsuru daha ağır basmaktadır. Tasvirde detayların oldukça yoğun olması tasvirin en belirgin özelliğidir. Bunun ardında ise Akif'in bilim insanı kimliği, kendisini oldukça fazla hissettirmektedir. Mihraplar ve kubbeler arasındaki simetriyi değerlendirmesi, kubbenin üstünden inen 'hatt-ı mümâs'a değinmesi ve mabedin şeklinin dikdörtgen olmadığına dikkat çekmesi, bu kimliğin estetik düzlemde ortaya çıkan örneklerinden sadece birkaçıdır. Bunun yanı sıra cami kapısının girinti ve çıkıntılarını betimlerken benzetme unsuru olarak 'beyin'e yer vermesi de bunun bir yansımasıdır. Tasvirin oldukça detaylı olmasının bir diğer sebebi de ele alınan nesnenin mimarî ve sanatsal olarak birçok detayı bünyesinde barındırmasıdır. Oldukça detaylı bir yapı olan ve inşasında büyük bir emek ve işçilik sarf edilmiş böylesi bir mekânı yüzeysel bir şekilde anlatmak, detaylara inmemek olmayacağı için, Akif oldukça etkileyici olan bu eserin

adeta her noktasını tasvir etmiştir denilebilir. Kendisi de şiir yazarken detaycı olan, kelime seçimlerinde ya da aruzu uygularken oldukça titiz bir işçilik örneği sunan Akif için önemli bir unsur olan biçim, hiçbir detayı atlanmadan gösterilmesi ve değerlendirilmesi gereken bir adımdır.

Tasvire caminin dışından başlayarak adım adım içeri giren Akif, caminin içerisine girdikten bir müddet sonra oturarak gözlemlerine ve bu gözlemlere dayalı tasvirlerine devam eder. Başlangıçta yürüyüş hâlindeyken yaptığı tasvirler, bu tempoya uygun olarak hareketli bir şekilde oluşturulmuştur. Fiillerle karışık vücuda getirdiği bu tasvirde, anlatıcının kemerden mihraba, mihraptan kubbeye, kubbeden kapıya vb. şekilde atlayarak ilerleyen kısa tasvirleri ise, etkileyici bir yere giren bir kişinin kapıldığı heyecanla tüm detayları hemen görme arzusundan kaynaklı, gözlerinin oradan oraya sıçramasına benzer. Böylece bu kısa ve değişen tasvirlerle anlatıcının içinde bulunduğu ruh hâlini okuyucuya başarılı bir şekilde geçiren Akif, okuyucuyu oturmaya davet ettiği dizelerden itibaren mekân tasvirinde de durağanlaşır ve sadece caminin içinde bulunan ayetleri betimler. Görülen şaheser karşısında yaşanan heyecanı dindirmek ve dikkatleri varlık âleminden uzaklaştırmak adına bir geçiş mahiyetinde olan bu ayetlerin tasvirini (s. 290) yapan Akif, daha sonrasında, “Vecde gel; vahdete dal, âlem-i kesretten uzak... / Yalnız Sâni’i gör; san’atı, masnû’u bırak” (s. 290) dizeleriyle tasvirler vasıtasıyla yaratmak istediği etkiyi doğrudan doğruya söyleyerek Süleymaniye Camisi’nin tasvirini bitirir.

Kısacası Akif, mekâna dair birçok detay verdiği bu tasvirinde, yaptığı diğer cami tasvirlerine nazaran daha objektif bir tutum sergilemiştir. Mekânın kendisinde uyandırdığı intibai doğrudan yansıtmaktan ziyade, camiye görsel olarak zihinlerde canlandırmayı hedefleyen Akif, bunu yaparken biçim vasıtasıyla anlatıcının içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtmayı unutmamış ve tasvir esnasında detay verirkenki tavrı ile bilim insanı kimliğinin izlerini satır aralarında bırakmıştır.

Akif’in şiirlerinde tasvir ettiği bir diğer kutsal mekân ise Hz. Muhammed’in kabridir. *Hâtıralar*’da yer alan ve dinî lirizmin had safhaya ulaştığı bir şiir olan “Necid Çöllerinden Medîne’ye” (Okay, 2017: 124), Akif’in mekân tasviri vasıtasıyla cehennemi andıran çöl yolculuğunun sonunda adeta “cennet”e (s. 608) yani Hz. Muhammed’in kabrine ulaşmasını ve buradaki ruh hâlini konu almaktadır. Hz. Muhammed’in kabri, Medine’deki Mescid-i Nebevî’nin içinde bulunmaktadır.

Kubbesi yeşil olduğu için ‘Kubbe-i Hadrâ’ yani ‘Yeşil Kubbe’ diye adlandırılan peygamberin kabri, Akif’in dinî duygularının yoğunluğu ve yaptığı zorlu yolculuğun da etkisiyle, şair tarafından oldukça lirik bir şekilde tasvir edilmiştir: “O nasıl heykel-i dîdâr, o nasıl cebhe-i nûr! / Öyle bir Tûr ki: Her lemha-i istiğrâkı, / Olmadan çâk-i tecellî, süzüyor Hallâk’ı” (s. 606-608).

Akif bu tasvirde, içinde bulunduğu yoğun duyguların da tesiriyle oldukça kısa ancak kapsamlı bir anlatım vücuda getirmiştir. Bunu iki şekilde başarmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak kendi literatüründe geniş anlamlara sahip olan ‘aydınlık’ imajına başvurmuştur. Akif’in şiirlerinde özellikle aydınlık-karanlık tezadı şeklinde gördüğümüz bu imaj, her zaman için olumlu çağrışımlarla yüklüdür. Akif’in ideal olanı, ulaşmayı istediği hedeflerini ifade ederken sıklıkla kullandığı bu imaj, başka herhangi bir açıklamaya gerek duymadan, ele alınan konunun Akif için çok önemli ve değerli olduğunu, olumlu nitelikler taşıdığını ifade etmektedir. Bu sebeple ‘heykel-i dîdâr’ dediği bu ilahi güzelliği ‘cebhe-i nûr’a benzeterek kısa ancak oldukça pozitif anlamlarla yüklü bir betimleme yapar. Akif’in Hz. Muhammed’in kabrine dair yaptığı tasvirde anlamı oldukça yoğunlaştıran diğer bir unsur ise Tûr-i Sina vasıtasıyla yaptığı telmihtir. Dinî menkıbelere göre Hz. Musa bir gün Allah’la yüz yüze görüşmek ister. Bunun üzerine Allah’ın Sina dağına tecelli etmesi üzerine dağ paramparça olur. Yaptığı bu telmihle Hz. Muhammed’in mezarının burada olmasından dolayı mekânın kutsallığını oldukça etkili bir şekilde dile getiren Akif, uzun uzadıya yapacağı anlatımdan daha yoğun bir ifade ortaya koyar.

Kubbe-i Hadrâ’nın tasvirine “Sanki feyfâ-yı taharrîde yanan ervâha, / Sâyeler dökmek için Sidre’den²⁸ inmiş vâha” (s. 608) dizeleriyle devam eden Akif, bu benzetmeyle de hem mekânın bulunduğu konunun şartlarına gönderme yapar hem de insanda yarattığı etkiyi ortaya koyar. Akif, Kubbe-i Hadrâ’nın tasvirini yapmadan önce çölde yapılan zorlu bir yolculuğu anlatmaktadır. Cehennem gibi betimlenen çölün ardından tasvir edilen kabirde bu tarz bir benzetmeye gidilmesi, mekânın gerçekliği ile bir paralellik kurmaktadır. Bunun yanı sıra dünyada yaratıcısından uzak düşmüş bir müminin, yaratıcının elçisinin kabrine varması da adeta bir ‘vaha’ etkisi yarattığı için, bu tasvir aynı zamanda izlenimsel bir hüviyete de sahiptir.

²⁸ “Sidre: Ağaca benzetilen, yedinci kat gökte bir makam ismi” (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı: 609).

Akif'in hem manevî hem de bilim insanı kimliğini ortaya koyması bakımından kutsal mekânlara dair yapılan tasvirler, oldukça dikkate değer parçalardır. Yaratmak istediği etkiye göre zaman zaman mekânın manevî niteliklerini ön plana çıkararak soyut tasvirler vücuda getiren Akif, zaman zaman da mekâna dair verdiği mimarî detaylarla oldukça gerçekçi betimlemeler ortaya koyar. Bununla birlikte Akif'in mekâna yüklediği niteliklerin şiirin geri kalanıyla paralellik kurması, Akif'in kurguda ayrıntılara ne kadar dikkat ettiğini de göstermektedir. Bu dikkat sayesinde şiirde bütünlük yakalayan Akif, oldukça başarılı manzum parçalar meydana getirmiştir. Akif'in kutsal mekânlara dair yaptığı tasvirlerdeki amacı ise genel olarak İslâm dinindeki birlik fikrini ve mükemmelliği mekân aracılığıyla okuyucusuna sunmaktır. Bunu da gerek yarattığı imajlar gerek mekâna dair detayların sunum şekli vasıtasıyla başarmıştır.

2.2.3. Bir Vasıta Olarak Mekân Tasvirleri

Edebî eserde mekân tasvirleri, her zaman için zihinlerde niteliklerini belirttiği mekâna dair bir imge yaratma işleviyle karşımıza çıkmamaktadır. Yani yazarlar/şairler bazı durumlarda mekâna dair yaptıkları tasvirlerle mekânın imgesel ya da gerçekçi bir görüntüsünü okuyucuda oluşturma amacı taşımazlar. Bu tasvirler bazen, mekânın ötesinde yazar ya da şairin ruh hâlini ya da birtakım durumlar hakkındaki fikirlerini ifade etmesi için bir vasıta olarak kullanılmaktadır. Bu bakımdan Akif'te de mekân tasvirlerinin bir vasıta unsuru olarak kullanıldığı şiirler bulunmaktadır. Bu şiirler değerlendirildiğinde Akif'in mekândan araç olarak iki şekilde yararlandığı görülmektedir. Bunlardan birincisi anlatıcının ruh hâlini ortaya koymak adına mekân tasvirlerine gidilmesidir. Bu tarz tasvirlerde tabiatın taşıdığı nitelikler, anlatıcının içinde bulunduğu ruh hâli neticesinde yorumlanarak oluşturulduğu için, onun duygu durumu hakkında ipuçları taşımaktadır. Akif'in mekândan araç olarak yararlandığı ikinci durum ise, eleştirilerini mekân tasviri aracılığıyla ortaya koymasıdır. Bu şiirlerde Akif, mekânın fiziksel gerçekliğini ortaya koyma amacıyla değildir. Tasvirlerde seçilen mekânlar ve bu mekânlara dair üzerinde durulan nitelikler, Akif'in şiir boyunca eleştirisini yaptığı durumun dışavurumudur.

2.2.3.1.Ruh Hâlinin Tasviri İçin Tabiattan Yararlanma

Akif şiirlerinde her zaman için tabiatı, sadece görsel anlamda okuyucunun zihninde canlandırmak için tasvir etmemektedir. Bazı durumlarda tabiat, Akif'in elinde bir araç hâline gelerek, yapılan tasvirler vasıtasıyla anlatıcının ruh hâlini aksettirmektedir. Bu durumlar genellikle sevilen bir kişinin kaybı, dinî meselelerde duygusal olarak çıkmaza girme ya da vatanın işgal altında olması gibi olumsuz hadiselerdir. Bu gibi durumlarda Akif, anlatıcının ruh hâlini yansıtabilmek adına çeşitli yöntemlerle tabiatı tasvir etmektedir.

Anlatıcının/Akif'in sevilen bir dostun kaybı karşısındaki ruh hâlini, tabiat tasvirleriyle görebileceğimiz şiirler arasında “Merhûm İbrâhim Bey” oldukça dikkate değerdir. Şiirde yüce niteliklerle tasvir edilen ve anlatıcının çok sevdiği İbrahim Bey'in kaybı, tabiatın algılanışında büyük bir değişime sebep olmuştur:

*Garîb, şâm-ı garîban kadar hazîn oluyor,
Nigâh-ı rikkatimin karşısında fecr-i bahâr.
Birer bürehne kadîd-i mehîbi andırıyor
Hayât hulle-i sebzinde cilveger eşcâr.
Bütün bu sâha-i hadrâ, bu nev-demîde çemen
Yeşil bir örtünün altında bir amîk mezâr!
Simâh-ı cânıma bin uhrevî sadâ geliyor
Neşideler okuyorken gusûn-i terde hezâr.
Temevvüc eyleyerek gözlerinde jale-i nûr
Şükûfe-zârda gûyâ ki ağlıyor ezhâr.
Senin sahîfe-i zâtın, senin meâlin iken
Bütün cihân-ı bedâyi'de müncelî âsâr,
Samîm-i rûhumu pür-cûş u bî-karâr ediyor
Bugün o sîne-i hilkatte inleyen eş'âr!
Muhît şimdi şebistan-ı iğtirâbındır:
Bugün uyanmıyor artık o nâzenîn eshâr! (s. 118-120)*

Bahar sabahı, yeşil ağaçlar, yeni bitmiş çimen, bülbülün sesi, çiğ damlaları gibi doğaya ait canlılığı hatırlatan unsurlar, İbrahim Bey'in ölümüyle anlatıcıya artık başka bir surette görünmeye başlar. Bahar sabahını gariplerin hazin akşamı, yeşil ağaçları heybetli iskeletler, yeşil çimenleri bir tabutu saran yeşil örtü, bülbül sesini ahiret sesi ve ışıklı çiğ damlalarını da çiçek bahçesinde ağlayan çiçekler gibi gören anlatıcı, bu tasvirde projeksiyon metoduyla kendi ruh hâlini tabiata yansıtır. Böylece “...İbrahim Bey'in ölümünün sadece kendisini derinden yaralamadığını, bunun aynı zamanda bütün Doğu ve İslam dünyası için büyük bir yitim olduğunu Âkif özellikle belirtmek istemiştir” (Gökçek, 2014: 127). Dünyayı algılayış şekli ölüm vakasıyla tam tersi bir

istikamette değişen anlatıcı, aynı zamanda dünyayı İbrahim Bey'in 'şebistan-ı iğtirâb'ı olarak görmektedir. Akif'in şebistan benzetmesini yokluk bildiren durumlarda kullandığını önceden de belirtmiştik. Burada da sevilen bir dostun kaybı, onun yokluğu Akif'in dünyayı şebistan olarak algılamasına sebep olmuştur.

Akif'in, ruh hâlinin yansıması olarak yaptığı mekân tasvirlerinden biri de "Cânân Yurdu" şiirine aittir. Sevgilinin yitirilmesinden sonra onun yurdunu adeta bir mezar hâlinde tasavvur eden anlatıcı, duyduğu üzüntüyü tabiat vasıtasıyla aktarmış olur:

*Eyvâh, ıssız diyâr-ı dilber...
Her hatvesi bir mezâr-ı muğber!
Uçmuş da bakındığım terâne,
Kalmış sessiz bir âşiyâne.
Yer yer medfun durur emeller...
Gûyâ ki kıyâm-ı haşri bekler!
Yâ Rab! Niye böyle bir yığın hâk
Olmuş yatıyor o buk'a-i pâk.
Yâ Rab, ne için o lem'a nâbûd?
Yâ Rab, ne için bu sâye memdûd?
Yâ Rab, ne demek harîm-i cânân
Üstünde bu perde perde hicran? (s. 192)*

Akif, sevilen kişinin yokluğundan ötürü mekânı karanlık bir şekilde tasvir ederken aynı zamanda "Merhûm İbrâhim Bey" şiirlerinde olduğu gibi işitsel imajlardan da faydalanır. Mekânın sessiz ve ıssız olduğunu belirterek yarattığı mezar imajını daha da kuvvetlendiren Akif'in şiirde mekânın sessizliğini vurgulayarak yaptığı başka tasvirler de vardır. Akif'in sessizliği tasvirinin temel ögesi olarak seçmesinin sebebi, sevgilinin yokluğunu vurgulamaktır. Zaman zaman kişileştirmeler vasıtasıyla sevgilinin yurdunu "hem sağır hem ebkem" (s. 194) olarak tasvir eden Akif, bu tasvirlerle asıl olarak sevgilisini kaybeden âşığın tabiatı algılayış şeklini gösterir. Sevgilinin yitirilmesinden sonra âşık için mezarlığa dönen mekânda dikkate değer, tasvir edilecek kadar önemli bir şey kalmadığı için mekân böylesine sessiz ve ıssız bir şekilde tasavvur olunur: "Kimden sorayım ki nerde dilber? / Makber gibi samt içinde her yer" (s. 194). Şiirin son beyti ise sevgilinin yurdunun sessizliğini vurgulaması bakımından şiirin en dikkate değer ve kuvvetli tasvirine yer verir: "Yâ Rab, bu nasıl cihân-ı hâmûş: / Bir "yok!" diyecek sadâ da yokmuş" (s. 194).

Akif'in anlatıcının ruh hâlini daha etkili bir şekilde aksettirebilmek adına tabiat tasvirlerinden yararlandığı bir başka şiiri ise "İstiğrâk"tır. Akif, bu şiirinde tasvirler vasıtasıyla verdiği somut örneklerle Allah'ı tefekkürü esnasında anlatıcının içinde

bulunduğu ruh hâlini etkili bir şekilde göstermek istemiştir. Bu bağlamda Akif, tabiatın zorlu koşullarına dair çizdiği tabloların içine insanı yerleştirmiş ve bu insanın duygu durumu ile anlatıcının duygu durumu arasında paralellikler kurmuştur. Örneğin ufuklarının karardığını söyleyen anlatıcı, ona yol göstermesi için Allah’a dair bir iz görme arzusunu; karanlık ve büyük bir çölün içinde yolunu şaşırmış bir kişinin yol gösterici bir yıldızla duyduğu arzuyla ilişkilendirir. Arzunun şiddetini göstermek için çizdiği tabiatı oldukça ürkütücü ve zor şartlar dâhilinde tasvir eden Akif, anlatıcının ruh hâlini aksettirebilmek adına tabiattan yardım alır:

*‘Tasavvur et ki muzlim bir şeb-i ecrâm-nâpeydâ:
Yatar heybetli âgûşunda dûrâdûr bir feyfâ;’
Düşen gümrâh için yol bulma yok emvâc-ı zulmetten;
Gidilmez... Her adım attıkça bir girdâb olur rehzen;
O rîkistâna batmış, çalkanan seyyâh-ı âvâre
Nasil müştâk ise bir nûra, bir necm-i rehâkâre,
Sana ey lem’a-i ümmîd ben de öyle müştâkım;
Görün bir kerre zîrâ pek karanlık oldu âfâkım! (s. 256)*

Ancak vurgulanan dizelerdeki tasvirde anlatıcının ruh hâli, diğer tasvirlerde olduğu gibi tabiata doğrudan doğruya yansımamıştır. Bu dizelerde Akif, anlatıcının ruh hâlini yansıtabilmek adına, yaratacağı örnek olayın etkisini kuvvetlendirmek için tabiat tasvirinden yararlanmıştır. Benzer bir şekilde şiirin devamında anlatıcının duyduğu kuşatılmışlık hissini anlatmak adına okyanus ortasında kalmış bir kişi tasvir eden Akif, çizdiği tabloda yine doğa şartlarını oldukça çetin bir şekilde tasvir ederek anlatmak istediği duygunun şiddetini gözler önüne serer: “Geçir pîş-i hayâlinden ki cûşâcûş bir ummân: / Nişandır yükselen her mevc-i tûfan-hîzi bir dağdan; / Ölüm var, kurtuluş yok, sâhil-i imdâd uzaklarda” (s. 256).

Akif’in ruh hâlini tasvir için tabiattan faydalandığı bir şiiri ise *Hakkın Sesleri*’nde yer alır. Ancak Akif, bu defa diğer şiirlerden farklı bir metot izler. Rûm suresinin 50. ayetini ve tercümesini başlık yerine kullandığı şiirinde Akif, ruh hâlini etkili bir şekilde vermek adına, tezat yaratması için baharın gelişini aksettiren bir tabiat tasvirinden faydalanır:

*Bir yeşil kan, bir yeşil can yağdırıp, kudret, yere:
Yemyeşil olmuş, fezâ, gömgök kesilmiş dağ, dere.
En kısır toprak doğurmuş, emzirir birçok nebât;
Fıskırır bir damlacık ottan, tutup sıksan, hayat!
Dün, kemikten külçe hâlindeydi her çıplak fidan;
Bak: Ne sağlam kan, bugün, dolgun yüzünden damlayan!
Dün, kudurmaktaydı ormandan cahîmî bin zefîr;
Âşîyan tutmuş, bugün, her dalda perran bir safîr!*

*Dün, nige-h-bânydı milyarlarca zî-rûhun sübât;
Silkinip çıkmış o mahbesten, bugün, bir kâinât.
Dün, ne mâtemdeydi âlem! Yer hazîn, gökler hazîn;
Sûr-i fitrattır bugün: Fıtrat bugün sahrâ-güzîn! (s. 388)*

Kışın tüm öldürücü, yok edici etkisine rağmen baharın tabiata yeniden can verdiğini belirttiği bu tasvirin hemen ardından Akif, kendi ruh hâlinin tasvirine geçer. Baharın canlandıran etkisine rağmen vatanın düştüğü vaziyetten dolayı kendi ruhunda sonbaharın kök saldıgını söyleyen Akif, mekânla tezat yaratarak kendi ruh hâlinin tasvirindeki etkiyi kuvvetlendirmiştir. Görüldüğü üzere ruh hâlinin ifadesi için tabiattan faydalandığı diğer tasvirlerden daha farklı bir şekilde tabiatı kendine araç olarak seçen Akif, tabiattan ruh hâline, oradan da vatan tasvirine geçerek oldukça başarılı bir kompozisyon da elde etmiştir.

Akif'in mekânı kendi ruh hâline tezat olarak tasvir ettiği tek eseri *Hakkın Sesleri* değildir. Bunu *Hâtıralar*'da yer alan "El-Uksur'da" şiirinde de yapan Akif, "...tabiatın canlılığı ile kendisinin ruhunda yer etmiş olan hüznün ve ıstırap arasındaki tezadı dile getirmiştir" (Gökçek, 2014: 197). Akif'in 1914 yılındaki Mısır seyahatinde, Nil'in doğu sahilinde yer alan El-Uksur'u ziyaretine dair hatıralarını ele alan bu şiir, yabancılar tarafından işgal altındaki İslâm dünyasının parçalanmışlığını dile getirmektedir. Bir zamanlar Osmanlı'ya ait bu topraklar şimdi işgal altındadır ve Avrupalı gezginler gülerek, hâkimiyetin verdiği rahatlıkla etrafı gezmektedir. İslâm topraklarının işgal altında oluşu ve parçalanmışlığı karşısında Akif de derin bir teessür içindedir. Ancak bunu tabiat aracılığıyla doğrudan bir şekilde vermek yerine önce mekânla ruh hâli arasında tezat yaratır. Ancak şiirin sonunda bu tezadı ortadan kaldırarak izlenimci bir şekilde mekân ve ruh hâli arasında paralellığe ulaşır.

