

*SAFAHAT AS A “SERIAL NOVEL”*



REMZİ SOYTÜRK

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2019

*SAFAHAT AS A “SERIAL NOVEL”*

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts  
in  
Turkish Language and Literature

by  
Remzi Soytürk

Boğaziçi University

2019

BİR “TEFRİKA ROMAN” OLARAK SAFAHAT

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi



Remzi Soytürk

Boğaziçi Üniversitesi

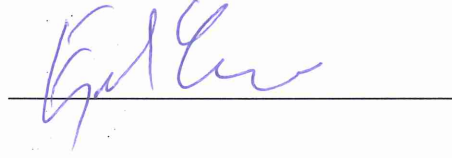
2019

*Safahat* as a “Serial Novel”

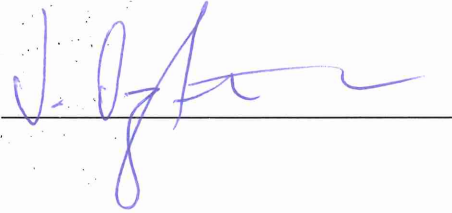
The thesis of Remzi Soytürk

has been approved by:

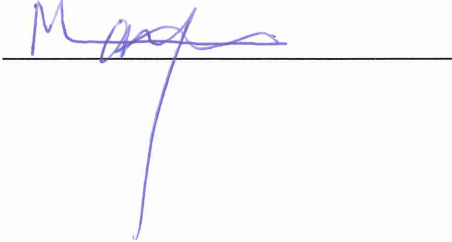
Assist. Prof. Erol K roğlu  
(Thesis Advisor)



Assist. Prof. Veysel  zt rk



Assist. Prof. M. Fatih Uslu  
(External Member)



August 2019

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Remzi Soytürk, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature..... R. Soytürk

Date ..... 06.08.2019

## ABSTRACT

### *Safahat* as a “Serial Novel”

The novels, whose first examples were seen in the 19<sup>th</sup> century, as stated by other literary theorists, especially Mikhail Bakhtin, became the dominant genre and likened the other genres to itself. The first examples of this genre were seen in daily and weekly magazines and newspapers. The book *Safahat*, in which Mehmet Akif Ersoy collected his poems, is also a serialized publication. The book, consists of collection of verse-stories serialized in magazines *Sırat-ı Müstakim* and *Sebilüreşad* published weekly, contains romanesque characteristics. Thus, the first aim of this research will be to study the publication process of *Safahat*, a serial text, in these journals. Mehmet Akif was the chief editor and published his poems on social issues in parallel with the publication policies of the journal, from the Second Constitutional Era to the early years of the Republic. Accordingly, in this thesis, the publication process of the journal and the poems serialized during this period will be discussed together. The main discussion topic of the thesis will be to examine how poems on social issues containing romanesque characters turn into a monological structure within an ideological publication. In addition, the thesis *roman a these* sturucture in *Safahat* will be opened discussion with the concept of serialization which plays a fundamental role in determining the authors' relations with the reader and the world.

## ÖZET

### Bir “Tefrika Roman” Olarak *Safahat*

19. yüzyılda ilk örnekleri görülmeye başlanan roman türü, başta Mikhail Bakhtin olmak üzere diğer edebiyat kuramcılarının da belirttiği üzere, diğer türler arasında hâkim tür haline gelmiş ve onları kendisine benzetmiştir. Bu türün ilk örneklerinin yayın mecrası günlük ve haftalık yayın organları olan dergi/gazeteler olmuştur. Mehmet Akif Ersoy’un şiirlerini topladığı *Safahat* kitabı da bir tefrika yayınıdır. Haftalık olarak yayınlanan *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad* dergilerinde tefrika edilen manzum hikâyelerin toplanması ile oluşan kitapta romanesk unsurlar bulunur. Bu noktada bu çalışmanın ilk amacı bir tefrika yayın olan *Safahat*’ın dergideki yayın sürecini incelemek olacaktır. II. Meşrutiyet’ten cumhuriyetin ilk senelerine kadar geçen uzun bir süreçte yayınlanan dergide Mehmet Akif başyazarlık vazifesinde bulunmuş ve derginin politikalarıyla paralel şekilde toplumsal içerikli şiirlerini yayımlamıştır. Bu doğrultuda bu tezde derginin yayın süreci ve bu süreçte tefrika edilen şiirler birlikte ele alınacaktır. Tezin temel tartışma konusu romanesk özellikler içeren toplumsal şiirlerin ideolojik bir yayın organı içerisinde nasıl monolojik bir örüntüye dönüştüğünü incelemek olacaktır. Bunun için de yazarların okurla ve dünya ile olan ilişkilerinin belirlenmesinde temel rolü oynayan tefrika olgusu içerisinde *Safahat*’taki tezli roman yapısı tartışmaya açılacaktır.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	viii
BÖLÜM 1: GİRİŞ: BİR TÜR OLARAK ROMANIN ORTAYA ÇIKIŞI ve İŞLEVİ.....	1
1.1 Romanın ortaya çıkış teorileri.....	1
1.2 Roman türünün işlevi ve Bakhtin.....	10
1.3 Romanın üretim ve yayılma sahası olarak tefrika.....	31
1.4 Mehmet Akif'in roman türüne yaklaşımı.....	35
BÖLÜM 2: SAFAHAT'IN TEFRİKA YAYIN HİKAYESİ.....	42
2.1 <i>Safahat</i> .....	43
2.2 <i>Süleymaniye Kürsüsünde</i> .....	51
2.3 <i>Hakkın Sesleri</i> .....	58
2.4 <i>Fatih Kürsüsünde</i> .....	63
2.5 <i>Hatıralar</i> .....	67
2.6 <i>Asım</i> .....	73
2.7 <i>Gölgeler</i> .....	81
BÖLÜM 3: TEFRİKA METİN OLARAK SAFAHAT'TA ROMAN YAPISI.....	85
3.1 Kısa manzum hikâyelerde romanesk araçlar.....	85
3.2 Savaş dönemi şiirlerinde tezli roman yapısı.....	95
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	126
EK: EXTENDED ABSTRACT.....	130
KAYNAKÇA.....	133



## ÖNSÖZ

Mehmet Akif Ersoy'un 1911 ve 1933 yılları arasında yazdığı şiirlerinin bir araya geldiği yedi kitaptan oluşan *Safahat* külliyyatını konu alan bu tez, eserin tür tartışmaları içerisindeki konumunu ele almaktadır. Çoğu *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad* dergilerinde tefrika olarak neşredilen şiirlerden oluşan külliyyatta yer alan şiirlerin türsel konumlanması, edebiyat tarihi içerisinde pek bahsedilmeyen bir konu olmuştur. *Sırat-ı Müstakim* dergisinde 1908 ve 1911 arasında neşredilen şiir parçalarının bir araya getirildiği ilk kitabı *Safahat*'ın takdim metninde edebî duruşunu tarif eden Mehmet Akif, kitabının şiirsellikten uzak konumunu açıkça belirtir:

Bir yığın söz ki samimiyeti ancak hüneri  
Ne tasannu' bilirim çünkü ne san'atkârim  
Şi'r için 'gözyaşı' derler; onu bilmem yalnız  
Aczimin giryesidir bence bütün âsârım (Ersoy, 2016, s. 23)<sup>1</sup>

Şairin belirttiği gibi tefrika edilen parçalar çoğu zaman şiirin kalıplarını aşarak farklı türlerin sınırlarını ihlal etmiş ve parçaların bir araya getirildiği *Safahat* külliyyatı ile ortaya romanesk manzumeler ve realist manzum hikâyeler derlemesi çıkmıştır. *Safahat*'ın edebiyat tarihçileri ve araştırmacıları tarafından alımlanışları da bu minvalde olmuştur. İbrahim Habip Sevük'e göre Akif, sadece “din şairi” değil, aynı zamanda “içtimâî şair”dir (Sevük, 1932). Nihat Sami Banarlı, Mehmet Akif'i “19. Asır Türk Edebiyatının Müstakil Sanatkârları” arasında değerlendirir. Banarlı'ya göre eserlerinde “memleket ve dava” konularına yer veren şairin, Türk dilinin ve edebiyatının gelişmesine olumlu hizmetleri bulunmuştur (Banarlı, 1971, s. 1151). Kenan Akyüz'e göre Türk şiirine gerçek realizmi dahil eden Akif, siyasi açıdan

---

<sup>1</sup> Tezin bundan sonraki bölümlerinde *Safahat*'tan yapılacak olan şiir alıntıları bu kitaptan yapılacak ve sadece parantez içerisinde sayfa numaraları ile gösterilecektir.