Tabiat tasvirleri açısından oldukça zengin bir şiir olan "El-Uksur'da", mekânın hem muhtevada hem de teknikte önemli bir yere sahip olması bakımından oldukça dikkate değerdir. Şiir güneşin batmasından yarım saat evvel, Akif'in El-Uksur'a dair yaptığı tasvirle başlar. Anlatıcının eylemleri dâhilinde mekâna dair verilen detaylar vasıtasıyla yapılan bu tasvirde Akif, Nil'i ve nehrin bulunduğu vadiyi oldukça canlı ve etkileyici bir şekilde betimler:

*Yavaş yavaş iniverdim ağaçlı bir tepeden.
O, Nil'i koynuna çekmiş yeşillenen, vâdi,
-Ki yok hazan safahâtında ömrünün ebedi-
Önümde, zümriide benzer, yığın yığın mevecât,
Saçıp saçıp uzuyor: Sanki bir serâb-ı hayât!
(...)*

*Solumda bir büyücek hurma var ki yapyalnız...
Zemîni haylice mâil de olsa, çâresi ne? (s. 548)*

Nil ve içinde bulunduğu vadiyi, renklere vurgu yaparak tasvir eden Akif, nehrin tabiata kattığı canlılığı bir hayat serabına benzeterek mekânın canlılığını ilk planda oldukça etkili bir şekilde ön plana çıkarır. Bunun ardından hurma ağacına ve ağacın bulunduğu konuma dair yaptığı tasvir ise oldukça ilgi çekicidir. Bu büyücek hurma ağacı yapayalınızdır, bulunduğu zemin haylice meyillidir ve bu yüzden çaresizdir. Şiirin ilerleyen dizelerinden görüleceği üzere, Akif de tasvirini yaptığı işgal altındaki İslâm toprağında yani ‘haylice meyilli bir zeminde’ bu hurma ağacı gibi yalnız hissetmektedir. Çünkü Avrupalı gezginler gülüp eğlenebilmesine karşın kendisi ata diyarında vatanından ayrı gibi hissetmektedir (s. 554). Böylece Akif, daha şiirin en başından mekân vasıtasıyla başarılı bir şekilde şiirde işlenecek konuya dair ipuçları vermiştir. Hurma ağacı ve zeminine dair verilen ayrıntının dışında oldukça canlı bir şekilde tasvir edilen mekânı “Gülümsüyor yüzü artık muhît-i reyyânın,” (s. 550) dizesiyle gülümser bir hâlde tasvirine devam eden Akif, bu dizeyle birlikte ‘gülümsüyor’ ifadesiyle başlayan dizelerle çizeceği tabloların ilk adımını atar. Şiirin en dikkat çekici kısımlarından olan ve Akif’in yaratmak istediği tezadı güçlendiren bu tablolarda mekân, insan, obje, hepsi bir gülümseme hâlinedir. Akif böylece mekân tasvirleriyle yaratmış olduğu canlılığı, gösterdiği tablolarla da desteklemiş olur. Gerek mekândaki gerekse tablolardaki canlılığa ve mutluluğa rağmen Akif tam tersi bir ruh hâli içerisinde:

*Evet, bu sâha-i cûşun, bu cûş-i evvâkın
İçinde ben, yalnız ben zavallı gülmüyorum...
Oturmuş ağlıyorum, ağlasam da ma'zûrum:
Vatan-cüdâ gibiyim ceddimin diyârında!
Ne toprağında şu yurdun, ne cûybârında,
Bir âşinâ sesi, yâhud bir âşinâ izi var!
Sadâma beklediğim aksi vermiyor ovalar. (s. 554)*

Çünkü İslâm toprakları işgal altındadır ve bir zamanlar Osmanlı’ya ait olan El-Uksur, artık yabancıların elindedir. Böylece mekân ve kendi ruh hâli arasında oldukça güçlü bir tezat yaratan Akif, bu tezat vasıtasıyla da içinde bulunduğu bedbinliğin boyutlarını daha kuvvetli bir şekilde aktarmış olur. Tek başına kendi ruh hâlini betimleyerek içinde bulunduğu üzüntünün boyutunu belki daha zayıf bir etkiyle dile getirecek olan Akif, doğrudan bir şekilde olmasa da mekân vasıtasıyla yarattığı etkiyi güçlendirmiş olur. Akif “El-Uksur’da” şiirinde içinde bulunduğu ruh hâlini aktarmak

için sadece tezat yaratarak mekândan faydalanmamaktadır. Şiirin sonunda güneşin batmasıyla birlikte aynı mekânı yeniden tasvir eden Akif, şiirin başındaki aydınlık, canlı ve gülümseyen tabiatın aksine karanlık, matem rengine bürünmüş bir tabiatla okuyucuyu baş başa bırakır: “Değiştî çehresi Nîl’in: Önümde az kumral; / Deminki zıll-i sûtûnun yerinde pek koyu al;²⁹ / Biraz ilerde, fakat, âdetâ karanlıktı. / Bu reng-i mâteme dağlar da âşinâ çıktı: / Karardı baktım uzaktan dumanlı cebheleri” (s. 556). Bir mekânın güneşin batışından sonra karanlık bir şekilde tasviri olağan bir durumdur ve bundan olumsuz bir yargı çıkarmak gerekmez. Ancak burada Akif’in şiirlerinde ‘karanlık’ imajının taşıdığı anlam -ki Akif bu tasvirde karanlığı ‘reng-i mâtem’ olarak belirterek tartışmaya mahal bırakmayacak bir şekilde olumsuz çağrışımlar yaratır- ve aynı mekânın şiirin başında aydınlık ve canlı, şiirin sonunda ise karanlık bir şekilde tasviri, Akif’in mekân vasıtasıyla ruh hâlini yansıttığını göstermektedir. Bu tasvirin hemen ardından bu durumu “Demin gülümseyen âfâkı tülledikçe zılâl, / Uyandı rûh-i garîbimde bir hayâl-i muhâl: / Cihân-ı sâmiti karşımda ağlıyor sandım” (s. 556) dizeleriyle doğrudan ifade de eden Akif, “El-Uksur’da” şiirinde izlenimsel bir şekilde tabiattan faydalanmıştır. Bu şiirde El-Uksur’un güneş batmadan hemen önce ve battıktan hemen sonra farklı şekillerde tasviri, Akif’in ruh hâlini yansıtırken mekândan faydalanmasının yanı sıra bünyesinde başka anlamlar da barındırmaktadır. Burada güneşin İslâm dünyasındaki birliğin ifadesi olduğu düşünülürse, güneşin batmasıyla yani birliğin yok olmasıyla birlikte aydınlık sona ermiş ve karanlık bir dönem başlamıştır denilebilir.

Akif’in anlatıcının ruh hâlini yansıtmak adına tabiattan yararlandığı tasvirlerle bakıldığında, Akif’in çeşitli yöntemlerle bu tasvirleri yaptığı görülmektedir. Bazen anlatıcının ruh hâlini tabiata doğrudan yansıtan Akif bazen de tabiatı anlatıcının ruh hâline tezat bir şekilde tasvir etmektedir. Her iki metotta da amaç, anlatıcının duygu durumunu daha etkili bir şekilde vermektir. Bu iki yöntemden farklı olarak Akif’in anlatıcının ruh hâlini ifade etmek adına tabiat tasvirlerinden yararlandığı üçüncü yöntem ise biraz daha giriftir. Bu yöntemde Akif, anlatıcının ruh hâlini daha etkili bir şekilde okuyucuya aktarabilmek adına, tasvirlerle tabiattaki zorlu koşullara dair somut bir atmosfer yaratarak, bu atmosferin içine yerleştirdiği insanla anlatıcı arasında hisler

²⁹ Akif şiirin önceki dizelerinde neredeyse batmakta olan güneşin Nîl üzerindeki yansımasını “amûd-, nûrânûr”, “zıll-i mübâhî” (s. 554) şeklinde ifade etmiştir. Belirtilen dizede yer alan ‘zıll-i sûtûn’ ifadesiyle de önceki dizelerde yer alan bu durum kastedilmektedir.

bakımından bir paralellik kurar. Bu da Akif'in şiirlerinde yer verdiği her unsur için ne kadar özenli ve dikkatli olduğunun bir göstergesidir.

2.2.3.2.Eleştiri Vasıtası Olarak Mekân Tasvirleri

Safahat, Akif'in birçok husus hakkında eleştirilerini ihtiva eden hacimli bir eserdir. Bu eleştirilerin her bir *Safahat*'ta Akif tarafından sunulma şekli ise zaman zaman farklılıklar göstermektedir. Bu doğrultuda eleştirilerini bazen doğrudan ifade ettiği görülen Akif bazen de bunun için birtakım vasıta unsurlarından yararlanmıştır. Bu unsurlardan biri de mekân tasvirleridir. Bu tasvirler, mekânın gerçek görüntüsünün okuyucunun zihninde canlandırılmasının yanı sıra Akif'in birtakım durumlar hakkında getirdiği eleştirileri yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir.

Akif eleştiri vasıtası olarak mekân tasvirlerinden ilk olarak "Ressam Haklı!" şiirinde faydalanmaktadır. Şiir, Akif'in, bir zamanlar moda diye yeni yaptırdıkları köşkün bir odasını eski tasvirlerle süsleten zenginlere yönelik eleştirisidir. Duvara sürdüğü düz kırmızı boyayı ironik bir şekilde -olmayan unsurlarını sayarak- bir tasvir/resim gibi anlatan ressam ve ev sahibi arasında geçen diyaloglardan oluşan bu şiirde, diyaloglar esnasında odanın niteliklerine yönelik izahatlar verilerek mekânın tasviri yapılmıştır:

Sıvayıp akşama varmaz, sekiz arşın salonu

Sıvar ama ne sıvar! Sâhibi der:

-Usta bu ne?

Kıpkızıl bir boya çektin odanın her yerine!

-Bu resim, askeri basmakta iken Fir'avn'ın,

Bahr-i Ahmer yarılıp geçmesidir Mûsâ'nın.

-Hani Mûsâ, be adam?

-Çıkmış efendim karaya.

-Fir'avn nerde?

-Boğulmuş.

-Ya bu kan rengi boya?

- Bahr-i Ahmer a efendim yeşil olmaz ya bu da!

-Çok güzel levha imiş! Doğrusu şenlendi oda! (s. 240)

Şiirde diyaloglarla uzun uzun odanın niteliklerine dair detaylar veriliyormuş gibi görünse de aslında odanın sekiz arşın olduğu ve duvarlarının düz kırmızı rengi olduğundan başka detay verilmez. Akif bunu, yani "...modalara düşkün budalaların, açığözler tarafından sömürülmesin[e]" (Enginün, 2012:407) dair eleştirisini ortaya koymak için yapmıştır. Evlerinin bir odasına bunu yaptıran zenginlerin eski

tasvirlerden pek de bir şey anlamadığını, ressam ve ev sahibi arasında gelişen diyalogla ironik bir şekilde veren Akif, bunu yaptıran ev sahiplerinin kültür birikimi bakımından noksanlığı ile çizdiği odanın duvarlarının boşluğu arasında adeta bir bağ kurmuştur. Olmayan bir şeyi uzun uzun tasvir etmesi bakımından oldukça dikkat çekici olan bu oda tasviri, Akif'in hem ev sahibine hem de ressama dair eleştirisinde vasıta görevi görmüştür.

Akif'in mekân tasviri vasıtasıyla eleştiri yaptığı bir diğer şiiri ise "Fır'avun ile Yüz Yüze"dir. Akif'in burada eleştirdiği husus ise insanların ölümsüzlük uğruna sarf ettikleri büyük çaba ve bu uğurda yaşattıkları zulümdür. Bu şiirde eleştiriye vasıta olan mekân ise Mısır'da yer alan Krallar Vadisi'dir. Akif'in 1923 yılında, Krallar Vadisi'ni ziyaretine dair izlenimlerinin yer aldığı bu şiirinde asıl olarak ele alınan konu, II. Amnofis vasıtasıyla firavunların ölümsüzleşmek uğruna gösterdikleri zulüm saçan çabalarının ne kadar boşuna olduğu, ölümsüzlüğün zulümle değil, Allah yolunda yapılan eylemlerle kazanılabileceğidir. Bu bağlamda Akif, II. Amnofis'in mezarına varmadan önce de vadide gördüğü ve ölümsüzlük arzusuyla geçmişte uygulanan zulmün bugüne yansımaları olan anıtları, tapınakları, heykelleri ve mezarları ihtiva eden vadiyi tasvir eder:

*Daraldı gitgide vâdî, demek yakınlaştık.
Harâbeler sökedursun, yavaş yavaş, artık:
Göründü işte sütunlar, kırık dökük, yer yer,
Göründü yerlere bî-tâb düşmüş âbideler;
Göründü kaç sıra ma'bed ki kaplamış yurdu;
Göründü birçoğunun pâre pâre ma'bûdu!
Sağında nâ-mütenâhî yıkıntı dalgaları;
Solunda hangi harîminse tek kalan duvarı;
Önünde, gövdesi kırk elli parça, heykeller;
İlerde burnu kopuk başlar, arkasız beller. (s. 832)*

Zamanında ölümsüzlük arzusuyla halka bin bir zulüm yapılarak diktirilen bu abideler, halkın tapınmaları için zorlandıkları heykeller, mabetler şimdi tamamen harap ve yıkık dökük bir hâldedir. Görünen, harap emellerin enkazıdır adeta. Çünkü ölümsüzlük, zulümle ya da zorbalıkla kazanılacak bir şey değildir. Bedenlerin mumyalanması, tamamen çürümenin önüne geçse de ölümsüzlük bedeninin korunması suretiyle değil, Allah yolunda gerçekleştirilen amellerle, dua etmekle, mazluma yardım etmekle, yapılan hatalardan pişmanlık duyup bunlardan dönmekle sağlanabilecek bir şeydir. Ancak zalim firavunlar bunu görememiş, kendilerini Tanrı'sı olarak gördükleri yeryüzünde, zulüm iktidarıyla ölümsüzlük uğruna her şeyi

yapmışlardır. Ancak bugüne bakıldığında, mezarları arkeologlar tarafından delik deşik edilmiş (s. 834), yaptırdıkları heykeller, abideler yıkık dökük bir hâl almış, kısacası amaçladıkları ölümsüzlük gerçekleşmemiştir. Bu bakımdan dikkat çeken bir diğer tasvir de ‘hâris emeller’le yapılmış bu yapıların karşısında ölümsüzlüğüyle duran kızıl dağın tasviridir. İçerisinde firavun mezarları bulunan bu dağ, yıkık dökük sütunların, heykellerin, abidelerin, mezarların aksine, gösterişli ve sapasağlam bir şekilde yani ölümsüz olarak durmaktadır ve hırs dolu arzuları alnını çatarak tehdeide devam etmektedir:

*Ne ihtişâm-ı İlâhî! Ne saltanat! Ne celâl!
Eteklerinde zemîn, devre devre, izmihlâl.
Bu cebhe fecr-i ezelden örülmüş olsa gerek;
Gurûb alevleri, yâhud, tehaccür eyleyerek,
Harîs emelleri tehâdide etmek üzre devâm,
Fezâda alnını çatmış bu sermedi ehrâm!
Evet, murâkabe hâlinde bir sükût-i mehîb,
Çıkıp harâbe-i edvâra yaslanan bu hatîb.
Ne bir hitâbe, hayır, yükselen, ne bir minber,
O çünkü çok daha yüksek, o bir derin makber! (s. 834-836)*

2.3. ZAMAN TASVİRLERİ

Edebî metinlerin belkemiğini oluşturan unsurların başında gelmesi bakımından zaman, bir şairin ya da yazarın gerek biçimde gerek muhtevada üzerinde özellikle durduğu kavramlardandır. Zamanın doğru kullanımıyla edebî eserde yaratılmak istenen etki oldukça arttırılabileceği gibi, yanlış kullanımı da tam tersi sonuçlar doğmasına sebep olabilir. Edebî eser üzerinde oldukça önemli yere sahip olan zamanın metinlerde kullanımı ise birtakım çeşitlilikler göstermektedir. Genellikle tahkiyevî eserlerde vaka zamanını tayin etmek üzere, yani muhtevayı şekillendirmek adına yararlanılan bir unsur olarak karşımıza çıkan zaman, bazı durumlarda ise metnin ana konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki şekilde de zamanın aktarılması için başvurulmuş metotların başında tasvir gelmektedir. Bu bakımdan Akif’in şiirlerinde zamanın çeşitli şekilde tasvirlerine rastlanmaktadır. İyi bir gözlemci olan ve aslında tüm *Safahat*’ların genelinde buhranlarla, yıkımlarla, savaşlarla geçen bir dönemin tasvirine yer veren Akif, bunu çoğunlukla kişi ve mekân bağlamında ele alırken bazen de doğrudan zamanı kullanarak yapmaktadır. Bu bağlamda Akif’in şiirlerinde yapılan zaman tasvirlerine bakıldığında, bu tasvirlerin üç ana çizgide ilerlediği görülmektedir:

1. Geçmiş ve Gelecek Tasvirleri, 2. Dönem Tasvirleri, 3. Günün Vakitlerine Dair Yapılan Tasvirler. Bu tasvirler hem Akif'in zaman kavramına dair fikir ve düşüncelerini anlamak hem de kurguda zamandan nasıl faydalandığını görmek adına oldukça önemli parçalardır.

2.3.1. Geçmiş ve Gelecek Tasvirleri

Akif'in şiirinde geçmiş ve gelecek kavramları, zamanı belirtmenin ötesinde anlamlarla yüklüdür. Onun şiirlerini daha iyi anlamlandırmak için bu kavramların neler ifade ettiğini bilmek oldukça önemlidir. Öyle ki bu kavramlar, Akif'in şiirlerinde kişi yaratım sürecinde dahi etkili bir rol oynamaktadır. Buna örnek olarak eski nesli temsil eden kişiler, yeni nesli temsil eden kişiler ve gelecek nesli kuracak olan çocuklar ve gençler verilebilir. Ait oldukları zaman dilimleri dâhilinde belirli özellikler gösteren bu kişiler, şiirlerde sıklıkla zaman olgusunun vurgulanmasıyla tasvir edilmiştir. Örneğin eski neslin insanları genellikle çalışkan, azimli ve büyük başarılar elde etmiş, örnek kişilerdir. Yeni nesil ise tembelliği, azim yoksunluğu, dinsizliği ya da sözde aydın tavrılarıyla sebebiyle eleştiri oklarını hep üzerlerine çekmişlerdir. Geleceğin nesli olan çocuklar ve gençler de Akif'in geleceğe dair taşıdığı büyük umutlar sebebiyle, ideal bir cemiyeti kurma potansiyelleri dâhilinde her zaman olumlu niteliklerle şiirlerde yerlerini almışlardır. Bu doğrultuda Akif'in şiirlerinde zamanı nasıl ele aldığına bakıldığında genellikle geçmiş ve gelecek şeklinde iki zaman dilimine tasvirî açıdan ağırlık verdiği görülmektedir. Onun şiirlerinde geçmiş, kötü hatıralarının geride bırakılması³⁰ ancak ders çıkarılacak yönlerinin de asla unutulmaması gereken bir zaman dilimidir. Bununla birlikte Akif'in şiirlerinin istikametine bakıldığında her zaman geleceğe doğru ilerlediği görülmektedir. Olumlu dahi olsa tarihe dair hatıraların işlenmesinden ziyade, geleceğe yönelik ya da gelecek nesillere dair şiirleri daha yoğunluktadır. Ancak bu durum, Akif'in geçmişi tamamen reddeden bir tavırda olduğu anlamına gelmemektedir. Zaman telakkisini *Gölgeler*'de yer alan "Azimden Sonra Tevekkül" şiirinde "Müstakbeli bul, sen de koşanlarla bir ol da; / Mâzîyi, fakat yıkmaya kalkışma bu yolda. / Ahlâfa döner, korkarım, eslâfa hücumu: / Mâzîsi yıkık

³⁰ Akif, *Hâtıralar*'da yer alan "Uyan!" şiirinde geçmişe takılıp kalanları nasıl bir hayat beklediğini "Gözleri mâzîye bakan milletin, / Ömrü temâdîsi olur nekbetin" (s. 526) dizeleriyle ifade etmiştir.

milletin âtîsi olur mu” (s. 816) dizeleriyle oldukça net bir şekilde açıklayan Akif, geçmişini tamamen yıkan bir milletin geleceği olmayacağı için, geçmişini unutmadan ancak daima ileriye doğru bir istikamette ilerlemek gerektiğini düşünür. Bu bağlamda şiirlerinde genellikle geçmiş zamandan, mevcut zamanla kıyaslama yapmak adına yararlanan Akif, ideal bir cemiyetin ve geleceğin inşasında geçmişini yol gösterici olarak görür. Bu yol gösterici vasfında ise geçmişin iyi yönlerinden örnek göstermek, kötü yönlerinden ise ders çıkarmak adına faydalanır.

Akif, çalışarak gelecek için ideal bir cemiyet kurulabileceğine inandığı için, onun şiirlerinde gelecek daima olumlu niteliklerle tasvir edilmiştir ve bu ideal gelecek her zaman ulaşılması gereken bir hedef olarak gösterilmiştir. Bunun içindir ki onun şiirlerinde çocuklar genellikle ideal cemiyeti kuracak geleceğin nesli oldukları için oldukça önemli bir yer tutarlar. Hatta “nâzenîn-i istikbâl” (s. 262), ilerleyen gençlik kervanını kucak açmış beklemektedir. Gelecek zamanın tek ve olumlu bir şekilde yüklendiği bu anlamın aksine geçmiş zaman Akif’in şiirlerde iki şekilde tasvir edilir: Olumlu ve olumsuz. Geçmiş zamanın olumlu bir şekilde tasviri genellikle atalarımızın çalışkanlığı, bir beylikten büyük bir imparatorluk kurmaları, adalet, yiğitlik, cömertlik gibi olumlu nitelikleri barındırmaları ya da Osmanlı İmparatorluğu’nun geçmiş dönemlerinin gerek mimarî gerek sosyokültürel olarak daha iyi bir hâlde olması bakımından yapılmaktadır. Geçmişin olumsuz olarak tasviri ise benzer bir şekilde mazide yaşanan kötü hatıralardan yola çıkarak yapılır. Geçmiş ister olumlu ister olumsuz yönleri bakımından tasvir edilsin, Akif için ders çıkarılması ve aynı zamanda takılıp kalınmaması gereken bir zamandır. Çünkü onun için önemli olan gelecektir ve ideal bir cemiyetin kurulması onun en çok arzu ettiği şeylerin başında gelir. Bu bakımdan Akif, geçmişteki şanlı hatıralarını hatırlasa dahi Yahya Kemal gibi o anın içinde kalmaz, daima geleceğe doğru ilerler.