ümmeççi, duyguları açısından da halkçı ve milliyetçidir (Akyüz, 1995, s. 139). Akif'in şiirindeki çok yönlülüğü onun yetişme tarzına bağlayan Ahmet Kabaklı, şairin üzerinde "ibretlik hikâyeler yazan" İranlı Şeyh Sadi'nin, "dini coşkunluğu ve insan sevgisini işleyen" Fransız Lamartine'in, küçük hikâyelerinde Paris'in "zavallı insanlarını ve yoksul semtlerini" işleyen Alexandre Dumas fils'in etkili olduğunu söyler (Kabaklı, 1985, s. 127-128). Kabaklı'ya göre Akif'in birçok kaynaktan beslenmesi onun şiirini de etkilemiş, "tahkiye", "tasvir", "hitap" ve "söyleşme" gibi anlatım tekniklerini ustaca kullanmasında etkili olmuştur (Kabaklı, 1985, s. 130). İnci Enginün'e göre ise *Safahat* "baştan sona realist roman sahnelerini ihtiva eden, yer yer lirik ve yer yer epik boyuta ulaşan bir kitap"tır (Enginün, 2006, s. 602). Mehmet Kaplan da *Safahat*'ı "manzum bir romana" benzetererek onun türsel anlamda şiirin kalıplarını aşan yönünü vurgular (Kaplan, 1998, s. 185). Bu tezin temel kaynaklarından biri olan Bakhtin roman teorisi üzerinden *Safahat*'ı inceleyen Veli Uğur'a göre ise Akif, geleneksel şiir dilinden uzaklaşarak romana yakın bir dil kullanmıştır (Uğur, 2016, s. 457).

Modern Türk edebiyatında Şinasi, Halit Ziya, Recai Zade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit gibi şairlerle başlayan manzum hikâye geleneği Tevfik Fikret'in de yer aldığı birçok örnekten sonra Mehmet Akif ile güçlü bir şair bulur. Manzum hikâye geleneği romanın yeni bir tür olarak Türk edebiyatına girmesi ve diğer türleri kendine benzetmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlamda bu tezin birinci bölümünü oluşturan girişte roman tartışmalarına; romanın bir tür olarak ortaya çıkışından itibaren baskın tür haline gelmesi ve diğer türleri kendisine benzetmesine ayrılmıştır. Bu bölümün başında tartışmaya açtığım romanın ortaya çıkışı ile ilgili teorileri açıklamak için Howard Mancing'ten ödünç aldığım sıralamaya göre üç temel yaklaşım mevcuttur (Mancing, 2005, 399). Bu yaklaşımlardan ilki Türk

edebiyatında Güzin Dino, Jale Parla, Berna Moran gibi edebiyatçıları da etkileyen Anglo-Amerikan yaklaşımdır. Bu yaklaşımın en önemli temsilcisi Ian Watt tarafından üretilen *The Rise of the Novel* (Watt, 2007) eserine göre roman moderniteyle beraber edebiyat dünyasına bir güneş gibi doğan bir tür olup, kendisinden önceki tüm anlatıları tarihin çöplüğüne göndermiştir. Margaret Anne Doody tarafından temsil edilen ikinci yaklaşıma göre ise ilk çağlardan beri birbirini takip eden anlatı türleri günümüzde roman formunu almıştır (Doody, 1996). Bu yaklaşımın edebiyatımızdaki temsilini Ahmet Mithat Efendi'nin *Ahbar-ı Asar'a Tamim-i Enzar* eserinde görebiliriz (Ahmet Mithat, 2003). Üçüncü ve kanaatimce en açıklayıcı yaklaşım olan Bakhtin'in roman kuramı ise bu iki ucun ortasında bir yer tutmaktadır. Bu yaklaşıma göre roman hem kendisinden önceki türleri içerisine dahil etmekte hem de yeni bir tür olarak farkını ortaya koymaktadır.

19. yüzyılda ortaya çıkan roman türünün “bir yandan diğer türlerle rekabete girerken diğer yandan onları kendi içerisine dahil etmesi ve kendisine benzetmesi meselesi” gerek tarihsel gerekse formalist kuramcılar tarafından ikrar edilen bu durumdur. Çeşitli alıntılar ile ortaya koyduğumuz bu iki ana akımdan tarihsel kuramcılara göre roman, modernite ile başlayan toplumsal değişimlerin yaşandığı 19. yüzyılı en iyi yansıtan tür olarak ön plana çıkarken; tarihsel ve sosyal arka planı görmezden gelen formalist kuramcılara göre ise roman içerdiği karmaşık yapısıyla diğer türleri bastıran ve kendi içerisine dahil eden yeni bir formdur. Bu bölümde daha derinlikli olarak ele aldığım Bakhtin'in roman teorisinin romana yaklaşımı bu iki bakış açısının ortasında durmaktadır. Romanın hem tarihsel ve sosyal arka planını tartışan bu kuram aynı zamanda yapısal olarak da olay örgüsünü ve türler arasındaki konumunu tartışmaktadır. Sanat yapıtlarını ne saf bir biçim ne de saf bir içerik olarak gören Bakhtin (Bakhtin, 2005b, 317) roman kuramında hem tarihsel hem de

formalist kuramların indirgemeci yaklaşımına karşı çıkmıştır. Bu bölümün başında Bakhtin'in bu özgün konumunu belirttikten sonra açıklamaya çalıştığım edebiyat kuramında onun teorisinin üç temel kavramı olan “diyaloji”, “heteroglossia” ve “kronotop”u ele aldım. Her şeyi bilen anlatıcının metindeki otoritesini sarsan diyaloji kavramı romanda birbirinden farklı, özerk seslerin duyulmasına ve bu seslerin çatışmasına ortam hazırlayıp çok-sesliliği sağlarken; heteroglossia da farklı türleri ve söylem biçimlerini roman türü içerisine dahil ederek çok-türlülüğü oluşturmaktadır. Ayrıca Bakhtin'e göre romanda çok-sesli ortamı oluşturan diyaloji, bu ortamı nesnelleşmiş söylem, biçemleştirme, parodi, polemik ve skaz gibi fenomenler aracılığıyla sağlamaktadır. Romanı diğer türlerden ayıran en temel farkların bunlar olduğunu belirten Bakhtin'in bir diğer kavramı olan kronotop da, sanat eserinin zaman ve mekândan ayrı düşünülemeyeceğini iddia ederek metin dışındaki tarih ve coğrafyayı da kurgusal dünyanın içine dahil etmektedir (Esen, 2012, s. 72).

Romanın merkezde olduğu tür tartışmalarının yanında tezimin bir diğer tartışma alanı romanın kendisini ürettiği ve geliştirdiği matbuat sahası ve bu sahada bulunduğu form olan tefrikadır. Bu anlamda roman tartışması içerisinde bir diğer alt başlığı, romanın gündelik ve maddi yaşamı anlatan bir tür olması özelliğinden yola çıkarak, bu türün oluşumunda tefrikanın rolüne ayırdım. Çünkü 19. yüzyıl icadı olan tefrika, gündelik ve maddi yaşamdan haberlerin doğrudan kitlelere aktarıldığı gazete ve dergi ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bu bölümde matbuat dünyasında örneklerine çokça rastlanan tefrikayı gazetelere sağladığı maddi avantajlar ve değişen yazar-okur ilişkisi açısından değerlendirdikten sonra, Avrupa ve Osmanlı coğrafyasında üretilen metinler üzerinden farklılıklarını da göstermeye çalıştım. Buna göre Avrupa matbaa kapitalizminde tefrika var olan okur kitlelerini rekabeti içerisinde bulunan süreli yayınlara bağlamak için bir araç olarak kullanılıyorken, Osmanlı coğrafyasında

tefrika okuma kültürü yerleşmemiş kitlelere öğretici bir pozisyonda yaklaşmaya çalışmaktadır. İlerleyen bölümlerde de görülebileceği gibi bir tefrika metin olan *Safahat*'ta yer alan şiirlerdeki anlatıcı/şiir öznesi de bu öğretici pozisyonda konumlanmış ve metni bir tezli roman yapısında kurgulamıştır.

Giriş bölümünün sonunda, tür kuramları içerisinde detaylı olarak tartıştığım roman türüne Akif'in *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad*'da yazdığı edebiyat metinleri üzerinden yaklaşımına değinmeye de çalıştım. Haftalık yayınlanan ideolojik bir dergide şiir, tefsir ve tercüme ettiği düşünce yazılarını kaleme alan başyazar Akif, edebiyat teorileri üzerine metinler de yayınlamış; bu metinlerde edebiyat metinlerinin işlevi ve nasıl üretilmesi gerektiği üzerine tartışmalara katılmıştır. Burada tartıştığım metinlerden anlaşıldığı kadarıyla edebi türlere halka ulaşmak için bir araç olarak bakan Akif, her ne kadar roman türünden ve onun yeniliklerinden haberdar olsa da onun aruz veznine olan yatkınlığı ve daha çok okura ulaşma isteği geleneksel türlere bağlı kalmasında etkili olmuştur.