Geçmiş ve gelecek Akif’in şiirlerinde genellikle karşılaştırmalı olarak kullanılmaktadır. *I. Safahat*’ın ilk şiiri olan “Fâtih Câmîi”nde örneğine rastlanan bu karşılaştırma, Akif’in geçmiş ve gelecek kavramlarına yüklediği anlamın en başından itibaren okuyucuda oluşturulması bakımından oldukça önemlidir. Dinî ve kültürel yapıdaki değişimin Fâtih Camisi ekseninde verildiği bu şiirde, İstanbul’da caminin inşasından evvelki devirler, henüz Osmanlı ve İslâmiyet hâkimiyeti olmadığı için “Siyeh-reng-i dalâlet bir bulut şeklinde”dir (s. 28). Gelecek ise “Ziyâ-rîz-i hakikat bir

seher tavrında”dır (s. 28). İslâmiyet’in ve Osmanlı’nın İstanbul’a etkisini zaman mevhumu üzerinden ortaya koyan Akif, onun şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan karanlık ve aydınlık tezaadından da yararlanarak bu etkiyi daha da kuvvetlendirmiştir. Bu mısralarda mazinin kapkara bir sapıklık bulutuna benzetilmesi, İstanbul’da henüz İslâm ve Osmanlı hâkimiyetinin mevcut olmamasından kaynaklanan ahlâkî çöküş sebebiyledir. Osmanlı’nın İstanbul’u fethiyle birlikte gök aydınlanıp hakikat ışığıyla dolu bir gün doğmaya başlar. İstanbul’un Fethi, Osmanlı’nın bu topraklarda hâkimiyet kurmasının yanı sıra İslâmiyet’in de hâkim dinî inanç olması anlamına gelmektedir. Bu sebeple fetihle birlikte İstanbul’un göğünü sarmış olan sapıklık bulutları dağılmış ve hakikat ışığıyla dolu bir aydınlık ufku sarmıştır. Fâtih Camisi’nin bir milat gibi sembol olarak kullanımıyla İstanbul’un Fethi’nden öncesini ‘mazi’, sonrasını ‘müstakbel’ olarak değerlendiren Akif, Osmanlı’nın bu topraklara hâkim olarak kültürel ve dinî yapıda meydana getirdiği değişim ekseninde geçmiş ve geleceği tasvir etmiştir.

Akif’in geçmiş ve gelecek kavramlarına dair tasvirlerinin bulunduğu “Durmayalım!” şiiri, Sa’dî’nin, çölde kervanla birlikte seyahat eden bir yolcunun uykuya yenik düşerek kafilenin gerisinde kalmasına dair bir hikâyesinden yola çıkılarak vücuda getirilmiş bir şiirdir. Sa’dî’den aldığı bu hikâye çerçevesinde ilerlemenin, çalışmanın önemini vurgulayan Akif, geçmiş ve geleceği tasvir ederken bu hikâyeden de sembolik olarak yararlanır: “İşte âtîdir o ser-menzil denen ârâmgâh; / Kârbân akvâm; çöl mâzî; atâlet sedd-i râh. / Durma, mâzî bir mugaylanzâr-ı dehşet-nâktır; / Git ki, âtî korkusuzdur, hem de kudsî hâktır” (s. 62). Geleceği, hikâyedeki kervanın ulaşmak istediği durağa yani hedefledikleri noktaya benzeten ve korku duyulmayan kutsal bir toprak olarak tasvir eden Akif, geçmişi de çöle benzetir ve korkulu bir dikenlik olarak betimler. Burada toplumun ya da insanın tembellik yaparak ilerleme göstermezse köhneleşmeye, canlılığını yitirmeye mahkûm kalacağını ancak durmadan ilerlerse hedeflenen, ideallerle şekillendirilen o kutsal noktaya ulaşılacağını ifade eder. Bu dizelerle gelecek ve geçmiş kavramlarını büsbütün hayalî bir şekilde tasvir eden Akif’in, bunu yaparken en çok etkilendiği şairlerin başında gelen Sa’dî’nin bir hikâyesinden faydalanması oldukça önemlidir. Edebî metin içerisinde bir başka edebî metinden faydalanarak çok katmanlı bir yapı elde eden Akif, aynı zamanda bu metotla tasvirinin de kuvvetini arttırmış olur.

Mehmet Akif'in Mithat Cemal Kuntay ile birlikte kaleme aldığı "Acem Şahı" şiiri, İran'da 1907-1909 yılları arasında şahlık yapmış, zalimliğiyle tanınan hükümdar Muhammed Ali Şah adınadır. Şah'ın ibret alması ve zalimlikten vazgeçmesi adına geçmişin tasvir edildiği ilk kısmı Mithat Cemal kaleme alsada Akif *I. Safahat*'ta şiire yer verdiği için, şiirin bu bölümünü de tasvirler açısından değerlendirmek gerekir: "Mâzî ki işte makbereler mâverâsıdır, / Milletlerin haziye-i zair-cüdâsıdır. / Atfeylesen nigâhını ka'r-ı zalâmına; / Milletlere gözün ilişir na's nâmına" (s. 152). Bu bölümde geçmiş, zalim hükümdarların zulmünden mahvolmuş milletlerin adeta mezarı, türbesi gibi tasvir edilmiştir. Burada Acem Şahı özelinde zalim hükümdarların hepsine seslenilerek geçmişten ders çıkarılması, zalim yönetimin tarihteki diğer örnekler gibi felaketten başka bir şeye sebep olmayacağı ifade edilmek istenmiştir. Bunun için de geçmişin kanlı yüzü, tasvirler vasıtasıyla ortaya konulmuştur.

Akif'in *Safahat*'taki geçmiş ve geleceğe dair yaptığı zaman tasvirlerine genel olarak bakıldığında, öncelikle bu tasvirlerin temel amacının vaka zamanını belirlemek olmadığı görülmektedir. Akif'in buradaki amacı, doğrudan bu zaman dilimlerine dair fikir ve yorumlarını ortaya koymaktır. Bununla birlikte bu tasvirlerde dikkati çeken bir diğer husus ise, Akif'in "Fâtih Câmii" ve "Acem Şahı" şiirlerinde geçmiş ve geleceği yaşanan dönemlerden yola çıkarak tasvir ederken, "Durmayalım!" şiirinde kavramsal olarak betimlemesidir. Akif'in "Durmayalım!" şiirinde Sa'dî'nin bir hikâyesinden sembolik olarak faydalanması ile geçmiş ve geleceği kavramsal olarak açıklaması arasında bir paralellik gözlenmektedir. Akif bu tasvirleriyle geçmiş ve gelecekte, reel bir zamanı açıklamak için değil, onlara dair kavramsal bir yorum getirmek için faydalandığından dolayı, sembollerden yararlanması oldukça tutarlıdır. Bu şiirde Akif aynı zamanda geçmiş ve gelecek kavramlarından yola çıkarak, geçmişin durağanlığı ve geleceğin daima ilerleme hâlinde oluşundan faydalanmış ve azimle çalışmanın önemini de vurgulamıştır. Şiirlerin bütününe bakıldığında Akif'te geçmiş, olumsuz ve aşılması gereken bir zaman dilimidir. Aynı zamanda insanlar geçmişte yapılan hatalardan dersler çıkarıp geleceğe doğru ilerlemelidir. Çünkü gelecek henüz yaşanmadığından içinde 'umut' barındırır ve geçmişten alınacak derslerle gelecek ideal bir hâlde kurulabilir. Bu bakımdan "Fâtih Câmii" şiiri diğer şiirlerden birtakım farklılıklar göstermektedir. "Fâtih Câmii" şiirinde tasviri yapılan geçmiş de gelecek de Akif'in şiiri kaleme aldığı dönem için geçmişte kalan zaman dilimleridir. Ancak

Akif'in bu şiirde miladı İstanbul'un fethi olduğu için, burada geçmiş ve gelecek fethi göre değerlendirilmiştir. Bu bakımdan fetihten önceki İstanbul'da hâkim din Müslümanlık olmadığı için olumsuz, fetihten sonraki İstanbul ise İslâmiyet'in ve Osmanlı'nın hâkim unsur olması bakımından oldukça olumlu bir şekilde tasvir edilmiştir. Tüm bunların yanı sıra Akif'in geçmiş ve geleceğe dair tasvirler yaptığı şiirlerine bakıldığında bu iki kavramın daima karşılaştırmalı olarak tasvir edildiği görülmektedir. Akif'in şiirlerinde bir durumun olumlu ve olumsuz olarak karşılaştırmalı olarak verilmesi oldukça yaygın bir metottur. Bu bağlamda yeni nesil ve eski neslin genellikle karşılaştırma yapılabilmesi adına bir arada verilmesi, tembel ve cahil insanlarla çalışkan ve ilim yolunda ilerleyen insanların tasvirlerinin art arda yapılması ya da "Berlin Hâtıraları"nda Doğu'daki kahvehaneler, oteller ve trenler ile Batı'daki kahvehanelerin, otellerin ve trenlerin karşılaştırılması gibi birçok örnek gösterilebilir. Bunu olumsuz olandan ders çıkarılması ve ideal olanı gerçekleştirme yolunda aynı hatalara düşülmemesi adına bilinçli olarak yapan Akif, böylece problemi gösterdikten sonra çözüm yolunu da okuyucusuna sunmuş olur.

2.3.2. Dönem Tasvirleri

Toplum hafızası üzerinde ister olumlu ister olumsuz derin izler bırakmış; sosyal, siyasî, tarihî açıdan oldukça önemli yerlere sahip dönemlerin, yaratmış oldukları etki sebebiyle zaman zaman edebî eserlerde de kendilerine yer edindikleri görülmektedir. *Safahat* genel başlığı altında yayımlanan Akif'in yedi şiir kitabı da bazı dönemlere dair tasvirlerle yer vermesi bakımından bu kapsam dâhilinde ele alınabilecek eserlerdendir. Bu doğrultuda Akif'in *Safahat*'larında tasvirine yer verdiği dönemler İstibdat ve Asr-ı Saâdet'tir. Toplum hafızasında ilki oldukça olumsuz ikincisi de aksine oldukça olumlu hatıralarla yer alan bu iki dönem, Akif'in şiirlerinde yüklendikleri işlevler bakımından ise ortak paydada buluşmaktadır. Bu ortak payda, halkın geçmişten ders çıkarmasını sağlama gayretidir. Geçmişte yapılan doğruların ya da yanlışların gösterilmesi ve bunlardan dersler çıkarılarak geleceğin inşa edilmesi, insana kıyaslama imkânı verdiği için dolayı, Akif bu dönemlerin tasvirine şiirlerinde yer vererek insanların farkındalıklarını arttırmaya çalışmıştır. Gerek geçmişin gerek

yaşanan dönemin eleştirisini de içinde barındıran bu tasvirler, aynı zamanda çok yönlülükleri bakımından Akif'in şiirlerini zenginleştiren unsurlardan biridir.

2.3.2.1.İstibdat Dönemi

Osmanlı Devleti'nde Abdülhamit idaresinde 33 yıl boyunca devam eden ve hükümet baskısının yüksek olduğu bir dönem olan İstibdat, Akif'in de baskısını oldukça üstünde hissettiği bir dönemdir:

İlk bakışta İslamcı bir şairin, İslamcılık düşüncesini benimseyerek, iç ve dış siyasetinde geliştirip teşkilatlandıran Abdülhamit'e karşı olması bir çelişki gibi görülebilir. Ancak II. Abdülhamit'in yönetimi altında İslamcı aydınların da düşüncelerini rahatça söyleyemedikleri, takibata uğradıkları, yayın yapamadıkları düşünülecek olursa Mehmet Akif'in muhalefetine doğal olduğu anlaşılır. (Karaer, 2011: 138)

İstibdat döneminde mevcut baskı sadece İslâmıcı aydınlar üzerinde değildir. Abdülhamit tarafından kurulan hafiye teşkilatı, tüm aydın kesim için büyük bir baskı mekanizması olmuştur. Basına uygulanan sansür, baskınlar ve sürgünlerle geçen bu dönem, fikir hürriyetinin adeta yok sayılması sebebiyle tüm aydın kesim için oldukça zorlu geçmiştir. Fikir hürriyetinin olmaması, insanların daima korku içinde olması ve uygulanan zorbalıklar sebebiyle bu dönem, Akif'in şiirlerinde de yer almış ve oldukça eleştirilerek tasvir edilmiştir. Hürriyetin ilanından iki gün öncesinde yaşanan yöneticilerin zalimliğine dair bir vakanın kaleme alındığı “İstibdâd” şiiri de Akif'in bu döneme dair eleştirilerini ihtiva etmektedir. “İstibdâd” şiirini Akif, yakın dostlarından Mithat Cemal Kuntay'a ithaf etmiştir. 1906 yılında padişaha jurnallendiği için bir dönem hapis yatan Kuntay, *Mehmed Akif* kitabında bu ithafın sebebini ve Akif'in vakayı şiirde nasıl yorumladığını şu şekilde ifade etmiştir:

...Akif, Meşrutiyet'ten sonra “İstibdat” adındaki şiirini yazıp bana ithaf edince ben bu iltifatın sebebini anlamıyordum: Sebebi benim o “siyasî baskın”mış. Ancak Akif bu şiirdeki baskını kendi mahallesinde olmuş gibi yazdı, sebebini de başka baskınlardan alarak. Fakat manzumenin teessür tarafı benim vakıadandır. O, teessürlerinin de mevsuk olmasını ister; muhayyele ağlayamaz. Gözü ile şairdir. Duyduğu felakete gördüğü felaket kadar müteessir olmamak: Bu hem zaafıdır, hem kuvveti. (Kuntay, 2012: 117)

Şiirde “ey mülevves devr-i istibdâd” diye seslendiği bu dönemi hükümet namına çekilen bir “bâr-ı meş'ûm” (s. 158) olarak tasvir eden Akif, yönetimdeki baskıyı, yönetim adına yapılan zulümleri satır aralarında döneme dair yaptığı kısa tasvirlerle dile getirir.

Akif'in İstibdat dönemine dair eleştirel tasvirlerine *Süleymaniye Kürsüsünde* eserinde de rastlanmaktadır. Bu manzumesinde İstibdat dönemini, Osmanlı'nın gerek yöneten gerek yönetilen kesimleri perspektifinde değerlendirerek tasvir eden Akif, İstibdat'ın Osmanlı'ya bütünüyle zarar verdiğini dile getirmiş olur:

*Ne felâket, ne rezâletti o devrin hâli!
Başta bir kukla, bütün milletin istikbâli
İki üç kuklacının keyfine mahkûm olmuş:
Bir siyâset ki didiklerdi, emînim, Karakuş!
Nerde bir maskara sivrিলse, hayâsızlara pîr,
Haydi Mâbeyn-i Hümâyûn 'a!... Ya bâlâ ya vezîr!
Ümmetin hâline baktım ki: Yürekler yarası!
Ne bir ekmek yedirir iş ne de ekmek parası.
Kışla yok, dâire yok, medrese yok, mektep yok;
Ne kılıç var ne kalem... Her ne sorarsan, hep yok!
Kalmamış terbiye askerde. Nasıl kalsın ki?
Birinin ömrü mülâzımlıkta geçerken öteki,
Daha mektepte iken tayy-ı merâtible ferîk!
Bir müşirlik mi var? Allâhu veliyyü 't-tevfîk!
Hele ilmiye bayağıdan da aşağı bir turşu!
Bâb-ı Fetvâ denilen dâire ümmî koğuşu.
Ana karnından icâzetlidir, ecdâda çeker;
Yürüsün, bir de sarık, al sana kâdiasker!
Vükelâ neydi ya? Curnalcı, müzevvir, âdî;
Ne Hudâ korkusu bilmiş, ne utanmış ebedî,
Güç okur, hiç yazamaz bir sürü hırsız çetesi...
Hani, can sağlığıdır doğrusu bundan ötesi! (s. 294-296)*

Sefalet içinde, açlıkla savaşıyan halkın yanı sıra kalemiye, ilmiye ve seyfiye sınıfı da büyük aksaklıklarla doludur. Kötü yönetimin yanında bu üç sınıfta da haksız yere alınan rütbelere dikkatleri çeken Akif, tasvirini İstibdat döneminin adaletsizliğini vurgulama yönünde geliştirmiştir. Adaletsizliğin ana sebebi olarak yönetimin başındakileri gösteren Akif, yönetimdeki bozukluğun toplumun her sınıfına olan etkisini gözler önüne sermiştir. “Kışla yok, dâire yok, medrese yok, mektep yok” (s. 294) dizesiyle tasvir boyunca ayrı ayrı üzerinde durduğu bu meseleyi tek bir satırda toplayan Akif, yapısal olarak oldukça basit bir cümleyle açıkça durumun vahametini ortaya koymuştur. Akif'in böylesine yalın bir ifadeyle devletin büyük problemlerini dile getirmesinin iki sebebi olmalıdır. Öncelikle İslâm idealini dile getirdiği bu eserinde, geçmişte yaşananların tekrarlanmaması adına problemi oldukça açık bir şekilde ifadeyi tercih eden Akif, aynı zamanda dile hâkimiyetini de göstermek istemiştir. Mekân bildiren kelimelerle devletteki kurumsal yapıların işleyişine dikkat çeken Akif, ‘yok’ kelimesinin tekrarıyla da bu yapılardaki büyük boşlukları

vurgulamıştır. Böylece Akif az kelimeyle çok şey anlatmış, bunu yaparken de anlam kapalılığına düşmemiştir.

Mehmet Akif'in şiirlerinde İstibdat dönemini anlatırken her zaman eleştirel bir tutum takındığı görülmektedir. Akif'in bu eleştirileri ise körü körüne ve sırf muhalefet olmak adına yapılan boş eleştiriler değildir. Akif eleştirilerinin altını yer yer döneme dair örnek gösterdiği vakalarla "İstibdâd" şiirinde paşanın haksız yere halktan birine uyguladığı zulmün tahkiye edildiği dizeler buna örnektir- yer yer de yönetimde haksız yere verilen rütbelere ve diğer aksaklıkların ortaya koyulmasıyla daima doldurmuştur. Özellikle *Süleymaniye Kürsüsünde*'de dönemin eleştirisi, yönetimin her kesiminin olumsuz niteliklerinin sıralanması ve yönetimin halka olan tesirinin de göz önünde değerlendirilmesi bakımından oldukça kapsamlı bir şekilde yapılmıştır. Bunun yanı sıra Akif'in İstibdat dönemine dair tasvirlerindeki tutumuna bakıldığında, dönemin hakikatlerini yansıtmakla birlikte eleştirileri doğrultusunda öznel ifadelere yer verdiği de görülmektedir. Bu bakımdan Akif, "...levhayı olduğu gibi çizmeyerek gerek ilâve, gerek tayy suretiyle yer yer ta'dilât icrâ" (M. Âkif, 2016: 364) ederek tasvir ettiği, yani kendi ifadesiyle "...hakikatle hayâlin mümteziç" (M. Âkif, 2016: 364) olduğu bir tasvir vücuda getirdiği görülmektedir.

2.3.2.2.Asr-ı Saâdet Dönemi

"Çocukluğundan beri aile muhitinde, mekteplerde, arkadaş çevresinde tam bir İslâm kültürüyle beslenmiş, inancı, ahlâkı ve yaşayışıyla İslâm'dan tâviz vermemiş olan Mehmed Akif" (Düzdağ ve Okay, 2003: 436) için İslâm, şiirlerinin temel yapıtaşlarından biridir. Bu sebeple şiirlerinde "İslamiyeti bilhassa ilk devirlerinde olduğu gibi hayata yeniden şekil veren bir güç olarak kullanmaya çalış[an]" (Kaplan, 1983: 27) Akif, gerek şiirinin iskeletini oluşturması bakımından gerekse bir motif olarak İslâm'dan daima yararlanmıştır. Bu konuda şairin İslâmiyet'e dair "Bilmiyorlar ki. Ulûmun ezeli dâyesidir, / Beşerin bir gün olup yükselecek pâyesidir. / Mündemic sîne-i sâfında bütün insanlık" (s. 338) dizeleriyle yaptığı tasvir, bu hususun onun için değerini açıkça göstermektedir. Bunun için bazen mümin kişilere, bazen İslâmiyet için önem taşıyan mekânlara, bazen de İslâm tarihinden önemli kişilere yer veren Akif, yer yer İslâmiyet'in ortaya çıktığı devirden de istifade etmiştir. Cahiliye devrinin hemen

ardından kat edilen inanç, ahlâk, irfan, adalet, cömertlik hususlarındaki müthiş ilerleme bakımından Akif, şiirlerinde ‘Asr-ı Saâdet’ olarak adlandırılan bu devri, sık sık tasvir etmiştir. Bu bağlamda dönemin tasvirine ilk olarak *Süleymaniye Kürsüsünde*’de rastlanmaktadır: “Alalım neş’et-i İslâm’a yakın bir devri: / O ne dehşetli terakkî, o ne müdhiş sür’at! (s. 338), “Nasıl olmuş da, otuz yılda otuz bin senelik / Bir terakkî ile dünyâyâ kesilmiş mâlik? (s. 340). Akif’in bu tasvirlerdeki amacı, dini hiç anlamamış kendi nesline İslâm’ın ne olduğunu anlatmaktır. İslâm’ın ruhunun ilerlemeye tahammül edemez olduğunu söyleyen kendi neslinin aydınlarına (s. 338), düşüncelerindeki aksaklığı göstermek adına vaiz Abdürreşit İbrahim vasıtasıyla Asr-ı Saâdet’te meydana gelen müthiş ilerlemeye dikkatleri çeken Akif, “Hâil olsaydı terakkîye eğer şer’-i mübîn, / Devr-i mes’ud-i kudûmuyle giren asr-ı güzîn, / En büyük bir medeniyetle mi eylerdi zuhûr? / Mündemiç olmasa rûhunda onun nâ-mahsûr / Bir tekâmül, o kadar hârika nerden doğacak” (s. 340) dizeleriyle de bu fikrin yanlışlığını tekrardan dile getirir. Bilim insanı kimliğinin bir tezahürü olarak neden-sonuç ilişkisi içerisinde, devrin ‘ilerlemeye tahammül edemez bir devir’ değil, aksine ruhunda ‘tekâmül’ taşıyan bir devir olduğunu belirtir.

Akif’in Asr-ı Saâdet’e dair bir diğer tasvirine ise *Hakkın Sesleri*’nde Âl-i İmran suresinin 110. ayetini ve “Siz iyiliği emreyler, kötülükten nehy eder, Allah’a inanır olduğunuzdan, insanların hayrı için meydana çıkarılmış en hayırlı bir milletsiniz” (s. 380) şeklindeki tercümesini başlık yerine kullandığı şiirinde tesadüf edilir. Ayetten de anlaşılacağı üzere İslâm medeniyetine dair yazılmış bu şiirde, Müslümanların geçmişten bugüne değişimi, Asr-ı Saâdet dönemindeki Müslümanların olaylar karşısındaki tavırları ve Balkan Savaşı’nda yaşanan felaketler karşısında Müslümanların tutumları karşılaştırmalı olarak verilmiştir. Bu karşılaştırma vasıtasıyla ilk dönemden şiirin yazıldığı döneme gelinceye kadar İslâm’ın yaşanışı ve algılanışındaki olumludan olumsuzla doğru seyreden gidişat eleştirilmiştir. Eleştirinin yanı sıra Müslüman cemiyete aslını hatırlatmayı ve bu olumsuz gidişatı tersine çevirmeyi de hedefleyen Akif, böylece şiiriyle Müslümanlara kurtuluş yolunu da göstermiş olur: “Bir zamanlar biz de millet, hem nasıl milletmişiz: / Gelmişiz dünyâyâ milliyet nedir öğretmişiz! / Kapkaranlıkken bütün âfâkı insâniyyetin, / Nûr olup fişkırmanız tâ sinesinden zulmetin, / Yarmışız edvâr-ı fetretten kalan yeldâları; / Fikr-i ferdâ doğmadan yağdırmışız ferdâları” (s. 380) dizeleriyle Asr-ı Saâdet’teki

Müslümanların tasvirini yaparak şiirine başlayan Akif, daha şiirin en başından Asr-ı Saâdet'i ve şiirin yazıldığı dönemi İslâmiyet'in yaşanışı ve algılanışı bakımından karşılaştıracığının sinyallerini verir. '-miş' geçmiş zaman eki ve 'bir zamanlar' zaman zarfının kullanımıyla, İslâmiyet'in ilk devirlerinde Müslüman millete dair sıralanan niteliklerin kendi neslinde bulunmadığını dolaylı yoldan okuyucuya hissettiren Akif, ayrıca millet tasviri üzerinden de Âsr-ı Saâdet'e dair izlenimler uyandırır. Şiirin devamında ise doğrudan doğruya zaman tasviriyle dönemin niteliklerini gözler önüne seren Akif, İslâmiyet'in ilk dönemleri için sıklıkla üzerinde durduğu 'tekâmül'ü vurgular:

*Öyle ferdâlar ki: Kaldırmış serâpâ âlemi;
Dîdeler bir câvidânî fecrin olmuş mahremi.
Yirmi beş yıl, yirmi beş bin yıl kadar feyyâz imiş!
Bak ne ânî bir tekâmül! Bak ki: Hâlâ mündehiş
Yâd-ı fevka 'l-i'tiyâdından onun tarihler;
Görmemiş benzer o müdhiş seyre, hem görmez beşer,
Bir taraftan dînimiz, ahlâkımız, irfânımız;
Bir taraftan seyfe makrûn adlimiz, ihsânımız;
Yükselip akvâmı almış fevc fevc âgûşuna; (s. 380)*

Akif, İslâmiyet'in ilk yirmi beş yılında yirmi beş bin yıl kadar gelişmenin yaşandığını, bu sebeple çok bereketli olan bu dönemin günümüz şartlarında bile insanlığı şaşkınlığa uğrattığını ifade ederek İslâmiyet'le birlikte yaşanan sıçramanın büyüklüğünü ifade etmiştir. Bunun yanı sıra İslâmiyet'teki din, ahlâk, irfan, adalet, cömertlik gibi kavramların önemini de vurgulayan Akif, Müslümanlığın kucaklayıcı tarafını da ifade etmeden geçmemiştir. Bu tasvirde dikkatleri çeken bir diğer husus ise Akif'in karanlık-aydınlık tezadına yer vermesidir. Karanlık ve aydınlığı doğrudan bir şekilde karşılaştırmalı olarak vermeden, bu tezadın sadece aydınlık boyutuna değinen Akif, İslâmiyet'in gelişiyile birlikte 'câvidânî fecr'in başladığını söyler. Böylece doğrudan doğruya söylemese de İslâmiyet'ten önceki devirlerin karanlık olduğunu ifade eder. Akif'in karanlık ve aydınlık tezadında aydınlığa yüklediği olumlu anlam dâhilinde, İslâmiyet'in aydınlıkla ilişkilendirilmesi ve Müslümanlığın doğuşunun insanlık için sonsuz bir sabah aydınlığı olarak ifade edilmesi oldukça olağandır.

Akif bu şiirinde Asr-ı Saâdet ile kendi döneminde yaşanan İslâmiyet'in karşılaştırmasını yaptığından dolayı kendi neslinin Müslümanlığını da tasvir etmiştir: "Bir, neyiz? Seyreyle artık; bir de fikr et, neymişiz? / Din de kürkün aynı olmuş: Ters çevirmiş giymişiz! / Nehy-i ma'rûf emr-i münkerdir gezen meydanda bak! / En metîn

ahlâkımız, yâhud, görüp aldırmamak” (s. 382). Bu tasvirle kendi neslinin Asr-ı Sa’âdet’in tam aksi yönünde ilerlediğini gözler önüne seren Akif, bu sayede iki dönem arasındaki farkı da çarpıcı bir şekilde ortaya koymuş olur. Akif bu şiirinde Asr-ı Saâdet’i ve yaşadığı dönemi İslâmiyet’in algılanışı ve yaşanışı bakımından karşılaştırmalı olarak vererek, kendi nesline bir farkındalık kazandırmayı ve doğru yolda ilerlemenin haritasını onlara vermeyi amaçlamıştır. Aksi takdirde Akif için Müslümanları oldukça hazin bir son beklemektedir: “Yâ Rab, o cehennemle bu tûfân arasında, / Toprak kesilip, kum kesilip âlem-i İslâm; / Hep fişkırarak yerlerin altındaki esnâm” (s. 372).

Âsr-ı Saâdet’e dair bir başka tasvir ise *Hâtıralar*’da yer alan Âl-i İmrân suresinin 173. ayetinin ve tercümesinin (s. 544) başlık olarak kullanıldığı şiirde yer alır. Akif bu şiirinde, son zamanlarda kayıplar vermiş Müslümanlara zamanın sellerinde çiğnenmemek için İslâm’ın ilk dönemlerine bakmayı tavsiye eder ve bu vasıtayla Âsr-ı Saâdet’in tasvirini yapar:

*O devrin yâd-ı nûrânûru bî-pâyan şehâmettir;
Mefâhir onların târîhidir; ümmet o ümmettir.
Ki bir yandan celâdetler saçıp dünyâyı titretmiş;
Öbür yandan da insanlık nedir dünyâya öğretmiş.
Değilmiş böyle mahkûmiyyetin timsâl-i pâmâli!
Şevâhikten tenezzül eylemezmiş arş-ı iclâli.
“Tevekkül” vasfı ancak onların hakkında ma’nîdâr:
Ki etmiş hepsi dünyâlar kadar âlâmı istihkâr.
Çekinmezmiş şedâid yağsa, aslâ, iktihâmından;
Zeminlerden ölüm fişkırarsa dönmezmiş merâmından. (s. 546)*

Yaptığı tasvirde Âsr-ı Saâdet dönemini, o dönemde yaşayan Müslümanların nitelikleri üzerinden gösteren Akif, kahramanlık, yiğitlik, insanlık gibi vasıflar üzerinde özellikle durmuştur. Bu dönemin insanların oldukça yüce bir makamda olduklarını, asla ayaklar altında çiğnenmediklerini ve tevekkülü tam manasıyla anlayıp uyguladıklarını da belirten Akif, tüm zorluklara rağmen istediklerinden geri dönmediklerini de belirterek azimlerini vurgulamıştır. Bu devir, Akif için övünülecek bir tarihtir ve bu sebeple Akif kurtuluş için kendi nesline bu devri örnek almalarını söyler. Çünkü ona göre ancak bu devirdeki Müslümanlar gibi yüksek niteliklere sahip olarak içinde bulunulan zor şartlar aşılabilecek ve ideal bir İslâm cemiyeti kurulabilecektir.

Akif’in yaptığı tüm tasvirlerde görülür ki Asr-ı Saâdet inanç, ahlâk, irfan, adalet, cömertlik, yiğitlik bakımından büyük bir tekâmül devridir. Cahiliye devrinde

büyük gaflet göstermiş Araplar, İslâm'ın doğuşuyla birlikte çok kısa bir sürede büyük bir ilerleme kaydetmişlerdir. Akif, tam da bu sebepten ötürü şiirlerinde Asr-ı Sâadet'in tasvirine yer vermiştir. Akif'in yaşadığı dönemde Müslüman milletlerin birçoğu tembellikleri, azimsizlikleri, dini kendi çıkarlarına göre algılayıp uygulamaları gibi birçok sebepten ötürü medeniyetin oldukça gerisinde kalmışlardır. İlerleme adına neredeyse hiçbir yol kat edemez hâle gelmişlerdir. Bunun yanı sıra Osmanlı Devleti de içeride ve dışarıda birçok problemle uğraşmakta ve Balkan Savaşı sebebiyle büyük kayıplar yaşamaktadır. Bu sebeple İslâm dünyası adeta Cahiliye devri gibi karanlık ve zor bir süreçten geçmektedir. Akif de Müslümanların içinde bulundukları vahim vaziyetten ancak Asr-ı Saâdet'te olduğu gibi inanç, irfan, ahlâk, yiğitlik, cömertlik, adalet gibi kavramların kıymetinin farkında olarak ve daima azmederek kurtulabileceğini düşündüğü için, bu devrin tasviri vasıtasıyla okuyucusunu bilinçlendirmeye çalışır. Ona göre Asr-ı Saâdet dönemi, zihnindeki ideal İslâm cemiyeti için büyük bir haritadır. Bununla birlikte Akif'in şiirlerinde Asr-ı Saâdet'e dair tasvirlerle yer vermesinin bir diğer sebebinin ise, İslâm'ın ruhunun ilerlemeye tahammül edemez olduğunu söyleyen kendi nesline, bunun yanlış bir düşünce olduğunu gösterme gayreti olduğu görülmektedir. Bunu yaparken bilim adamı kimliğinin bir yansıması olarak neden-sonuç ilişkisinden faydalandığı görülen Akif, aynı zamanda kendi yaşadığı dönemi de tasvir ederek iki dönemi tasvirler vasıtasıyla kıyaslamaktadır. Akif'in bu kıyaslamalarla kendi nesline dair eleştirilerini dile getirmekle birlikte, Müslümanlar için doğru olanın hangisi olduğunu daha çarpıcı bir şekilde gözler önüne serdiği görülmektedir.

2.3.3. Günün Vakitlerine Dair Yapılan Tasvirler

Zaman, tasvirî açıdan *Safahat*'lardaa çeşitli işlevlerle okuyucunun karşısına çıkan unsurların başında gelmektedir. Bazen belirli bir dönemi eleştirmek ya da örnek göstermek amacıyla karşılaşılan bu unsurun bazen de Akif'in fikir, duygu ve düşüncelerini göstermesi bakımından kavramsal olarak ele alındığı görülmektedir. Tüm bunların dışında *Safahat*'larda zaman, tasvirî açıdan başka bir işlevle daha yer almaktadır. Bu da günün vakitlerini belirleme işlevidir. Şiirlerinde tahkiye oldukça önemli bir yere sahip olduğu için, ele aldığı vakanın zamanını tayin etmede Akif bazen

tasvirlerden faydalanmıştır. Onun günün vakitlerine dair yaptığı tasvirler de bu kapsamda değerlendirilmelidir. Bununla birlikte Akif'in şiirlerinde günün vakitlerine dair kullanılan ifadeler, sadece zamansal göndermelerle yüklü değildir. *Hakkın Sesleri*'nde A'râf Suresi 155. ayetin ve tercümesinin başlık yerine kullanıldığı şiirin ilk dizesi olan "Yâ Rab, bu uğursuz gecenin yok mu sabâhı?" (s. 372) bunun bir örneğidir. Akif 'uğursuz gece' ile Balkan Savaşı'nda çok can kaybeden Müslümanların geçirdiği zorlu günleri, uğradıkları zulmü belirtirken, 'sabâh' kelimesiyle 'kurtuluş'u ifade etmiştir. Akif bu dizede 'gece' ve 'sabâh' kelimelerinin içinde barındırdığı 'karanlık-aydınlık', 'kuşatılmışlık-özgürlük', 'korku-huzur' vb. sembolik anlamlardan faydalanarak onları zamansal düzeyde değil, kavramsal düzeyde kullanmıştır.

Akif'in günün vakitlerine dair yaptığı ilk tasvir, "Fâtih Câmii" şiirinde yer almaktadır. Tasvirî ve tahkiyevî anlatımın hâkim olduğu iki bölümden oluşan şiirin ikinci bölümünde anlatıcı, günün en sevdiği zamanı olarak ifade ettiği sabah vaktinde (s. 30) Fâtih Camisi'ne gitmek üzere evden çıkar. Bu yolculuk esnasında "Ridâ-yı leyli henüz açmamıştı dest-i semâ; / Sabâ da hâb-ı sükûndan ayılmamıştı daha" (s. 30) dizeleriyle günün, güneş doğmadan önceki saatlerini zihinlerde canlandırmayı amaçlayarak sabah vaktinin tasvirini yapan Akif, bunu yaparken kişileştirmelerden faydalanır. Birinci dizede göğü kişileştirip göğün elinin henüz gecenin örtüsünü açmadığını söyleyerek daha güneşin doğmadığı, havanın aydınlanmadığı bir zamanı ifade eder. İkinci dizede de sabah rüzgârını kişileştirir ve henüz sakin uykusundan uyanmadığını söyleyerek birinci dizedeki zaman dilimini yeniden betimlemiş olur. Bu iki dizede de eylemlerden faydalanarak bir zaman dilimini tasvir eden Akif, bu tasvir parçasını, bölüme hâkim olan tahkiyevî anlatımın içinde başarılı bir şekilde eritmiş olur.

Akif'in, günün vakitlerine dair tasvirlerle yer verdiği bir diğer şiiri "Ezanlar"dır. Akif, şiir boyunca ezanın okunduğu vakitlerden yola çıkarak sabah, ikindi, akşam ve yatsı vakitlerini ezanın etkisiyle ilişkili olarak tasvir eder. Sabah ezanının okunduğu vakti, "Seher vaktinde mevcûdât, nûşin hâb içindeyken, (...) Bakarsın her taraf zulmet, fakat bir zulmet-i rûşen! / Semâ bîdâr, her yıldız Cemâlullâh'a bir revzen" (s. 186) dizeleriyle tabiata dair unsurlardan yola çıkarak betimleyen Akif, karanlık ve aydınlık tezadı çerçevesinde bu vakitlerde günün henüz aydınlanmadığını, tabiatın uykuda

olduğunu ancak Allah'ın cemaline birer pencere olan parlak yıldızlardan ötürü sadece göğün uyanık olduğunu belirtir. Sabah ezanının okunduğu vakit, ne tam anlamıyla gecenin etkilerinin bittiği ne de tam anlamıyla gündüzün etkilerinin görüldüğü bir vakittir. Bu sebeple karanlık ve aydınlık tezaadını başarılı bir şekilde vücuda getiren Akif, bu tezat vasıtasıyla vaktin değişimini etkili bir şekilde göstermiş olur. Hayalî ve hakikî karışık bir tasvirle bu değişimi veren Akif, ayrıca kişileştirmelerden yararlanarak çizdiği tabloya daha canlı bir mevcudiyet kazandırır.

Yukarıdaki sabah ezanının okunduğu vakte dair genel bir tasvirden başka, şiirin ikinci bölümünde anlatıcı belirli bir güne dair sabah ezanının okunmasından hemen önceki vakti tasvir eder: “Gunûde rûh-i tabîat samîm-i zulmette... / Sitâreler bile bâlâyı sermediyyette, / Yavaş yavaş uyumak istiyor yumup gözünü; / Seher semâların altında, açmıyor yüzünü. / Firâş-ı leyde dinmiş bütün enîn-i hayat, / Ridâ-bedûş-i sükûnet önümde her safahat. / Görüp muhîtimi dalgın hamûş bir vecde” (s. 188). Bu tasvirde de ilk tasvirde olduğu gibi tabiatın uykulu hâline vurgu yapan şair, ilk tasvirden farklı olarak karanlık-aydınlık tezaadı kurmayarak henüz günün karanlık bir vaktinde olduğunu ifade eder.

Akif “Ezanlar” şiirinde günün ikindi, akşam ve yatsı vakitlerini de tasvir eder. İkindi ve akşam vaktinde güneşin batması ile tabiatta oluşan durgunluğu, yalnızlığı tasvir eden Akif, ezan sesiyle birlikte bu tenhâlığın Allah'ın varlığıyla dolduğunu belirterek ezan sesinin sağladığı değişimi gözler önüne koyar (s. 188). Yatsı vaktini tasvirini ise istilacı bir karanlık imajı üzerinden yapan Akif, yatsı ezanıyla bu karanlığın “tecellîzâr-ı Sînâ”ya (s. 188) döndüğünü ifade ederek hem ezan vasıtasıyla gerçekleşen değişimi verir hem de Allah'ın Sînâ Dağı'nda Hz. Musa'ya tecelli edişine telmih yaparak tasviri kuvvetlendirir.

Akif'in vaka zamanını belirtmek adına günün vakitlerine dair yaptığı tasvirlerin bütününe bakıldığında, genel olarak zamanla birlikte tabiatta meydana gelen değişimlerden yola çıkılarak bu tasvirlerin vücuda getirildiği görülmektedir. Özellikle güneşin doğuşu ve batışını belirtirken gökyüzünün karanlık ve aydınlık oluşundan, yıldızlardan, tabiattaki seslerden yararlanan Akif, mekân vasıtasıyla zamanı belirtme yoluna gitmiştir. Bunu yaparken kişileştirmelerden de oldukça yararlanan Akif, bilhassa gündüz ve akşam vaktinin ayırdını vermek için uyuyan ya da uyanık insan imajından sıklıkla faydalanmıştır. Yaptığı kişileştirmeler sonucunda

hakikat ve hayalin karışımı tasvirler vücuda getiren Akif, böylece hem vaka zamanını belirtmiş hem de estetik bir bütünlük sağlamıştır.

Sonuç olarak Akif'in zamana dair yaptığı tasvirlerin bütününe bakıldığında öncelikle şunu söylemek gerekir ki Akif şiirlerinde genel olarak zamanı kavramsal açıdan tasvir etmemektedir. İstisnai durumlar elbette vardır ancak Akif, zamanı genellikle yaşanmış, yaşanan ya da yaşanacak süreçler olarak ele alır, somutlaştırır ve tasvir eder. Ancak bu tasvirlerde Akif'in gerek kullandığı kelimeler gerek yaptığı benzetmeler gerekse tasvir etmek için seçtiği zaman dilimleri, Akif'in zaman kavramına dair fikir ve düşüncelerini yansıtmaları bakımından önemlidir. Yani Akif, bu tasvirlerde zamanı somut olarak ele alıp tasvir ederken düşüncelerini aktarmayı da başarmıştır. Bunun yanı sıra Akif'in şiirlerinde zamanın, örnek alınması ya da ders çıkarılması gereken bir unsur olarak da sıklıkla tasvir edildiği görülmektedir. Geçmiş dönemlere dair yapılan tasvirlerle sağlanan bu işlev, özellikle İstibdat ve Asr-ı Saâdet'in betimlendiği bölümlerde kendisini baskın bir şekilde hissettirmektedir. Bu işlevle bağlantılı olarak Akif'in zamanı genellikle kıyaslama metoduyla verdiği görülmektedir. İyi hatıralarla yüklü zaman dilimleri ile kötü hatıralarla yüklü zaman dilimlerini genellikle birbiri ardınca tasvir ederek okuyucusuna iki seçenek sunan Akif, bu yolla ideal cemiyetin kurulabilmesi için doğru yolun da ipuçlarını vermiş olur. Örnek alınması gereken zaman diliminin tek başına tasvirini yapması, yaratmak istediği etkiyi tam anlamıyla sağlayamayacağı için zıddıyla birlikte tasvirler yapan Akif'te bu metot sıklıkla kullanılmaktadır. Kişi ve mekân tasvirlerinde de iki zıt durumu karşılaştırılarak tasvirini yapan Akif, bu vasıta ile problemi ve çözümü bir arada sunmuş olur. Bunun yanı sıra Akif'in şiirlerinde muhtevanın bir parçası olarak yapılan zaman tasvirlerinden başka, kurgunun bir ögesi olan 'vaka zamanı'na dair yapılan zaman tasvirleri vardır. Günün vakitleri olarak ele aldığımız bu tasvirlerde Akif, tahkiyevî şiirlerinde kurgunun bir parçası olarak vakanın gerçekleştiği zamanları belirtmek adına tasvirlerden yararlanmıştır. İlk iki bölümün aksine bu bölümde zaman tasvirleri bir eleştiri vasıtası olarak kullanılmamaktadır. Bu tasvirlerde özellikle tabiatla meydana gelen değişimlerden yola çıkılarak vaka zamanı belirlenmektedir ve bunun için sıklıkla kişileştirmelere başvurulmaktadır.

2.4. TABLO TASVİRLERİ

Edebî tasvir denince akla ilk olarak kişilerin, mekânların, nesnelerin, hayvanların ya da bitkilerin kısacası somut olarak dokunulabilen, hissedilebilen varlıkların objektif ya da sübjektif olarak nitelendirilmesi gelmektedir. Nitelendirme eylemi genellikle sıfatlar yardımıyla yapıldığı için, tasvir metinleri çoğunlukla durağan bir yapı sergilediğinden, bir vakanın ya da hareketin de tasvirinin yapılabileceği genellikle ilk etapta akla gelmemektedir. Ancak bir eylemin ya da vakanın nasıl gerçekleştiğine dair özellikle zarflar yardımıyla zihinde fotoğraf oluşturmak da bir tasvirdir ve edebî metinlerde bu tasvirler ‘tablo’ tasvirleri olarak adlandırılmaktadır (Akdeniz, 2007: 5).

Edebiyatımızda kişilik yapısı, gerek muhteva gerekse biçim olarak eserlerine yansımış şahsiyetlerin arasında Mehmet Akif, önemli bir yere sahiptir. Fikirlerini, inanç sistemini, duygularını muhteva olarak şiirlerinde takip edebildiğimiz Akif, hareketli ve dışadönük kişilik yapısıyla da biçimsel olarak eserlerine etki etmiş bir şairdir. Örneğin uzun süre evde duramayan, yürümeyi seven Akif (Çantay, 1966: 37), “Fâtih Câmî” ya da “Küfe” şiirinde olduğu üzere çoğunlukla ‘mu’tâda inkıyâd ile’ (s. 52) evden çıkar, dışarıda gördüğü mekânları, kişileri ya da vakaları okuyucusuna aktarır. Onun dışadönük kişilik yapısı şiirlerinin -özellikle mekân bağlamında- çoğunlukla ‘ev dışı’ unsurlardan oluşmasına ve daima hareket hâlinde olmasına sebep olmuştur. Bu hareketli yapı, onun şiirlerinde önemli bir yere sahip olan tahkiyevî anlatımın yanı sıra tablo tasvirlerinde de kendini göstermektedir.

Şiirlerinde vakaları ya da eylemleri, çoğunlukla tahkiyevî anlatımla sunma yolunu tercih eden Akif’in, özellikle dinî ya da toplumsal bağlamda tesiri büyük olan bazı vakaları ya da eylemleri daha etkili bir şekilde anlatmak için, tasvir yolunu tercih ettiği görülmektedir. Akif’in dindar ve cemiyetçi kişiliğinin bir yansıması olan bu tasvirler, genellikle büsbütün dinî ya da toplumsal karakter taşımakla birlikte bazı durumlarda her iki bakış açısından izler taşımaktadır. Genellikle kendisi için önemli olan bir duyguyu ya da fikri aksettiren vaka ya da eylemleri, aynı önem ve etkide okuyucuya aktarabilmek adına bu anlatım yolunu seçen Akif, yaptığı tablo tasvirleriyle aynı zamanda canlı bir anlatım vücuda getirerek şiirlerinin dinamikliğini daima korumuştur.

Akif'in şiirlerinde tablo tasviri vasıtasıyla aktarılan vaka ve eylemlerin, genellikle Akif'in dinî ya da cemiyetçi kişiliğinin bir ürünü olduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda dinî duygular çerçevesinde tasviri yapılan eylemler, kıyamet, namaz ya da yalan hadis uyduranların vaziyetlerine dair olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle Akif'i dinî bir vecd hâlinde gördüğümüz bu tasvirler, onun için İslâm dininin önemini ve kutsallığını yansıtmamasının yanı sıra zaman zaman eleştiri vasıtası olarak kullanılmaktadır. Bu açıdan tasviri yapılan vakalardan ilki 'kıyamet'tir. *I. Safahat*'ta yer alan "Mezarlık" şiiri, başarılı mekân tasvirlerinin yanı sıra etkileyici bir kıyamet tasviriyle de oldukça dikkat çekicidir. İki bölümden oluşan ve ilk bölümde mezarlıklara dair genel tasvirler kaleme alan Akif, ikinci bölümde vakanın aktarılmasına geçer. Vaka genel hatlarıyla hayatın istekleri karşısında ruhu sıkılan anlatıcının "mahalle-i emvât"a (s. 88) sığınması, orada duyduğu Tebareke suresi ile kendinden geçmesi ve dinî bir vecd hâline bürünmesi hakkındadır. Anlatıcının yaşadığı yoğun dinî duygular neticesinde ise 'kıyamet' oldukça etkileyici bir şekilde tasvir edilmiştir.

"Mezarlık" şiiri, sadece Akif'in kıyamete dair etkileyici bir tasvir vücuda getirmesi bakımından değil, aynı zamanda bunu yaparken başvurduğu teknikler açısından da dikkat çekicidir. Bu şiirde Akif, kıyameti doğrudan tasvir etmez. Bu tasvire giderken öncelikle mekân tasvirlerinden yararlanır. Ancak burada mekânı hareketli bir şekilde tasvir eder. Mekânı hareketlendiren unsur ise anlatıcının duyduğu Tebareke'dir. Mezarlık ziyareti esnasında "samîm-i sükûnette" (s. 90) duyduğu ve ona bir feryat gibi gelen bu ses karşısında tabiatın hüviyeti anlatıcının gözünde bir anda değişir ve mekân canlanır, adeta inlemeye başlar. Bu, adeta İsrâfil'in kıyamet günü Sûr'a üfleyişiyle birlikte ölümlerin dirilerek mahşer yerinde toplanmasına benzer. Bu bağlamda canlanan mekânın, -ölümle ilişkili olması bakımından- mezarlık olarak seçilmesi bilinçli bir tercihtir. Anlatıcının da "Görünce zinde bütün mahşer-i heyûlâyı, / Mezâra rûh veren nefh-i pâk-i Mevlâyı, / Hayâle daldım" (s. 90) dizelerinde belirttiği üzere Akif, tabiatın bu şekilde hareketli, değişken ve izlenimci bir surette tasviriyle kıyametin tasvirine geçiş için kendisine bir zemin hazırlar.

Tebareke okuyan çocuğun sesiyle 'mahalle-i emvât'ı canlanmış bir şekilde algılayan anlatıcının Sûr sesiyle ölümlerin canlandığı kıyamet hadisesini anımsamasının ardından, şiirde kıyamet hadisesi tasvir edilmeye başlanır. Bu dizelerde Sûr'un

üflenmesiyle bekâ kefenini omuzlarına atmış sayısız cesedin, korku, ümit ve şaşkınlık içinde Allah'ın huzurunda dikildiğinden ve aynı zamanda O'na secde ettiğinden (s. 90-92) bahsedilmektedir. Kaleme aldığı dizelerden de anlaşılacağı üzere bu tasvir, kıyamet hadisesini bütünüyle ele almamaktadır. Hadisenin sadece, Sûr'un ikinci defa üflenmesinden sonraki anı betimlenmiştir: “(O gün) sûra üflenecek, ardından -Allah'ın diledikleri dışında- göklerde ve yerde bulunanların hepsi düşüp ölecek; sonra sûra yeniden üflenecek ve onlar birden ayağa kalkmış, etrafa bakıyor olacaklar” (Kur'an-ı Kerim, 39: 68). Akif'in kıyamete dair yaptığı bu tasvirdeki amacı, ilerleyen dizelerde doğrudan ifade edeceği üzere hayat ve ölüm arasındaki tezadı ortaya koymaktır (s. 92).

Akif'in dinî bakış açısıyla tasvirini yaptığı bir diğer tablo ise yalan hadis uyduranların hâline dairdir. *Fâtih Kürsüsünde*'de yer alan bu tasvir, “yecûzu fi't-tergîb” (s. 466) yani ibadete teşvik maksadıyla hadis uydurmak caizdir, anlayışına tepki olarak kaleme alınmıştır. Uydurdukları hadislerle birçok günahsız insanın vebalini omuzlarına alan bu kişileri, düştükleri bataklıkta çırpınır bir vaziyette tasvir ederek, işledikleri günahın büyüklüğünü dile getiren Akif, aynı zamanda onlara dair eleştirilerini de sunmuş olur. Bu doğrultuda yalan hadis uyduranlar Akif'in gözünde ‘yokluk’ içinde boğulup, çıkmak için çırpındıkça dibe batan kişilerdir. Bu kişiler, ilk başta etrafındaki insanlar, onların düştüğü batağa düşmediği için öfke dolu bakışlara sahiptirler. Ancak zamanla daha da derine batmanın etkisiyle ‘acınır bir nazarla’ baktıkları ifade edilen yalan hadis uyduranlar, eylemleri dâhilinde dinamik bir şekilde tasvir edilmiştir (s. 468-470). Aslında Akif yaptığı bu tasvirde, somut bir hadiseden - bataklıkta batmak- yola çıkarak ruhî bir deneyimi tasvir etmiştir. Sonuçları oldukça kötü olan yalan hadis uydurma eylemini, bir ‘bataklık’ olarak değerlendiren Akif, bunu yapan kişilerin de bu bataklığa batacaklarını düşünür. Bu bağlamda Akif, yalan hadis uydurmaya dair yaptığı tablo tasviriyle, bunun ne kadar büyük bir günah olduğunu etkili bir şekilde ifade etmiş olur.

“Farsça'da ‘tâzim için eğilmek, kulluk, ibadet’ anlamına gelen namâz, sözlükte ‘dua etmek, ibadet etmek, bağışlanma dilemek, yalvarmak’ mânalarındaki Arapça salât kelimesinin karşılığı olarak Türkçe'ye geç[miş]” (Yaşaroğlu, 2006: 350), ruhî arınmayı sağlayan ve Allah'a teslimiyetin göstergesi olan bedenî bir ibadettir. Akif de arınma ve teslimiyetin bir ifadesi olarak namaza şiirlerinde sıklıkla yer vermiştir. Çeşitli vasıtalar aracılığıyla namazı şiirlerinde işleyen Akif'in başvurduğu

yöntemlerden biri de ibadetteki eylemlerin ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesidir. Bu bağlamda Akif'in hem *Fâtih Kürsüsünde*'de hem de *Hâtıralar*'da namaz tasvirine yer verdiği görülmektedir.

İnançlı bir Müslüman'ın gördüğü tablo karşısında büründüğü vecd hâlinin bir yansıması olarak *Hâtıralar*'da yer alan namaz tasviri, Akif'in şiirlerinde dinî lirizmin had safhada olduğu parçaların başında gelmektedir (Okay, 2017: 124). “Necid Çöllerinden Medine’ye” şiirinde, zorlu bir çöl yolculuğunun ardından peygamberin kabrine ulaşan anlatıcının mekân karşısındaki hislerini ele alan Akif, vaka dâhilinde Kubbe-i Hadrâ'da kılınan namazın uzun uzadıya tasvirini yapmaktadır. Mekânın kutsallığı karşısında lirizmin yüksek olduğu bu tasvirde Akif, özellikle namaz eyleminin ihtiva ettiği birlik fikrini ön plana çıkarmaktadır. Bu bakımdan tasvirine öncelikle namaz kılanların niteliklerinin sıralanması ile başlamaktadır. Cemaat, Allah sevgisi ve saygısıyla titreyen ve dünyanın dört bir yanından gelmiş insanlardan oluşmaktadır (s. 608). Bu dizelerle İslâm'da kavmiyetçiliğin olmadığını somut bir şekilde ortaya koyan Akif, daha sonrasında “herc ü merc-i samût” (s. 610) ifadesiyle çok basit ancak çok etkili bir anlatımla İslâm'da birliğin kavimlerle değil inançla sağlandığını ifade eder. Çünkü Hz. Muhammed'in kabrinde namaz kılmak için toplanmış cemaat, çeşitli etnik unsurlardan oluşması bakımından bir karmaşa ifade ederken, mekânın kutsallığı bağlamında duydukları saygı ve sevgi çerçevesinde büründükleri sessizlik hâliyle de birliği simgelerler.

Cemaatin ardından, eylemler bağlamında namazı tasvir eden Akif, bu dizelerde özellikle namaz kılan insanların kıyam, rükû ve secde hâlleri ile dalga arasında biçimsel bir benzerlik kurar. Ancak Akif, dalga motifiyle biçimsel olarak benzerlik kurmanın yanı sıra namazdaki arınma ve teslimiyeti de ortaya koyar. Çünkü su, başlı başına arınmanın temsilidir. Bununla birlikte dalgalar; su kütlelerinde rüzgâr ya da ay gibi etkenler sebebiyle meydana gelen çalkalanmalardır. Su kütlelerinin birtakım etkenlere teslim olarak dalgalanmaları gibi, namaz kılanlar da Allah'a teslim olarak ibadetlerini yerine getirirler. Bu doğrultuda Akif, tek bir imaj çevresinde birden fazla anlam vücuda getirmiş olur. Akif'in anlamı zenginleştirmek için başvurduğu unsur sadece bu değildir. “Mezarlık” şiirinde olduğu gibi kıyamete dair yaptığı telmih de Akif'in tasvirde anlamı daha zengin ve etkili bir şekilde sunması adına kullandığı unsurlardandır. Namaz esnasında minarelerden üç kere okunan “şehadet” ile tefsirlerin

büyük kısmında kıyamet zamanı Sûr'a üç kere üfleneceği (Bebek, 2009: 534) anlatısı arasında paralellik kurarak cemaatin hareketlerini bu bağlamda tasvir eden Akif, aynı zamanda şehadetin anlatıcıda uyandırdığı duyguları da ortaya koyar.

Akif'in namaza dair yaptığı bu tasvirde oksimoron ifadeler önemli bir yer ihtiva etmektedir. 'Herc-ü merc-i samût' ifadesiyle İslâm'da birlik fikrini başarılı bir şekilde ifade eden Akif, bundan başka "velvelsiz bir inilti" (s. 610) tamlamasıyla da cemaatin kıyam hâline geçişini gösterişsiz ancak muvaffakiyetle betimlemiş olur. Oldukça kalabalık olan cemaatin ayağa kalkışı elbette bir inilti doğuracaktır ancak bu iniltinin amacı velvele yaratmak değildir. Cemaatin kıyamına dair yaptığı tasvirin ardından, namaz tasvirine ara veren anlatıcı, gözlemlediği etkileyici sahne karşısındaki duygu durumunu betimledikten sonra namaz tasvirine geri döner ve cemaatin ellerini açıp Allah'a dua etmeleriyle bu tasviri sonlandırır (s. 612). Namaza dair yaptığı bu uzun tablo tasviriyle hem mekânın -Kubbe-i Hadrâ- kutsallığını hem de İslâm'daki birlik ve beraberlik fikrini okuyucuya aktaran Akif, aynı zamanda anlatıcının/kendinin bu deneyim esnasındaki duygu durumunu okuyucuya aktararak çok katmanlı bir yapı vücuda getirir.

Akif şiirlerinde namazı, her zaman dinî bir bakışla tasvir etmemiştir. Zaman zaman dinî duygu ve düşüncelerin yanı sıra sosyal meseleler dâhilinde de Akif'in namaz eylemine tasvirî açıdan şiirlerinde yer verdiği görülmektedir. Bunun en spesifik örneğiyle *Fâtih Kürsüsünde*'de karşılaşılmalıdır. *Fâtih Kürsüsünde*, Akif'in çalışma fikrini işlemekle birlikte İslâm toplumlarındaki perişanlığı ele aldığı ve bu hususta uyarılarda bulunduğu eseridir. Bu bağlamda Akif'in *Fâtih Kürsüsünde*'de uyarıda bulunduğu konulardan biri Müslümanlar arasında birliğin sağlanması hususundadır. Bu fikrin aktarılabilmesi adına Akif'in eserin bir bölümünde namaz tasvirinden faydalanmıştır. Cemaatin aynı anda, birlik olarak aynı eylemleri -secde, rükû vb.- gerçekleştirdiği namaz, bu fikrin işlenmesi adına oldukça ideal bir ibadettir. Bunun yanı sıra Allah'a teslimiyetin ve arınma hâlinin güçlü imajlarla aktarılması bakımından da oldukça etkili olan bu tasvir, öncelikle cemaatin namaz kılarkenki hâlinin vaiz tarafından yağmurlu bir günde denizin dalgalanışına benzetilmesiyle başlar. "Necid Çöllerinden Medine'ye" şiirinde olduğu gibi bu şiirde de denizin dalgalanışı ve namaz kılmak arasında biçimsel olarak benzerlik kuran Akif, aynı zamanda namazdaki arınma ve teslimiyeti ortaya koymuş olur. Bu bakımdan Akif, yaptığı tasvirde biçimsel

benzerlikle birlikte secde hâlini denizin toplanışına, ayağa dikilmeyi ise dalgaların yükselişine benzetir (s. 486). İlerleyen dizelerde tasvirine devam eden Akif, daha sonra imamın ‘tahmîd’ nidasıyla birlikte cemaatin ‘yekpâre’ bir hâlde yere serildiğini belirtir. Akif’in birlik fikrini vurgulamak adına ‘yekpâre’ kelimesini tırnak içine aldığı görülmektedir. Bu esnada Akif’in cemaate dair yapmış olduğu ‘mekâbir’ benzetmesi dikkat çekicidir. Sıra sıra dizilmelerinden ötürü adeta her biri bir mezarı andıran cemaat, aynı zamanda anlatıcının bir an için de olsa İslâm âlemindeki birliğin yok olduğunu düşünmesinden ötürü böyle tasvir edilmiştir. Ancak bu yanılğı çok uzun sürmez. Anlatıcı bu dizelerin hemen ardından “O mevce mevce uzanmış duran hazâirden, / Duyuldu vurduğu binlerce sînenin birden” (s. 488) dizelerine yer vererek, birliğin yok olmadığını fark eder. Bunun yanı sıra mezar motiflerinin bu tasvirde hizmet ettiği bir başka işlevse, namazdaki durağanlığın ifade edilmesidir. Çünkü dikkat edilirse Akif’in, namazın hareketli anlarını aktarırken dalga benzetmesine, durağan anlarını aktarırken mezar benzetmesine yer verdiği görülmektedir.

Akif’in namaz eylemindeki devinimleri oldukça başarılı ve canlı bir şekilde ifade ederken, tasvirin sonunda “Sizin felâketiniz: Târûmâr olan “vahdet”. / Eğer yürekleriniz aynı hisle çarparsa; / Eğer o his gibi tek, bir de gâyeniz varsa; / Düşer düşer yine kalkarsınız, emîn olunuz! / Demek ki birliği te’mîn edince kurtuluruz” (s. 488) dizeleriyle dile getirdiği ‘vahdet’ vurgusu, bu tasvirin asıl amacını ortaya koymaktadır. Akif, vaiz aracılığıyla, namazdaki birlik olma, aynı amaç dâhilinde hareket etme hususunu, fikrinin ifadesi için kullanmış ve bunu yaparken dinî lirizmi yüksek bir parça vücuda getirmiştir. Böylece Akif yaptığı tasvirle ‘dinî tarafındaki içtimaîliği’ ortaya koymuştur:

Mehmet Âkif’in dinî tarafı da içtimaîdir. Dinle alâkasız bir milliyetçilik tasavvur edemiyen, din ile milliyeti kaynaşmış, birbirinden ayrılmaz telakki eden Âkif, dinî hüviyet gösteren bütün manzumelerinde, pek geri ve uyusuk, her türlü terakki ve yükseklikten mahrum İslâm âlemini uyandırmak gayesini gütmüştür. O, bâzılarının sandığı gibi itikat ve ibadet propagadacılığı yapan bir vâiz değildir. Dinin metafizik ve mistik taraflarından aldığı ilhamla yazdığı birkaç coşkun ve heyecanlı vecid ve istiğrah şiiri istisna edilirse, onun dinî şiirlerinde daima içtimaî mesele ve dertler üzerinde durduğu görülür. (Timurtaş, 1987: 48-49)

Akif’in ‘birlik’ fikri etrafında tasvirine yer verdiği hadiselerden bir diğeri ise bayramlardır. *I. Safahat*’ta yer alan “Bayram” şiiri, bu geleneğin ayrıntılı bir şekilde aksettirilmesi bakımından oldukça canlı tablolar sunmaktadır. “Bayram” şiiri, Akif’in birçok manzumesinde görüldüğü gibi iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde

bayramlara dair genel bir tasvir yapan, bu geleneğin tabiata ve insanlara etkisini dile getiren Akif, ikinci bölümde Fatih'te bir bayram gününe dair vakayı ele alır. İkinci bölüm her ne kadar vaka dâhilinde tahkiyevî bir şekilde oluşturulsa da belirli bir bayram gününün atmosferini yansıtmaya bakımından tablo tasvirlerinin de örneğini yansıtmaktadır.

Akif'in şiirin ilk bölümünde bayramlara dair yaptığı genel tasvir, eylemlere değil geleneğe dair hususları ortaya koyması bakımından tablo tasviri kapsamında değerlendirilememektedir (s. 94). Çünkü Akif'in bu tasvirde amacı bir vakanın hususlarını dile getirmekten ziyade, geleneğin toplumdaki yerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda bayramları neşeli ve hoş zamanlar olarak dile getiren Akif, bu neşenin tabiata dahi aksettığını ortaya koyacak bir şekilde ufukları gülümser bir şekilde tasvir etmiştir. Akif'in bu tasvirde bayramlara dair dikkat çektiği bir diğer husus ise, bayramların 'umut' dolu oluşudur. Çocukların gülüp eğlendiği, hayatın acılarıyla belli bükülmüşlerin daha dik yürüdüğü, huzurlu ve bereketli zamanlar olan bayramlarda insanın geçim kavgasındaki feryadı bir nebze olsun diner ve kalpler sevinçle atmaya başlar. Kısacası bereketi tüm varlıkları coşturan bayram, yarattığı atmosferle insanların hayata dair umutlarını arttıran bir gelenektir. Akif geleneğin topluma etkilerini kendi gözünden izah ettikten sonra şiirin ikinci bölümüne geçer ve Fatih'te bayram günü gerçekleşen bir vakanın anlatımına başlar. Bu bölümde bayramın tüm heyecanı ve neşesi karşısında yetim bir kız çocuğunun salıncağa binemediği için ağlaması ve salıncakçının insaniyetli davranışı sonrasında bindiği salıncaktaki neşesi anlatılmaktadır. Tevfik Fikret'in "Halûk'un Bayramı" şiirinde dile getirdiği gibi Akif'e göre de bayramlarda çocukların payı mutluluktur (T. Fikret, 2017: 155) ve hiçbir çocuk bayramlarda mutsuz olmamalıdır. Aynı fikirle olay örgüsünü oluşturan Akif, bu esnada uzun uzadıya Fatih'teki bayram manzarasını bir tablo hâlinde tasvir eder (s. 96-98). Akif bu tasvirde zaman zaman diyaloglara da yer vererek daha etkili bir anlatım vücuda getirir. Bu tabloya genel itibarıyla bakıldığında zaman, bayrama dair her bir detayın oldukça canlı bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Çocuklar, ihtiyarlar, salıncaklar, çadırlar, elektrikçiler, muhallebiciler, macuncular, baloncular, hayvanlar, oyuncaklar vd. ile bayram adeta bir 'kâinat-ı sürur', 'levha-i handân' olarak betimlenir. Bu tasvir vasıtasıyla Fatih'teki bayram heyecanı ve neşesini okuyucunun

zihninde oldukça dinamik bir şekilde canlandıran Akif, aynı zamanda bu neşeli tablonun içinde yetim kızın yaşadığı hüznü, daha çarpıcı bir şekilde dile getirmiş olur.

Akif'in şiirlerinde yer alan bir diğer tablo tasviri ile "Kocakarı ile Ömer" şiirinde karşılaşırız. Dinî ve toplumsal mahiyette sembolik anlamlar barındıran ve bu doğrultuda Akif'in dindar ve cemiyetçi kişiliğini bir arada yansıtan bu tasvir, Hz. Ömer'in ateş yakmasına dairdir. Şiir genel itibarıyla torunları ile birlikte geçim sıkıntısı ve açlık çeken bir kadının Hz. Ömer'in adaletine dair serzenişlerini, bu vaziyet karşısında halifenin duyduğu ıstırabı ve bu duruma müdahalesini dile getirir. Bir gün Hz. Muhammed'in amcası Abbas ile birlikte kimliğini gizleyerek halkı gözlemlemeye çıkan Hz. Ömer, tencere içerisinde çakıl taşları kaynatan bir kadınla karşılaşır. Kadın, pişirecek bir yemeği olmadığı için, torunları yemek pişiyor ümidiyle bir süre daha sakin kalsınlar diye tencerede çakıl taşları kaynatmaktadır. Bu ilginç durum karşısında kimliğini gizleyerek kadınla iletişime geçen Hz. Ömer, kadının kendisi hakkındaki fikirlerini ışıtır. Karşısındakinin Hz. Ömer olduğunu bilmeden, halifenin adaletinin eksik olduğunu, açlıktan kıvranan yetimlere yardım eli uzatmamasının hiçbir mazereti olamayacağını dile getiren kadın, Hz. Ömer'de derin bir suçluluk uyandırır. Şahit olduğu adaletsizliği çözmek adına hemen yaşlı kadının çadırına bir çuval un ve bir testi yağ götüren Hz. Ömer, yemeğin bir an önce pişirilmesi için ateş yakar. Tasvirî bir şekilde anlatılan bu sahne, basit bir hadiseden ziyade ihtiva ettiği derin anlamlar bakımından sembolik bir değer taşımaktadır:

*Kadın getirdi beş on parça yaş diken Ömer'e;
Ömer de yakmak için büsbütün serildi yere.
Ocak tüter, Ömer üfler zefîr-i hârîyle;
Zemîni lihye-i beyzâ-yı târumârîyle
Sücûd tavr-ı huşû'unda, muttasıl süpürür;
İçinde rûhu yanar, cebhesinde ter köpürür!
Döner muhît-i nigâhında tûde tûde duman;
Bulut geçer gibi necmin hıyât-ı nûrundan! (s. 182-184)*

Akif bu tasvirle ülkesinin bir ferdinin ıstırabı ve infiali karşısında iç çatışma yaşayan Hz. Ömer'in (Okay, 2011: 205) adaleti sağlama gayretini ortaya koyar. Halifenin yakmaya çalıştığı ateş, ocağın ateşinden ziyade adaletin ateşidir. Çünkü Hz. Ömer, Allah'ın adaletini kulları arasında sağlamaya yemin etmiş ve bu yolda Allah'a secde etmiştir. Halifenin ateş yakarken yere eğilmesinin 'secde'ye benzetilmesi de bunun bir timsalidir.

Akif'in bütünüyle dindar kimliğini veyahut dindar ve cemiyetçi kimliğini bir arada yansıtan tablo tasvirlerinin yanı sıra, *Safahat*'larda onun tamamen cemiyetçi kişiliğinin tezahürü olan tablo tasvirleri de bulunmaktadır. Bu tasvirler, genellikle Akif'in nesillere olan yaklaşımını ortaya koymakla birlikte bazen de II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki sürece dair eleştirilerini ihtiva etmektedir. Akif yaptığı tasvirlerle fikir ve düşüncelerini daha canlı ve somut bir şekilde dile getirmekle birlikte, bunların ifadesi için seçtiği vakalarla Osmanlı Devleti'nin mevcut durumuna dair ipuçları da vermektedir.

Akif'in tablo tasvirlerinde en çok ele aldığı hususların başında 'nesil' mevzuu gelmektedir. Akif, gerek gelecek nesillere duyduğu inancı gerekse eski nesil ve nesil-i hâzır hakkındaki düşüncelerini dile getirmek için tablo tasvirlerinden sıklıkla yararlanmıştır. Bunun için bazen savaş gibi topluma etkisi oldukça şiddetli olan hadiselerden yararlanırken bazen de düğün ya da âmin alayı gibi geleneklerden faydalanmıştır. Bu bakımdan *Safahat*'larında, Akif'in nesillere dair fikirlerini tablo tasviri şeklinde işlediği ilk sahneyle "Âmin Alayı" şiirinde karşılaşılmaktadır. Bu şiir, Akif'in gelecek nesillere duyduğu inancı, biçim ve muhtevanın mükemmel birlikteliğiyle sunması bakımından oldukça dikkate değerdir. Akif, adından da anlaşılacağı üzere bu şiirde Osmanlı'da okula başlayacak çocuklar için düzenlenen 'âmin alayı' törenini ele almaktadır. Bu törende bir alay çocuğun, ilahiler ve 'Âmin!' sesleri eşliğinde ilerlemesi suretiyle okula başlayacak çocuk evinden alınır, atla veya arabayla sokaklarda dolaştırıldıktan sonra mektebe götürülür. Bunun yanı sıra birtakım âdetlerin de uygulandığı bu gelenek, çocuklarda büyük bir okuma arzusu uyandırdığı için oldukça kıymetli bir ritüeldir (Öcal, 1991: 63). Ancak Akif'in tek amacı bir geleneği anlatmak değildir. Şiirin sonundaki "– Siz, ey heyâkil-i bî-rûhu devr-i mâzînin, / Dikilmeyin yoluna kârbân-ı âtînin" (s. 262) dizelerinden de anlaşılacağı üzere Akif, çocuklardan oluşan bir alayın ilerleyişi ile geleceğin ideal bir şekilde inşasında çocuklara ne derece inandığını ortaya koymakta ve bu hususta onların önünde engel oluşturacak nesillere tepkisini dile getirmektedir. Bu bağlamda âmin alayının ilerleyişine dair yapılan tasvire bakılacak olursa, Akif'in ilk olarak taburun hangi düzende ilerlediğini yani çocukların nasıl dizildiğini tasvir ettiği görülmektedir:

*En önde, rahlesi âgûş-i ihtirâmında,
Ağır ağır yürüyen bir dokuz yaşında melek;
Beş on adım geriden, pîş-i ihtişâmında,
Şafak ziyâları hattâ ufûl edip gidecek*

*Kadar lâtif, iki ma'sûmu bir açık payton
Vakâr u nâz ile çekmekte; arkasında bunun,
Küçük adımlı yaman bir tabur ki hayli uzun! (s. 260)*

Görüldüğü üzere Akif, alaydaki çocukları geleneğe uygun bir biçimde sıralamıştır: “Kafilenin önünde iki kişi atlastan yastık üzerinde cüz kesesi ile elifbâyı, arkasındaki, çocuğun mektepte oturacağı minderle okurken üzerine cüzünü koyacağı rahleyi taşır; onun arkasında çocuğun oturduğu araba veya midilli, sonra ikişerli sıra halinde mektebin hocası, ilâhiciler ve âminciler yürürlerdi” (Öcal, 1991: 63). Tasvir, kafilenin sıralanışı bakımından geleneğe uygun olarak gerçekçi bir şekilde yapılsa da anlatıcının duygu ve düşüncelerine yer vermesi bakımından oldukça öznelir. Rahleyi taşıyan çocuğun meleğe benzetilmesi, okula başlayacak çocukların ihtişamlı güzellikleriyle ışıkları söndürecek bir biçimde tasvir edilmesi ya da faytonun ‘vakâr u nâz’ ile ilerlediğinin belirtilmesi bunun örnekleridir. Bu tasvirde dikkati çeken asıl husus ise, okula başlayacak çocukların ‘lâtif’liklerinin betimlenmesinde ‘şafak ziyâları’ndan yararlanılmasıdır. Şiirlerinde olumlu anlamlara gelen aydınlık motifine bu şiirde de yer veren Akif, böylece çocukların saflığını, masumluğunu ışık imajıyla desteklemiş olur.

Alayın sıralanışına dair yaptığı tasvirin ardından Akif, çocukların ilerleyişini tasvir etmeye başlar ve bu dizelerde gelenek gereği okunan dualara ve yükselen ‘âmin!’ seslerine dikkat çeker:

*O ruhtan daha sâfi olan yüreklerden,
Zaman zaman bir ilâhî terâne yükseliyor;
Bu cûş-i safvetin aksiyle tâ meleklerden
Zemîne doğru bir “âmin!” sadâsıdır geliyor.
Muhîti her birinin bir sabâh-ı nûrânûr,
Bütün bu kâfile efrâdı, pür-sürûd-i sürûr,
Yarıp önünde duran halkı muttasıl gidiyor! (s. 260-262)*

Bu ilerleyişte çocukların saflığına ve temizliğine aydınlık motifıyla yeniden dikkatleri çeken Akif, aynı zamanda kâfiledeki sevince ve önde duran halkı yarıp seyretmelerine de değinir. Çocukların halkı yarıp ilerlemeleri ile Akif’in ön plana çıkarmak istediği husus, geleceğin nesli olmaları bakımından çocukların ‘ilerleme’ ve ‘gelişme’nin temsili olmalarıdır. Böylece yaptığı tasvirde hem eylemsel olarak ilerlemeyi hem de medeniyet bakımından ilerlemeyi dile getiren Akif, soyut ve somutu tek bir düzlemde birleştirmeyi başarmıştır. Buna ek olarak ‘ilerleme’ fikrinin işlenmesi

için teknik olarak hareketli bir yapıya sahip olan ‘tablo’ tasvirini kendisine seçmesi de biçim ve muhteva arasında kurmuş olduğu paralellik bakımından önemlidir.

Akif’in geleceğin nesli olan gençlere duyduğu inancı yansıtmaması bakımından *Safahat*’larında tasvirine yer verdiği bir diğer tablo Çanakkale Savaşı’na dairdir. *Safahat*’ların bütününe hâkim olan vatan hissinin dikkate değer bir realizme büründüğü (Topçu, 1970: 53) *Âsım*’da yer alan ve Hocaade tarafından tasviri yapılan bu tabloda “...Batının Çanakkale Boğazına yığıdığı kuvvetler ve korkunç tahrip vasıtaları ile azminden ve iman dolu göğsünden başka bir şeyi olmayan Asım’ın nesli karşı karşıyadırlar. Ve bu müthiş savaş imanın zaferiyle neticelenmiştir” (Huyugüzel, 1986: 50). Tasvir öncelikle düşman kuvvetlerin donanmalarıyla Çanakkale Boğazı’nı nasıl sardığının anlatımıyla başlar. Burada dolaylı olarak düşmanların nitelikleri de tasvir edilir. Düşman sayıca çok fazladır, ‘bütün akvâm-ı beşer’ ‘kum gibi’, ‘tufan gibi’ yığılmışlardır ve boğaz adeta bir mahşer yeri gibi kaynamaktadır (s. 746). Bunun yanı sıra yaptığı tasvirle Avrupalıların vahşiliğini dile getiren Akif, medeniyet eleştirisi de ortaya koymuş olur. Akif düşmana dair sıraladığı iki niteliği, “Çehreler başka, lisanlar, deriler rengârenk; / Sâde bir hâdise var ortada: Vahşetler denk” (s. 746) dizeleriyle oldukça sarıh bir şekilde ifade ettikten sonra (Çağın, 2018: 654), boğazdaki istilanın veba mikrobunu dahi utandıracak kadar alçakça olduğunu belirterek, düşmanın vahşiliğiyle birlikte alçaklığını da dile getirmiş olur. Düşman vasıtasıyla sözde “medeniyet”e dair eleştirilerini dile getiren Akif, ilerleyen dizelerde silahların yarattığı tahribat üzerinden sıcak savaşın tasvirine geçer. “Sâika”, “zelzele”, “şimşek”, “sağnak”, “tûfan”, “sel” (s. 748) gibi yıkıcı etkileri olan doğa olayları vasıtasıyla savaş aletlerinin sebep olduğu felaketleri, ölümleri oldukça canlı bir şekilde dile getiren Akif, ayrıca kurduğu bu benzerliklerle savaş aletlerinin, yaşanan can kayıplarını mekanikleştirmesinin önüne geçer. Akif’in düşman kuvvetlerindeki silah gücünü tasvirinde ayrıntılı bir şekilde vurgulamasının asıl sebebi ise ‘iman gücü’nün önemine dikkat çekmek istemesidir. Çünkü yüksek teknolojisine rağmen vahşi Avrupa, ‘göğsündeki kat kat imân’la savaştan Asım’ın nesline yenik düşmüştür. Asım’ın neslinin ‘te’sîs-i İlâhî’ olduğunu belirten Akif, kalplerindeki iman gücüyle “...Türk milletinin hiçbir engelden korkmayan, vatan ve millet için ölümü göze alan bir millet olduğunu vurgulamıştır” (Durgun, 2015: 64).

Akif'in şiirlerinde duygu ve düşüncelerini yansıtmaları bakımından ele aldığı tek nesil, ilerlemenin ve gelişmenin temsili olmaları bakımından geleceğin nesli olan çocuklar ve gençler değildir. Eski nesil ve yeni nesil de karşılaştırmalı olarak çeşitli vasıtalar aracılığıyla Akif tarafından sık sık ele alınmıştır. Tasvirî açıdan kişi, mekân, zaman gibi unsurlar vasıtasıyla bu karşılaştırmaların çeşitli örneklerini veren Akif, bunların yanı sıra tablo tasviriyle de iki nesli kıyaslamış ve düşüncelerini aktarmıştır. Bu husus *Âsım*'da, bir köy düğünü vasıtasıyla oldukça kompleks ve başarılı bir şekilde ele alınmıştır. Hocaşade'nin Kurna köyündeki bir düğüne dair gözlemlerini aktarması ve bunun ardından eskiden düğünlerin nasıl gerçekleştiğini tasvir etmesi vasıtasıyla Akif, iki nesli özellikle değişim, değer kayıpları ve bozulma ekseninde kıyaslamıştır. Bu kıyaslamada kişi, mekân, eşya, hayvan, inanç, gelenek, değer gibi birçok unsurdan faydalanan Akif, karşılaştırdığı her unsurda meydana gelen bozulma vasıtasıyla Osmanlı toplumunun mevcut durumunun vahametini ortaya koymuştur. Kıyasladığı tüm unsurları bir düğün hadisesi içinde değerlendirmesi ise, tasvirinin hareketli olmasını sağlamış ve eseri monotonluğa düşürmemiştir. Aynı zamanda düğün gibi insanların daima daha canlı, neşeli ve eğlenceli, kendisine ve mekâna daha özenle yaklaştığı bir hadise aracılığıyla yaşanan değişimin verilmesi, toplumda meydana gelen bozulmanın boyutunun ortaya konulması bakımından oldukça etkili olmuştur. Bu doğrultuda Akif öncelikle Kurna köyünde şahit olduğu düğün hadisesini tasvir eder (s. 656-660). Bu düğün, tüm unsurlarıyla Osmanlı Devleti'ndeki çöküşün toplumsal boyuttaki tezahürlerini panoramik bir şekilde yansıtmaları bakımından dikkate değerdir. Hocaşade'nin düğüne dair yaptığı tasvirde ele aldığı ilk unsur halktır. Halk, oldukça zayıf, güçsüz ve hastalıklıdır. Öyle ki kırk yaşından fazla yaşayan neredeyse yoktur. Adeta Osmanlı Devleti'ne dair yapılan 'hasta adam' yakıştırmasının bir timsali olarak tasvir edilen halk, ileriki dizelerde yapılacak olan tasvirlerin de sinyallerini verir. Kişiler vasıtasıyla olumsuz ve hastalıklı bir atmosfer yaratan Akif, halktan sonra düğünde çalınan davul ve zurnayı, onlardan çıkan seslerle birlikte tasvir eder. Davul 'yırtık', kasnak 'tık nefes', çıkan ses ise 'hışlamak'tan öte değildir. Zurna ise 'hımhım'dan farksızdır, sesi çıkmamaktadır. Eşyalar, adeta halk gibi hastalıklı ve güçsüzdür. Hayvanların ise bunlardan hiçbir farkı yoktur. Bu bağlamda düğünde ödöl olarak sunulmuş bir keçinin tasvirini yapan Akif, ödöl olarak hasta bir hayvanın

sunulması vasıtasıyla toplumsal gerilemenin, zayıflığın şiddetinin ne kadar büyük olduğuna dikkatleri çeker.

Şüphesiz ki düğün tasvirinin en dikkat çekici kısmı, güreş merasiminin betimlendiği satırlardır. Türk milletinin önemli değerlerinden olan ata sporu güreş, milletimizin gücünü, kuvvetini, sağlamlığını ve yiğitliğini ortaya koyan bir hususken, bu dizelerde tasviri yapılan güreş ise tam tersine Osmanlı toplumunun zayıflığını ve güçsüzlüğünü dile getiren bir unsur olarak sunulmaktadır. Bu doğrultuda Akif ilk olarak pehlivanları tasvir eder. Pehlivan denildiğinde akla ilk gelen imaj ‘güç’tür. ‘Pehlivan gibi’ deyiminin güçlü ve heybetli kişiler için kullanılması bu yüzdendir. Ancak Kurna’da köy düğününde güreşecek pehlivanlar bu durumdan oldukça uzak bir hâldedir. Zayıflıktan bir deri bir kemik kalmış olan pehlivanlar, korkunç bir rüyayı andırmaktadır. Bunun yanı sıra içinde bulundukları sefil durum sebebiyle güreş için gerekli tek malzeme olan kışpetleri bile olmayan pehlivanlar, kışpet yerine ulaşmaları daha muhtemel olan çuval, çakşır, şalvar vb. giymektedirler. Bununla birlikte güreşmek için tek eksik kışpet de değildir. Sürünecekleri yağ da olmadığından bu eksikliği suyla gideren halk, görüldüğü üzere ekonomik olarak da birtakım sıkıntılar çekmektedir. Akif bu dizelerde hakikati eşyaya söyletmek düsturu üzerinden tasvirini geliştirmiştir. Toplumun ekonomik açıdan zorluklar yaşadığını doğrudan söylemek yerine eşyaların nitelik ve nicelikleriyle bu hususu dolaylı yoldan dile getiren Akif, bu sayede toplumsal problemleri edebî zemine başarılı bir şekilde taşımış olur. Pehlivanların ardından güreş sahnesini tasvir eden Akif, bu dizelerde ise biçim ve muhteva arasında kurduğu paralellikle vermek istediği fikri kuvvetlendirir. Pehlivanlar fazlasıyla zayıf ve güçsüz olduğu için güreş merasimi çok uzun sürmez. Daha ilk elden dizler titremeye, nefesler kesilmeye başlar. Kan ter içinde kalan pehlivanlar hemen cansız düşerler ve güreş kısa sürede biter. Güreşin kısa sürede bitmesi gibi Akif de tasvirini uzatmadan bitirir. Çünkü Hocaşade’nin izlediği güreşte tasvir edilecek fazla bir hadise olmamıştır.

Akif’in düğünle ilgili tasvirini yaptığı diğer bir husus ise gelin arabası ve bu arabayı çeken hayvanlarla ilgilidir. Bu unsurlar da diğerleri gibi bozulmayı yansıtacak şekilde hastalıklı ve güçsüz bir şekilde tasvir edilmiş ve bu sayede Akif, bütünsel bir şekilde yeni nesilde meydana gelen toplumsal bozulmayı dile getirmiştir.

Osmanlı toplumunun o andaki durumuna dair bozulmayı yansıtan düğün tasvirinin ardından Akif, eski zamanlardaki düğünlerin tasvirine geçer. Bu tasvirde ele aldığı kişi, mekân, eşya, hayvan, güreş vb. tüm unsurlar, dönemin zenginliğini, gelişmişliğini ve bu doğrultuda Osmanlı'nın güçlü toplumsal yapısını ortaya koyacak şekilde ilkinin tam tersi niteliklerle tasvir edilmiştir (s. 664-668). Yapılan ilk düğün tasviri kişi, mekân, hayvan, eşya vb. unsurların cansız bir şekilde tasviri vasıtasıyla ne kadar hastalıklı bir görünüme sahipse geçmiş neslin düğünleri de bir o kadar sağlıklı izlenim bırakır. İlk tasvirde ön plana çıkarılan yoksulluk, bu tasvirde hiçbir şekilde görülmemekte, aksine özellikle kıyafet, yemek, ödül, hayvan gibi unsurların çokluğu ve çeşitliliği vasıtasıyla 'bolluk' vurgusu yapılmaktadır. Kat kat boyunları, gömlekleri gelecek kadar geniş göğüsleriyle halk, bolluğun ve bereketin en somut örneğidir. İlk tasvirde düğünden ziyade ölümü çağrıştıran bir hava sezilirken, ikinci tasvirde düğüne özgü şenlik havası kuvvetli bir şekilde hissedilir. Davullar ve zurnalar ilk tasvirin aksine her yeri inletir. Güreş tasviri de ilk tasvirden aksi istikamette, bu kavramları ön plana çıkaracak şekilde yapılmıştır. Bu bağlamda ilk olarak pehlivanlar güçlü ve sağlıklı bir şekilde tasvir edilirler. Onların bu etkileyici, heybetli görüntüsü güreş atmosferini bir anda değiştirir ve izleyiciler nefesini tutarak bu müsabakayı izlerler. Müsabakanın tasviri de ilki gibi kısa değil, uzun uzadıya ve oldukça detaylı bir şekilde yapılır. Çünkü pehlivanlar güçlü ve sağlıklı oldukları için hemen yorulmazlar. Bu da tüm hamlelerin gözlemlenebileceği bir müsabakanın ortaya konulmasına vesile olur. Bununla birlikte tasvirde;

*Şimdi, sağ kolda, gümüş kaplı birer bâzûbend,
Boynu miskayla donanmış, o yarım deste levend,
Önce peşrev yaparak, sonra tutuşmazlar mı,
Güreş artık kızışır, hasmını tartar hasmı.
Uzanır şimdi göğüsler, kavuşur; şimdi yine
Dalga çarpar gibi çarpar gerilip birbirine.
Kimi tek çapraza girmiş mütemâdî sürüyor;
Kimi şîrâzeyi tartıp alıvermiş, yürüyor.
Kimi sarmayla çevirsem diye sardıkça sarar;
Kimi kılçık düşünür, atmak için fırsat arar.
Adalî gövdeler altında o bîçâre çayır,
Serilir toprağa, hem bir daha kalkar mı? Hayır!
Bu, elenseyle düşürmüş de hemen çullanyor;
O da kurtulmak için türlü oyun kullanıyor.
Kimi almış paça kasnak, o kaçır, hasmı döner;
Kimi kündeyle giderken topuk eller de yener.
Kimi cür'etli olur çifte dalar, hem de kapar;
Kimi baskın çıkarak kazkanadından çarpar. (s. 668)*

dizelerinde görüldüğü üzere, güreşe dair teknik detaylar çok fazladır. Bunun sebebi şüphesiz ki Akif'in amatör olarak dahi olsa kendisinin de güreşiyor olmasıdır (Duymaz, 2011: 7). Bununla birlikte Akif müsabaka dâhilinde sadece güreşenleri değil, seyredenleri de tasvir eder. Pehlivanların gözlerini silmek, onlara yağ sürmek, su vermek ya da yaralarına yardım etmek suretiyle tasvire dâhil edilen seyirciler, toplumdaki 'şefkat' duygusunu temsil ederler. Aslında eski düğünlere dair tasvir yapılan tabloda her unsur, Osmanlı Devleti'nin bir yönünü temsil etmektedir. Pehlivanlara yardım eden seyircilerin 'şefkat' duygusunu temsil etmesi gibi, pehlivanlar Osmanlı'nın güçlü ve kuvvetli yanını; yemekler, hediyeler, hayvanlar, kıyafetler vb. unsurlar devletin 'zengin'liğini; genel olarak düğün hadisesi ise 'birlik'i temsil eder. Böylece Akif, eskiye ve yaşanan ana dair yaptığı iki tablo tasviriyle değerlerdeki değişimi, Osmanlı Devleti'nde meydana gelen bozulmayı ve nesil farklılıklarını oldukça çarpıcı bir şekilde ifade etmiş olur.

Safahat genel başlığı altında yayımlanan yedi şiir kitabında cemiyetçi Akif, sadece nesillere dair yaptığı tablo tasviriyle karşımıza çıkmamaktadır. Hürriyet'in ilanı da Akif'in tablo tasvirlerinde kendisine yer bulmuş bir hadisedir. *Süleymaniye Kürsüsünde*'de, vaizin Hürriyet'in ilan edildiğini duyup İstanbul'a gelmesiyle şahit olduğu sahneleri tasvir ettiği dizeler (s. 320- 322), Akif'in Meşrutiyet'ten beklentilerinin hayal kırıklığıyla karşılandığını yansıtmaya bakımından önemlidir. İstanbul kaos alanı gibidir. Neredeyse herkes mantıksız bir şekilde, aklından zoru varmış gibi, yaptıklarının farkında olmadan hareket etmektedir. Hürriyet, adeta bir afyon etkisi yaratmıştır. Halk zincirlerinden kurtulmuş ve tımarhaneyi yıkmış deliler gibi davranmaktadır. Şehrin bir köşesinde eline zurnasını almış, peşine bir alay insanı takmış kişiler peyda olurken, bir köşesinde ise Akif'in 'dilli düdük' dediği çok konuşan tipler, etrafına topladıkları insanlara nutuklar çekmektedir. Bu tasvirde 'dilli düdük' denilen kişi, akıllara Rıza Tevfik'i getirmektedir. Çünkü Ömer Faruk Huyugüzel'in (1986: 39) "Asım'da Anlatım Vasıtaları ve Teknikleri" yazısında Rıza Tevfik olduğunu belirttiği, bir yandan köçek gibi oynayan, taklitler yapan; bir yandan da Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte kalabalıkları peşinden sürükleyen ünlü hatip ile *Süleymaniye Kürsüsünde*'de ele alınan bu kişi, birbirine çok benzemektedir. Ayrıca *Âsım*'da Rıza Tevfik için kullanılan "omuzlarda gezen dilli düdük" (s. 712) ifadesi de bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. Bu kişilerin etrafını saranlar ise düşünmeden,

sorgulamadan her duyduklarını alkışlamaktadır. Akif bu tasvir vasıtasıyla hürriyeti getirdiğini ileri süren ancak başıbozukluk ve kargaşa ortamı yaratmaktan başka bir şey yapmayan (Gökçek, 2014: 159-160) kimi II. Meşrutiyet devri aydınlarını ve düşünmeden, sorgulamadan her şeye alkış tutan halkı eleştirir. Görüldüğü üzere II. Meşrutiyet, Akif'in "Hürriyet" şiirinde beklediği gibi bir huzur ve özgürlük ortamı yaratmamış, aksine büyük bir karmaşaya sebep olmuştur.

Genel bir perspektifle Akif'in *Safahat*'larda yapmış olduğu tasvirlerle bakıldığında, onun dindar ve cemiyetçi kişiliğinin yansıması olarak, vurgulu bir şekilde dile getirmek istediği duygu ve düşüncelerini, dinamik bir yapıya sahip olması bakımından tablo tasviriyle ortaya koyduğu görülmektedir. Bunu yaparken biçim ve içeriği başarılı bir şekilde mezceden Akif, böylece edebî söylemdeki becerisini de ortaya koyar.

2.5. CİSİM TASVİRLERİ

İyi bir gözlemci olmasının yanı sıra cemiyetçi kişiliğinin de tesiriyle Akif çevresinde karşılaştığı, gözlemleyebildiği her unsura -insan, mekân, hayvan, bitki, eşya vb.- çeşitli vasıtalarla şiirlerinde yer vermiştir. Ancak Akif'in dışa dönük kişilik yapısı (Okay, 2017: 33) yani cemiyetin içindeki insan oluşu, şiirlerini sadece bu açıdan etkilememiştir. Ondaki cemiyetçi kişiliğin şiirlerindeki bir diğer tesiri ise etrafa dair gözlem süzgecinden geçirilen her detayın nasıl ele alındığına dairdir. Akif'in bireyden çok topluma bakmasına sebep olan cemiyetçi kişiliği, onun tasvirine yer verdiği unsurların da genellikle müstakil değil, büyük bir resmin parçası olarak ele almasına sebep olmuştur. Bu unsurlar müstakil olarak taşıdıkları kimliklerden ziyade, içinde yer aldığı bütün dâhilinde bir anlam taşımalarından dolayı, onları tasvirî açıdan değerlendirirken bu hususu göz önünde bulundurmak gerekir. Örneğin, *Âsım*'da Hocaşade tarafından eski ve yeni nesle dair yapılan düğün tasviri; içinde insan, mekân, hayvan, bitki, cisim gibi birçok unsura dair tasvirler barındırmakla birlikte bu parçaların hepsi düğüne dair bir tablo oluşturduğundan, yapılan tasvirleri bölmeden bütün olarak değerlendirmek gerekir. Bu bakımdan Akif'in şiirlerinde tasvirlerinin tasnifi hususunda en çok etkilenen unsurlardan biri cisimlerdir.

Genellikle bir mekân ya da kişi tasviri dâhilinde, yapılan betimlemeyi daha canlı ve etkili kılmak adına detaylandırmalarda tasvirlerine yer verilen bu unsurların³¹ Akif'in şiirlerinde müstakil olarak tasvirlerine oldukça az rastlanılmaktadır. Bu bağlamda Akif'in özellikle mezar taşı, tabut, musalla taşı gibi ölümle ilişkili olan cisimleri herhangi bir bütünün parçası olmadan, müstakil olarak tasvir ettiği görülmektedir. Akif'in bu tasvirleri cemiyetçi kimliğiyle değil de dindar kimliğiyle -yani daha ferdî bir hassasiyetle- kaleme alması, onun bu cisimleri bir bütünün parçası olarak değil, tek başına ele almasında etkili olmuş olmalıdır.

Akif'in, her faniyi bekleyen kaçınılmaz sonun ölüm olduğunu anlattığı "Bu da Bir Mezar Taşı İçin Yazılmış İdi" şiiri, kısa ancak soyut ve somutu birleştirmesi açısından oldukça etkili bir mezar taşı tasviri barındırmaktadır. "Her seng-i mezâr bin hayâtın / Fânilere karşı infîâlî" (s. 244) dizeleriyle vücuda getirdiği tasvirde şair, kişileştirdiği 'hayat'ın -ölümlü olmalarından ötürü bir gün mutlaka kendisini yarı yolda bıraktıkları için- fanilere karşı kırgınlığını mezar taşları ile ifade ettiğini dile getirir. Aslında mezarın kime ait olduğunu ve yönünü belirtmek için mezarların başına konan mezar taşlarının varlığını, hüsn-i talil sanatıyla farklı bir nedene bağlayan Akif, bu tasvirle ayrıca hayatın mutlak sonunun ölüm olduğunu da ustalıkla dile getirmiştir.

Akif'in ölümle ilişkili olarak tasvirine yer verdiği cisimler arasında tabut ve musalla taşı da yer almaktadır. "Âhiret Yolu" şiirinde tasvirine yer verilen bu iki cisimden özellikle tabuta dair yapılan tasvir, ölüm ve deniz yolculuğu arasındaki ilişkiyi yansıtmaları (Tanpınar, 1982: 170) bakımından dikkate değerdir: "*Sefîne-pâre* ki sırtında mevc-i bî-hissin / Yüzer... Önünde ademden nişâne bir engin, (...) Cenâze düş-i cemâatte çalkalandıkça, / *O tahta-pâreye benzerdi, düşmüş emvâca.* (...) *O tahta-pâre-i câmid, o iğbirâr-ı samut*" (s. 250). Cemaatin omuzlarında camiye seyri esnasında vurgulanan dizelerde tabuta

³¹ I. Safahat'taki "Mahahalle Kahvesi" şiiri bunun en güzel örneklerinden biridir. Şiirin ikinci bölümünde bir mahalle kahvesine dair yapılan mekân tasvirinde (s. 214-216), tasvirin büyük bir çoğunluğunu kahvehanenin içinde bulunan mangal, yatak, mendil, zembil, dolap, resim gibi cisimlere dair yapılan tasvirler oluşturmaktadır. Ancak Akif'in bu cisimlerin tasvirine yer vermesindeki asıl amaç, mekâna dair daha kuvvetli bir izlenim oluşturmak olduğu için, bu cisimleri mekân tasviri dâhilinde değerlendirmek gerekir. Benzer bir şekilde *Âsım*'da yer alan Mandal Hoca'nın tasvirde, sarığı oldukça detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Ancak buradaki amaç hocanın görüntüsünü okuyucunun zihninde canlandırmak olduğu için, sarığın niteliklerine dair verilen detayları cisim tasvirinden ziyade kişi tasviri içinde değerlendirmek daha doğru olur.

dair yapılan tasvirde Akif, ölüm yolculuğunu geminin ‘ademden nişâne bir engin’de seyrine benzettiği için, tabutu da hissiz bir dalganın -yani tabutu omuzlayan cemaatin- üzerinde seyreden ‘sefine-pâre’ye benzetir.³² Ancak tasvirin ilerleyen dizelerinde yapılan benzetmede birtakım değişiklikler meydana gelir ve Akif tabutu bir gemiye değil de bir tahta parçasına benzetmeye başlar. Bunun sebebi, Akif’in ölümü bir deniz yolculuğuna benzetmesinden kaynaklanan hareketi -aynı zamanda tabutun cami yolunda omuzlar üzerinde taşınırkenki tasvirinden kaynaklanan hareketi- ortaya koymaya çalışmasıdır. Kıyıdan ayrıldığı ilk ana nazaran, enginlere açıldığında büyük dalgaların tesiriyle daha çok savrulan ve adeta tahta parçasına dönen bir gemi gibi, tabut da cemaatin omuzlarında zamanla uyumunu kaybeden adımların etkisiyle çalkalanmaya başlar. Akif böylece tasvirine yer verdiği cismi, içine yerleştirdiği olaydan kaynaklanan hareketi yansıtabilecek şekilde tasvir etmiş olur. “Âhiret Yolu” şiirinde musalla taşı ise, “Musallâ: Müncemid bir mevcidir eşk-i yetimânın; / Musallâ: Âhıdır, berceste, mâtem-zâr-ı dünyânın; / Musallâ: Minber-i tebliğidir dünyâda, ukbânın; / Musallâ: Ders-i ibrettir durur pîşinde, irfânın” (s. 252) dizeleriyle ölümle olan organik ilişkisinden faydalanılarak, ölümün ardından yetim kalan çocuklar, duyulan acılar, çekilen ahlar bakımından tasvir edilmiştir. Ayrıca ölümden sonraki hayatı, yani ahireti hatırlatması ve bu sebeple insanlara ibret dersi vermesi bakımından da ele alınan musalla taşı, fiziksel özelliklerinden öte, insanlar üzerinde bıraktığı etki açısından büsbütün hayalî bir şekilde tasvir edilmiştir. Şiirin devamında, -saltanat gibi güçlü bir yönetim şekli ya da kaleler, surlar gibi güçlü yapılar farketmeksizin- dünyada her şeyin bir sonunun olduğu ancak musalla taşının ‘zamânın dest-i tahribiyle’ (s. 252) alay edercesine ayakta durduğu söylenir. Akif bu bağlamda musalla taşını “Bütün mevcuda hâkim bir adem timsali” (s. 252) olarak ele alır ve *Kur’an-ı Kerim*’deki Ankebût Suresi’nin 57. ayetinde (Kur’an-ı Kerim, 29: 57) de söylendiği gibi, ölümün her canlı için nihaî son olduğunu ifade eder.

³² Bu husus Yahya Kemal’in deniz yolculuğu vasıtasıyla ölüm temini işlediği ve bu bağlamda ‘meçhule giden bir gemi’yi ele aldığı “Sessiz Gemi” şiirini akıllara getirmektedir. Ancak burada Akif, gemi ile somut bir nesne olarak ‘tabut’u kastediyorken Yahya Kemal ise öldükten sonra nereye gittiği belli olmayan -yani meçhule giden- insan ruhunu kastetmektedir (Banarlı, 1983: 32).

Akif'in şiirlerinde tasviri yapılan cisimler genellikle ölümle ilişkili olmakla birlikte bunun dışında değerlendirilebilecek olanlar da vardır. Bunlardan biri "Ezanlar" şiirinde bulunan minare tasviridir. Ezanların, toplumsal yaşamda, tabiatla ve anlatıcının ruh hâlindeki etkilerini ortaya koyan bu şiirde ezan seslerinin yükseldiği minareler de anlatıcının ruh hâlinde meydana gelen değişimin tesiriyle tasvir edilmektedir: "Uzaktan andırıyorken, demin, heyûlâyı; / Semâhâne-i leylin birer küçük nâyı / Gibiydi şimdi hayalimde her menâr-ı mehîb" (s. 190). Öncesinde 'heyûlâ'ya benzettiği minareleri ezan seslerinin yükselmesiyle bir 'ney'e benzeten Akif, böylece hem ney ve minare arasında şekil olarak bir benzerlik kurarken hem de ezan sesinin tesiriyle anlatıcıda meydana gelen bakış açısı değişimini dinamik bir şekilde ortaya koyar.

Safahat'larda tasviri yapılan bir başka cisim ise, evrenin çalışma prensibini yansıtan küçük bir 'taş' parçasıdır (s. 438-440). *Fâtih Kürsüsü*'nde -birlikte uyum içerisinde bir aile gibi çalışmaları bakımından- gök cisimlerine dair varlığın çalışma kanununu ortaya koyan tasvirin ardından Akif, bu uyumun her zerrede, değersiz olarak görülmemesi gereken küçük bir taş parçasında bile var olduğunu ifade eder. Bilim insanı olmasının da etkisiyle bir taş parçasına mikroskopla bakıldığında, -atomlarda- görülen manzaranın yıldızlarıyla, güneşiyle, göğüyle, uydularıyla, nebularıyla evrenin bir örneği olduğunun görülebileceğini söyler. Böylece taş aracılığıyla, maddenin en küçük yapıtaşı olan atomların tasvirini yapan Akif, atom ya da koskoca gezegenler fark etmeksizin, evrenin her bir zerresiyle çalışma kanunu yansıttığını ortaya koyar:

*Aceb, nümûne-i ekvân olan bu, zâten ufak,
Vücudu, nâ-mütenâhî küçültecek olsak?
Küçüldü, farz edelim, oldu âkıbet zerre...
Görün, şu zerreyi tedkîk edin de bir kerre.
Nasıl hurûş ile kalbinde eyliyor darabân,
Avâlimiyle berâber şümûs-i bî-pâyân!
Semâlarında uçan aynı muttarid âhenk;
Denizlerinde gezen aynı sa'y-i rengârenk.
Bakin ki: Zerre de bir hîç olan vücûduyle,
Muvaffak olmadadır kâinâtı temsîle;
Görün ki: Zerreyi etmektedir cihan tanzîr. (s. 440)*

2.6. VARLIK TASVİRLERİ

Akif'in şiirlerinde bir bütünün parçası olarak tasvir edilen unsurlar cisimlerle sınırlı değildir. Hayvan ve bitkilere dair yapılan tasvirler de büyük resmi oluşturmaları bakımından çoğu zaman kompleks yapıdaki tasvirlerin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bitkilere dair yapılan tasvirler genel olarak tabiat tasvirleri bağlamında yer almaktadır. Bunun yanı sıra Akif'in özellikle *Safahat*'larda asıl dikkat noktasının insan olması sebebiyle hayvanlar onun şiirlerinde neredeyse çok az yer ihtiva etmektedir. Bu doğrultuda ele alınabilecek hayvanlar arasında *I. Safahat*'taki "Gül, Bülbül" adlı nazım parçasında ve *Gölgeler*'deki "Bülbül" şiirinde bulunan bülbüller, yine *I. Safahat*'taki "Küfe" şiirinde yer alan develer, *Fâtih Kürsüsünde*'de Sadi'den nakledilen hikâyedeki tilki ve *Âsım*'da anlatılan fablların (Huyugüzel, 1986: 46-47) kahramanları olan eşek ve deve yer almaktadır. Ancak bu hayvanlar müstakil olarak değerlendirilebilmekle birlikte tasvirî olarak ele alınmadıkları için bu kapsam dâhilinde incelenememektedir. Bu örneklerin dışında Akif'in *Âsım*'daki eski ve şimdiki köy düğünlerine dair yaptığı tasvirlerinde bulunanlar gibi, tasvirî olarak şiirlerine dâhil ettiği hayvanlar ise, genellikle başka bir tasvirin parçası olarak yer almaktadırlar.

SONUÇ

Genç yaşlarından itibaren Mehmet Akif için ‘şiiir’, hayatı boyunca çok büyük bir önem arz etmiştir. Bu konu üzerinde her zaman düşünmüş, kendini geliştirmiş, büyük işçilik örnekleri sarf etmiş ve Türk Edebiyatı’nın en önemli şahsiyetlerden biri konumuna yükselmiştir. Gerek onun fikirlerinin takip edilmesi gerek içinde yaşadığı topluma, hatta dünyaya dair ipuçları barındırması bakımından şiirleri bizler için her zaman önemli bir kaynak olmuş ve bu sebeple onun şiirleri ve şairliği üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Akif’i ve şiirlerini çeşitli yönlerden ele alan bu çalışmaların üzerinde durduğu hususlardan biri de şiirlerindeki anlatım yöntemleri olmuştur. Bu bağlamda birçok şiirinde, özellikle manzum hikâyelerinde sıklıkla kullandığı bir yöntem olarak genellikle tahkiye üzerinde durulmuştur. Ancak Akif, ilk şiirlerinden bu yana özellikle kişi ve mekân yaratım sürecinde, onun edebî, fikrî ve teknik anlamda geçirdiği merhaleleri ortaya koyması bakımından tasvirlerden de sıklıkla faydalanmıştır.

Akif’in şiirleri denince akla ilk olarak II. Meşrutiyet’ten sonra yayımlanan ve büyük bir çoğunluğu *Safahat* genel başlığıyla anılan yedi kitaba dâhil olan şiirleri gelmektedir. Ancak onun II. Meşrutiyet’ten önce kaleme aldığı ve *Safahat*’na dâhil etmediği şiirleri de vardır. Bu şiirler, Akif’in edebî hayatı boyunca geçirdiği merhaleleri ve tasvirleri kullanımındaki değişimi göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Birçoğunu imha etmesi bakımından sınırlı sayıda ulaşılabilen ilk şiirlerinde Akif’in II. Meşrutiyet sonrası anlayışından farklı olarak sosyal konulardan uzak durduğu görülmektedir. Bu durum onun tasvirlerini de büyük oranda etkileyen bir husus olmuştur. Bu bağlamda ilk şiirlerinde daha çok aşk, din gibi ferdî meseleler üzerinde durmuştur. Aşk teması üzerine kaleme aldığı şiirlerinde genellikle klasik edebiyat geleneğinin ürünü olarak, orijinal söylemler barındırmayan sevgili ve âşık tasvirleri kaleme almıştır. Ancak Namık Kemal, Abdülhak Hamit gibi yeni Türk şiirinin temsilcilerine yaklaştığı dönemden itibaren kaleme aldığı şiirlerinde görülmeye başlayan üslup değişimi onun tasvirlerini de etkilemiştir. Bu dönemden itibaren aşk teması etrafında kaleme aldığı şiirlerde özellikle Servet-i Fünuncuların tesiriyle sevgiliyle sığınılmak istenen tabiatın ve tabiat unsurlarından

faydalanılarak sevgilinin tasvirinin yapıldığı görülmüştür. Bununla birlikte şairin söylemlerinde geleneğin kalıp ifadelerinin yıkıldığı, daha orijinal ifadelerin yer aldığı görülmektedir. Din teması etrafında ise Akif'in özellikle II. Meşrutiyet sonrası şiirlerini müjdeleyen birçok unsurla karşılaşılır. Bunlardan ilki, evrenin algılanışı hususundadır. Meşrutiyet sonrası şiirlerinde önemli bir yere sahip olan Allah'ın kudreti bakımından evren/dünya/tabiata tasvirleri, ilk şiirlerinde de sıklıkla görülen tasvirlerdendir. Özellikle *Fâtih Kürsüsünde*'de üzerinde önemle durduğu gökcisimlerinin birlikte uyum içerisinde hareketleri dâhilinde Akif'teki çalışma fikrinin ilk nüvelerini barındırması bakımından bu tasvirler oldukça dikkate değerdir. Bununla birlikte İslâm dininin büyük değerlerinin kıymetlerini ortaya koyduğu şiir parçaları da onun II. Meşrutiyet sonrası yayımlanan birtakım şiirleriyle benzerlikler taşımaktadır. Bunlardan başka Akif'in ilk dönem şiirlerinde hem İslâm tarihi hem de şahsî fikir dünyası bakımından büyük önem arz eden birtakım şahsiyetlerin de tasvir edildiği görülmektedir. Bu şiirler tamamen tasviri yapılan şahsiyete dairdir ve onun yüksek değerlerinin övgüyle anlatılmasından oluşmaktadır. Anlatılan şahsiyetin bilinen özelliklerini aktarmaktan öte olmayan bu şiirlerde, Akif'in özellikle II. Meşrutiyet sonrası şiirlerinde görülen orijinal tasvirî ifadeler bulunmamaktadır. Tasvirler bakımından Akif'in ilk şiirlerini genel olarak değerlendirmek gerekirse, onun *Safahat*'larla vücut bulacak şahsî ve fikrî hayatının bu dönemde henüz şekillenmemesinden ötürü tasvirlerinin daha çok ferdî boyutta kaldığı ve -onun özellikle *I. Safahat*'ta görülen topluma ait küçük meselelerden büyük neticeler çıkarma hususundan ziyade- aşk, din ya da önemli şahsiyetler bağlamında genel mevzular etrafında tasvirlerini vücuda getirdiği görülmektedir.

Akif'in sanat anlayışının şekillendiği, edebî kimliğinin olgunlaştığı dönem ise II. Meşrutiyet'le başlar. II. Meşrutiyet'ten sonra *Sırât-ı Müstakîm* ve *Sebilürreşad*'da yayımladığı, daha sonra bunlardan pek çoğunun *Safahat* genel başlığıyla yedi kitapta toplandığı bu şiirler, onun fikrî ve edebî anlamda tam anlamıyla kendini bulduğu eserlerdir. Bu bakımdan Akif'in Meşrutiyet sonrasındaki şiirlerinde bulunan tasvirler de onun fikrî ve edebî şahsiyeti açısından birçok ipuçlarını barındırmaktadır. Onun cemiyetçi ve dindar kimliği

çerçevesinde gelişen bu tasvirlerde Akif'in bilim insanı kimliği de sıklıkla kendini hissettirmektedir. Bu bağlamda nesnesi bakımından tasvirleri ele alındığında, Akif'in en çok kişi tasvirlerine yer verdiği görülmektedir. Toplum içerisindeki konumları ya da tarihî süreç dâhilinde yüklenmiş oldukları vasıflar bakımından olumlu ya da olumsuz olarak tasvir edilen bu kişilerde Akif'in genel olarak ideal bir İslâm cemiyetinin oluşturulmasında fertlerin taşınması ya da taşınmaması gereken nitelikleri ele aldığı görülmektedir. Bu doğrultuda olumlu kişi tasvirlerini çalışkan, imanlı, eski nesle mensup, geleceğin nesli, tarihî, ölmüş ve bilge kişiler ile örnek gösterilecek milletler bağlamında vücuda getirmiştir. Genel olarak azim ve iman perspektifinde benzer nitelikleri taşımlarına karşın Akif tarafından kurgudaki işlevlerine göre farklı kimliklerle çıkan bu kişiler, ideal olanı temsil ederler. Zaman zaman kişi boyutundan millet boyutuna taşınan bu tasvirler, Akif için insanın değerini ve önemini ortaya koyması bakımından da önemlidir. Bunun yanı sıra Akif'in şiirlerinde olumlu olmalarına karşın hayatın zorlu şartları neticesinde olumsuz durumlar içinde tasvir edilen kişiler de vardır. Bu kişilerin tasvirini onlara dair geliştirilen merhamet duygusu çerçevesinde oluşturan Akif, bu doğrultuda özellikle ihtiyarlar, kadınlar, çocuklar ve mağdur toplulukları ele almıştır. Neredeyse tamamı *I. Safahat*'ta yer alan ilk üç grubu, gündelik meseleler ve toplumsal problemler dâhilinde ele alarak tasvir eden Akif, son gruba dâhil olanları ise savaş ya da maruz kaldıkları baskı rejimi nedeniyle verdikleri can kayıpları ve yaşadıkları mağduriyetlerle tasvir etmiştir. Son olarak Akif'in şiirlerinde olumlu olarak tasviri yapılan kişiler, ana kahramanı mağdur çocuklar olan şiirlerde, bu çocukların trajedisini arttırmak adına onlara tezat olarak tasvir edilen çocuklardır ve bu çocuklar kurguda işlevsel olarak önemli bir yere sahiptir.

Akif, şiirlerinde ele aldığı hususları genellikle zıddıyla tasvir eden, bu bağlamda olumlu ve olumsuz iki seçeneği de okuruna gösteren bir şairdir. Onun şiirlerinde olumsuz olarak tasviri yapılan kişilerin neredeyse hepsinin zıddının olumlu kişi tasvirlerinde yer alması bunun bir göstergesidir. Toplumda gördüğü aksaklıkları dile getirmek için tasvirine yer verdiği bu kişilerde Akif, cemiyetçi ve dindar kişiliğinin neticesinde, ideal bir İslâm cemiyetinin taşınmaması gereken tüm hususları dile getirmektedir. Bu tasvirlerle özellikle kendi dönemine dair

eleştirilerini çeşitli kimlikler üzerinden dile getiren Akif, bununla birlikte aynı hatalara yeniden düşülmemesi adına da bu tasvirleri kaleme almıştır.

Akif'te mekânlar, genel olarak olumlu, olumsuz ve vasıta unsuru olması bakımından üç ana çizgide tasvir edilmiştir. Olumsuz mekânların baskın olduğu bu tasvirlerde, kişi tasvirlerinde olduğu gibi cemiyetçi ve dindar kişiliğinin tezahürleri açıkça görülmektedir. Olumsuz tasvirlerinde Osmanlı toplumundaki yozlaşmayı ve bozulmayı yansıtmaya ya da savaşın sebep olduğu tahribatı gözler önüne sunması bakımından cemiyetçi kişiliği ön plana çıkmaktayken, mekânın olumlu olarak tasvirinde ise dindar kimliği baskın olarak kendini hissettirmektedir. Bu doğrultuda Akif'in kendine seçtiği mekânlar, -çoğunluğu ev dışı olan- gerçek mekânlardır. Ancak takındığı cemiyetçi ya da dindar tutuma göre mekânın yorumlanması değişmektedir. Bu bakımdan Akif, gerçekliği tamamen bozmamak kaydıyla genellikle -kendi tasnifine göre- hayalle hakikatin karışımı olan tasvirler vücuda getirmiştir. Bunun yanı sıra Akif mekân tasvirlerinden, bir eleştirinin ya da ruh hâlinin ifadesinde vasıta olarak da faydalanmıştır. Burada tasviri yapılan mekânlar sembolik ya da izlenimci bir yaklaşımla tasvir edilmişlerdir. Bu tasvirlerde Akif'in temel amacı, mekânın sahip olduğu gerçekliği yansıtmak değildir.

Zaman tasvirleri, Akif'in gerek zamana dair kavramsal düşüncelerini gerek belirli dönemler hakkındaki fikirlerini gerekse kurguda zamandan nasıl yararlandığına dair ipuları barındırması bakımından çeşitli şekillerde yer almaktadır. Bu bağlamda Akif geçmiş ve geleceği şiirlerinde genellikle zamansal açıdan değil, kavramsal olarak ele almış ve tasvir etmiştir. Şiirlerinin yönü daima geleceğe dönük bir şair olan Akif, geleceği daima içinde taşıdığı umut neticesinde oldukça olumlu bir şekilde tasvir ederken, geçmişi de örnek alınması ve ders çıkarılması gereken yaşanmışlıkları barındırması bakımından olumlu ve olumsuz olarak tasvir etmiştir. Akif'in şiirlerinde bir dönemi kapsayacak şekilde zaman tasvirleri de yapılmıştır. İstibdat ve Asr-ı Saâdet dönemlerine ait olan bu tasvirler, ele alınan dönemlerin belirgin özellikleri perspektifinde şekillenmişlerdir. Adaletsizliği ve yönetimin halka zulümleri bağlamında oldukça eleştirel bir şekilde tasvir edilen İstibdat'ın aksine Asr-ı Saâdet'te ise İslâmiyet'in ilk dönemleri inanç, ahlâk, cömertlik, irfan, adalet gibi

hususlarda gösterilmiş olunan *tekâmül* neticesinde övgüyle tasvir edilmiştir. Akif'in şiirlerinde günün vakitlerine dair yapılan tasvirlerde ise, kurguda vakanın zamanını tayin etmek amacı vardır.

Tablo tasvirleri, Akif'in genellikle kendisi için önemli bir duyguyu ya da fikri aksettiren vakaların ve eylemlerin etkili ve canlı bir şekilde ifade edilmesinde başvurduğu yollardan biri olarak II. Meşrutiyet sonrası şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu tasvirler bazen sadece kısa bir eylemin betimlenmesi olarak şiirlerde yer alırken bazen de düğün, bayram, namaz, savaş gibi -kişi, mekân vb. unsurların da tasviri dâhilinde vücuda getirilen- eylemler silsilesinin betimlenmesi şeklinde yer almaktadır. Belirli bir tema altında toplanamayan bu tasvirlerde Akif'in genel olarak diğer tasvirlerinde olduğu gibi cemiyetçi ve dindar kişiliği neticesinde tasvir edeceği unsurları seçtiği ve değerlendirdiği görülmektedir.

Cisim ve varlıkların tasviri ise Akif'in şiirlerinde örneklerine en az rastlanan tasvirlerdir. Genellikle ait oldukları bütün dâhilinde kişi, mekân, tablo gibi tasvirlerin bir parçası olarak betimlenen bu unsurlar, büyük resmin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Akif böylece büyük resimde vermek istediği etkiyi, sağlamak istediği gerçekliği bu unsurların tasvirinin sağladığı detaylarla arttırmaktadır.

II. Meşrutiyet'ten sonraki şiirlerinde bulunan tasvirlerle genel olarak bakılacak olursa, tasvir nesnesinin seçimi ve aktarılması bağlamında Akif'in dindar ve cemiyetçi kişiliği büyük bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hususların onun tasvirlerinde ön plana çıkmasının altında birçok sebep yatmaktadır. Bunların başında Akif'in şiirlerini kaleme aldığı dönemin şartları gelmektedir. Akif, şiirlerini Osmanlı Devleti'nin büyük bir gerileme gösterdiği, ihtilallerle, savaşlarla mücadele ettiği ve sonunda yıkıldığı bir dönemde kaleme almıştır. Ömrünün yarısına sığdırdığı bu sarsıcı olaylar neticesinde Akif'in cemiyetten uzak bir tutum sergilemesi gerek kişilik yapısı gerek zihnindeki ideal İslâm devletine dair umutları neticesinde pek de mümkün görünmemektedir. Bu bakımdan Akif gerek cemiyette gördüğü aksaklıkları gerek örnek teşkil edebilecek hususları kişi, mekân, zaman, tablo gibi unsurlardan yola çıkarak tasvir etmiştir. Bu tasvirlerden *I. Safahat*'ta yer alanlarında Akif'in gözlemci

gerçekçi bir tutum sergilediği görülmektedir. Ancak *Süleymaniye Kürsüsünde*'den itibaren toplumun bozulan sistemlerine, kişilerine, mekânlarına ek olarak savaşların da eklenmesinden dolayı Akif'in gözlemci gerçekçilikten eleştirel gerçekliğe kaydığı fark edilmektedir. Çünkü durum eskisinden de vahimdir. Masum canlar kaybedilmekte, toplumsal hafıza yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu doğrultuda Akif gerçekleri eleştirel bir şekilde tasvir eder, bununla birlikte kurtuluş için çözümler de ortaya koymaya başlar.

Akif'in tasvirlerinin niteliğini belirlemesi bakımından en büyük etkiye sahip olgu dindir. Onun İslâm dinine olan derin bağlılığı ve dinini doğru bir şekilde anlayıp uygulayan bir kişi olması, onun hem dinî hem de toplumsal mahiyetteki tasvirlerini etkilemiştir. Bu bağlamda inançlı ve inançsız kişilerin, Allah'ın kudretini vurgulayan evren/dünya/tabiâtın, kutsal mekânların, Asr-ı Saâdet'in ve namaza dair tabloların tasvirinde doğrudan etkili olan İslâm inancı; gayret, adalet, çalışmak, bilim yolunda ilerleme vb. hususların vurgusunun yapıldığı toplumsal mahiyetteki tasvirlerde de oldukça etkilidir. Çünkü Akif'in kendinde benimsediği ve tasvirler vasıtasıyla ön plana çıkardığı bu hususlar, aslında İslâm'ın üzerinde sıklıkla durduğu ve öğütlediği mevzulardır. Bu bakımdan onun cemiyetçi kişiliğinin oluşmasındaki temel etken, döneminde şahit olduğu toplumsal hadiselerden önce İslâm dinidir denilebilir.

Akif'in tasvirlerini teknik olarak değerlendirmek gerekirse, genellikle kendi tasnifinde hayalle hakikatin karışımı olarak adlandırdığı tasvirler çoğunluğu oluşturduğu görülmektedir. Bilim insanı kimliği ve cemiyetçi kişiliği neticesinde tasvir nesnelerini gerçeklerden seçen ancak bu gerçekler üzerinde kendi yorumu, bakış açısı dâhilinde birtakım değişiklikler yapan Akif, böylelikle hem tasvir nesnesinin zihinde gerçeklik etkisiyle canlandırılmasını sağlamış hem de duygulara hitap etmiştir. Bununla birlikte Akif'in tasvirlerinde çok sık karşılaşılan bir husus ise, tasvir nesnelerinin genellikle zıddıyla tasvir edilmesi meselesidir. Özellikle kişileri, nesilleri, milletleri, mekânları, zamanları karşılaştırarak vermek istediği şiirlerde, iki zıt unsuru art arda tasvir eden Akif, bu unsurların müstakil olarak tasvirine nazaran daha etkili bir anlatım elde ettiğinden bu yola sıklıkla başvurmuştur. Bununla birlikte Akif tasvirlerden

sadece birtakım duygu ve düşüncelerin etkili bir şekilde anlatımı için yararlanmamıştır. Kurgu içerisinde işlevsel olarak önem arz eden, vaka zamanının tayini, trajedinin arttırılması gibi sebeplerle yaptığı tasvirler bu kapsam dâhilindedir.

Sonuç olarak Akif, şiirlerinde çeşitli bakış açıları ve çeşitli sebepler vasıtasıyla tasvirlere sıklıkla başvurmuştur. Bu bağlamda Akif'in tasvirleri, sanatında kat ettiği mesafeler dâhilinde nitelik ve nicelik bakımından yıllar içinde giderek gelişmiştir. Özellikle II. Meşrutiyet sonrasında sanat anlayışının gerçek anlamda oluşmasıyla birlikte hem muhteva hem de teknik olarak oldukça başarılı tasvirler, orijinal söylemler vücuda getiren Akif, yaptığı tasvirlerle Türk Edebiyatı'nda dönemini tüm yönleriyle anlayabilmiş ve anlatabilmiş şahsiyetlerin başında geldiğini kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

Akdeniz, S. (Ocak, 2007). “Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Metinlerin Gelişim Çizgisi”. *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. (13):1-20.

Aristoteles. (2004). *Retorik*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydınlı, O. (2009). Semerkant. *TDVİA*. (C. 36, ss. 481-484). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Azimli, M. (2009). Arnavut Mehmet Âkif ve Devletin Bütünlüğü, *I. Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Kitabı-II* (ss. 501-505). Düzenleyen Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi. Burdur. 19-21 Kasım 2008.

Banarlı, N. S. (1983). *Yahya Kemal Yaşarken*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. Çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil ve Elif Gökteke. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beaujour, M. (1981). Some Paradoxes of Description. *Yale French Studies*. (61): 27-59.

Bebek, A. (2009). Sûr. *TDVİA* (C. 37, ss. 533-534). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Bilgegil, K. (1971, Ekim). “Mehmet Âkif, Resmi Hal Tercümesi, Basılmamış Bazı Mektup ve Manzumeleri”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*. (3): 1-33.

Bolay, S. H. (2009). Mehmet Akif'te Sa'y (İş/Çalışma) Felsefesi. *I. Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Kitabı-II* (ss. 747-752). Düzenleyen Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi. Burdur. 19-21 Kasım 2008.

Çağın, S. (2011). "Mehmet Âkif Ersoy'un İnsan Şiiri". *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*. (133):179-182.

_____. (2018). Mehmet Akif'in Şiirlerinde Savaş. *Yavuz Akpınar Armağanı* (ss. 649-659). Ankara: Bengü Yayınları.

Çağrııcı, M. (2004). Merhamet. *TDVİA* (C. 29, ss. 184-185). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Çalık, G. (2008). *Yeni Bir Edebiyat Nazariyesi Getirme Çabası: Tedrîsât-ı Edebiyye*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çantay, H. B. (1966). *Âkifname, Mehmed Âkif*. İstanbul: Ahmed Sait Matbaası.

Çetin, M. N. (1997). Şiir. *İA* (C.11, ss. 530-542). Eskişehir: MEB Yayınları.

Çetişli, İ. (2015a). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

_____. (2015b). Mehmet Âkif'in "Berlin Hâtıraları"ndaki Eleştiri ve Endişeleri. *Mehmet Âkif 100 Yıl Sonra Berlin'de* (ss. 110-122). Ankara: TYB Vakfı Mehmet Âkif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.

DİA. (1998). Haydar. *TDVİA* (C. 17, s. 24). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Diyanet İşleri Başkanlığı. (t. y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Alak*, 96/1: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Alak-suresi/6107/1-5-ayet-tefsiri> (02.01.2020).

_____. (t. y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Ankebût, 29/57*:
<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ankeb%C3%BBt-suresi/3397/57-60-ayet-tefsiri>
(16.04.2020).

_____. (t. y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Fâtır, 35/19-22*:
<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/F%C3%A2t%C4%B1r-suresi/3679/19-22-ayet-tefsiri>
(02.01.2020).

_____. (t. y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Zümer 39/68*:
<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Z%C3%BCmer-suresi/4126/68-ayet-tefsiri>
(06.03.2020)

_____. (t. y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Zümer, 39/9*:
<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Z%C3%BCmer-suresi/4066/8-9-ayet-tefsiri>
(02.01.2020).

_____. (t. y.). *Kur'an Yolu Meali ve Tefsiri-Necm, 53/39*.
<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Necm-suresi/4820/36-54-ayet-tefsiri> (18.11.2019).

Durgun, H. H. (2015). Mehmet Âkif'in ve Süleyman Nazif'in Umudu/ Umutsuzluğu. *Mehmed Âkif, Âsım ve Gençlik* (ss. 60-72). Ankara: TYB Vakfı Mehmet Âkif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Durhan, G. (2017). *Aristoteles Retoriğinde Açık Uçlu Düşünme Modeli*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duymaz, R. (2011). Mehmet Akif Ersoy'un Şahsiyetinin Kaynakları. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*. (133): 4-8.

Düzdağ, M. E., Okay, M. O. (2003). Mehmed Âkif Ersoy. *TDVİA* (C. 28, ss. 432-439). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Ege, M. F. (16.11.1949). Mehmet Akif ve İkinci Amnofis. *Zafer Gazetesi*. (201): 2 ve 6.

Elmalı, H. (2011). Tasvir. *TDVİA* (C. 40, ss. 135-136). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Elmas, N. (2015). Berlin’de Bir Millî Şair: Mehmet Âkif Ersoy. *Mehmet Âkif 100 Yıl Sonra Berlin’de* (ss. 50-59). Ankara: TYB Vakfı Mehmet Âkif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Emecen, F. (2002). Kosova Savaşları. *TDVİA* (C. 26, ss. 221-224). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Enginün, İ. (1986). Mehmet Akif’te Irony. *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy* (ss. 211-223). İstanbul: Marmara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

_____. (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ercilasun, B. (2014). *Türk Şiiri Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erol, K. (2014). Mehmet Akif’in Şiirlerinde İki Anahtar Kelime: “Cehâlet” ve “Kavmiyet”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7(32): 95-110.

Ersoy, M. Â. (2000). Safahat Dışında Kalmış Şiirlerinden. *Safahat* (ss. 447-544). Haz. Mehmet Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

_____. (2013). *Safahât, Sözlük-Tıpkıbasım-Çeviriyazı*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Çağrı Yayınları.

_____. (2014). *Safahat, Orijinal Metin-Sadeleştirilmiş Metin-Notlar*. Haz. Ömer Faruk Huyugüzel, Fazıl Gökçek ve Rıza Bağcı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Etheredge, L. (23.10.2008) *Amenhotep II*.
<https://www.britannica.com/biography/Amenhotep-II> (20.03.2020).

Eyice, S. (1995). Fâtih Câmii ve Külliyesi. *TDVİA* (C. 12, ss. 244-249). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Fergan, E. E. (2011). *Mehmed Âkif - Hayatı Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*. Haz. Fahrettin Gün. İstanbul: Beyan Yayınları.

Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Gökçek, F. (1996a, Mart). "Mehmet Âkif'in Resimli Gazete'de Yayımlanan Şiirleri-I". *Yedi İklim*, 10(72): 26-30.

_____. (1996b, Nisan). "Mehmet Âkif'in Resimli Gazete'de Yayımlanan Şiirleri-II". *Yedi İklim*, 11(73): 52-63.

_____. (2014). *Mehmet Âkif'in Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____. (03.01.2018). Mehmet Akif Ersoy. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ersoy-mehmet-akif> (19.11.2019).

Günay, V. D. (2007). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Gürel, S. (2012, Temmuz-Aralık). Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* Adlı Eserinde Tasvirlerarası İlişkiler. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. (8): 45-61.

Hawking, S., Mlodinow, L. (2006). *Zamanın Daha Kısa Tarihi*. Çev. Selma Ögünç. İstanbul: Doğan Kitap.

Huyugüzel, Ö. F. (1986). Asımda Anlatım Vasıtaları ve Teknikleri. *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy* (ss. 31-52). İstanbul: Marmara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İşler, E. (2011). Yeni Roman'ın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 2(30): 179-182.

Jenny, L. (2004). *La description, Méthodes et problèmes*. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/> (17.03.2019).

Kahraman, Â. (2011). Tasvir, Türk Edebiyatı. *TDVİA* (C. 40, ss. 136-138). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kaplan, M. (1983, Mart). Âsım ve Çanakkale Şehitleri, Âkif Açık Oturumu. *Türk Edebiyatı*. (113): 26-28.

_____. (2012).Süleymaniye Kürsüsünde'den (Bir parça). *Şiir Tahlilleri I, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (ss. 172-177). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karaer, N. (2011). Mehmet Akif ve Sultan II. Abdülhamit. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. (26): 137-144.

Karakoç, S. (1974). *Mehmed Âkif*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karataş, C. (2015). Safahat'tan Hareketle Ana Çizgileriyle Mehmet Âkif'in Fikirlerine Bir Bakış. *Mehmet Âkif 100 Yıl Sonra Berlin'de* (ss. 156-172). Ankara: TYB Vakfı Mehmet Âkif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.

Kıran, Z., Kıran (Eziler), A. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Koç, F. (2015). 100 Yıl Sonra Mehmet Âkif'in İzinden Berlin'de. *Mehmet Âkif 100 Yıl Sonra Berlin'de* (ss. 218-223). Ankara: TYB Vakfı Mehmet Âkif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Koç, T. (2010). Mehmet Akif'in Şiirinde Dinî Duyarlılığın İki Ucu. *Mehmet Âkif Edebiyat ve Düşünce* (ss. 98-105). Ankara: TYB Vakfı Mehmet Âkif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Koçyiğit, D. (2016). *İnsanın Şiirle Yeniden İnşası*. İstanbul: Şule Yayınları.

Kuntay, M. C. (2012). *Mehmed Akif, Hayatı-Seciyesi-Sanâtı*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Mehmed Âkif. (1336, 25 Teşrinisani). "Nasrullah Kürsüsünde". *Sebilürreşad*. 18(464): 249-259.

_____. (2016). Tasvîr. *Sırâtılmüstakîm-Sebilürreşâd Külliyyâtı Neşri-7* (ss. 364-356). Ed. Mehmet Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: Bağcılar Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları Dizisi.

Muallim Nâci. (h.1303/m.1886). *Fürûzan*. İstanbul: Karabet ve Kasbâr Matbaası.

_____. (1996). *Edebiyat Terimleri-Istılahat-ı Edebiyye*. Haz. M. A. Yekta Saraç. İstanbul: Risale Yayınları.

Okay, M. O. (1986). Tarih-i Kadim Münakaşaları Dışında Fikret ve Akif. *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy* (ss. 67-88). İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.

_____. (2011). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____. (2017). *Mehmed Âkif-Kalabalıklarda Bir Yalnız Adam*. İstanbul: Dergâh

Öcal, M. (1991). Âmin Alayı. *TDVİA* (C. 3, s. 36). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özdemir, E. (1990). *Örnekli-Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Palla, F., Stahler, S. W. (1999, November). *Star Formation in the Orion Nebula Cluster*. <https://iopscience.iop.org/article/10.1086/307928/fulltext/40137.text.html> (24.04.2020).

Polat Haydaroglu, İ. (1995). “II. Abdülhamit’in Hafiye Teşkilatı Hakkında Bir Risale”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*. 17(28): 109-133.

Safa, P. (t.y.). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Sevgi, A. (1999). Mehmet Âkif’te Sâdi Tesîri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (5): 183-194.

Şahan, R. (2013). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Giden Yolda Âkif’e Göre Medrese ve Mektep. *Medrese Geleneği ve Modernleşme Sürecinde Medreseler Uluslararası Sempozyum Kitabı-II* (ss. 385-415). Düzenleyen Muş Alparslan Üniversitesi. Muş. 5-7 Ekim 2012.

Şemsettin Sâmî. (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. Dersaadet (İstanbul): İkdâm Matbaası.

Şentürk, A. A. (2002). *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebi Tasvirler*. İstanbul: Kitabevi.

Şeşen, R. (1992). Buhara. *TDVİA* (C. 6, ss. 363-367). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Tâhir'ül-Mevlevî. (1994). *Edebiyat Lügati*. Haz. Kemal E. Kürkçüoğlu. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (1982). *Yahya Kemal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

_____. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tansel, F. A. (1963). *İyi ve Doğru Yazma Usûlleri-2*. Ankara: Milli Kültür Yayınları.

_____. (1973). *Mehmed Âkif-Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İrfan Matbaası.

Tarlan, A. N. (1971). *Mehmed Âkif ve Safahât*. İstanbul: Nidâ Yayınevi.

Tevfik Fikret. (2017). *Rûbab-ı Şikeste*. Haz. Sabahattin Çağın. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Timurtaş, F. K. (1987). *Mehmet Âkif ve Cemiyetimiz*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Topçu, N. (1970). *Mehmet Âkif*. İstanbul: Hareket Yayınları.

Tural, S., Ağca, H., vd. (2006). Tasvir. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü-IV* (s. 51). Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu/Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Uludağ, S. (1989). Âlem. *TDVİA* (C. 2, ss. 360-361). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

_____. (2001). Kalb. *TDVİA* (C. 24, ss. 229-232). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Uzdu, F. (2008). *Betimleyici Metinlerin Dilsel Özellikleri ve Bu Tür Metinler Yoluyla Sözcük Öğretimi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yaşaroğlu, M. K. (2006). Namaz. *TDVİA* (C. 32, ss. 350-357). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yavuz, Y. Ş. (2008). Fahreddin er-Râzî. *TDVİA* (C. 25, ss. 89-95). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.