*Safahat*'ı oluşturan parçaların yer aldığı üretim sahasını derinlemesine ele aldığım ikinci bölümde *Safahat*'ın tefrika hikâyesine yoğunlaştım. Türk yazın hayatında matbaanın yaygınlaşması neticesinde bu sahada üretilen metinlerde tefrika olgusu görmezden gelinmiş ve eserlerin alımlanışında yok sayılmıştır. Bu durum *Safahat* özelinde de aynıdır. Oysa *Safahat* yaklaşık 22 yıllık bir süreçte yazılan tefrika parçalarının bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir eserdir. Tezimin hacimce en geniş bu bölümünde *Safahat*'ın tefrika hikâyesini anlatarak eserin üretildiği tarihsel arka planı ve bu planda gerçekleşen türsel değişimleri ortaya koymaya çalıştım. Buradaki temel amacım şiir öznesinin, üslubun ve söylem biçimlerinin değişen konumlarını Akif'in ve onun başyazarlığını yürüttüğü *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad* dergilerinin hikâyesi zemininde tartışmak olmuştur. Bu

bağlamda açıkça görüleceği üzere İstibdat sonrasında ilan edilen Meşrutiyet dönemi şiiirlerinden oluşan birinci kitap *Safahat*'ta, hayata sokaktan bakan ve sokağı anlatan şair gündelik yaşamın sosyal problemlerini manzum hikâye formunda anlatmaktadır. Balkan ve Birinci Dünya Savaşı dönemlerinin eserleri olan *Süleymaniye Kürsüsünde*, *Hakkın Sesleri* ve *Fatih Kürsüsünde* metinlerinde artık yönünü sokaktan bütün İslam coğrafyasına çevirmiş ve halka kurtuluş yollar gösteren vaiz/müfessir konumuna yerleşen ve ideolog vazifesini üstlenen otoriter özne vaaz, tefsir, hitabet türlerini metinlerinde aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda üstlendiği resmi misyonlar neticesinde Doğu (Medine, Mısır) ve Batı'ya (Berlin) seyahat etmek durumunda kalan şairin bu yolculukları türsel tercihinde de önemli rol oynamış ve *Hatıralar*'ı oluşturan metinlerde gezi yazısı ve anıyı kullanmış, bu türlerin içerisinde otoriter öznenin dilinden Doğu ve Batı kıyaslaması tartışmaya açılmıştır. Savaş sonrası yenilginin hemen ardından başlayan Millî Mücadele'de aktif rol oynayan ve Anadolu'ya geçen şairin *Asım* metninde de hem geçmişle bir muhasebe üzerinden polemik üslubu hem de geleceğe yönelik umutlardan kaynaklanan destansı üslup (Çanakkale Şehitleri'ne) eserine damga vurmuştur. Son olarak Millî Mücadele sonucu kurulan yeni devlet ve onun inkılaplarında umduğunu bulamayan şair Mısır'a yerleşerek münzevi bir hayatı seçmiş ve bu dönemde “eski vadiye dönerek” ürettiği metinler *Gölgeler*'i oluşturmuştur.

Üçüncü bölümde uygulamalı olarak şiiirlerine odaklandığım Akif, Uğur'un makalesinde de belirttiği gibi toplumsal içerikli ideolojik şiiir anlayışına sahip olup, şiiirlerini romanesk etkiler altında yazmış; ancak yine de nihai olarak duyulan ses onun baskın sesi olduğu için monolojik bir metin üretmiştir (Uğur, 2016, s. 465). Roman tartışmaları içerisinde temel metnimizi teşkil eden Bakhtin'in teorisinde bahsedilen “diyaloji”, “heteroglossia” ve “kronotop” gibi türsel araçları şiiirinde

açıkça kullanan Akif, külliyat boyunca şiirin kalıplarını aşar ve roman türüne yaklaşır. Bunun yanında kitlelere sesini duyurmayı ve ideolojik hedefleri doğrultusunda onları yönlendirmeyi hedef alan Akif'in şiirleri, her ne kadar romanın diyalojik mücadele araçlarını kullansa da monolojik bir görüntü sergiler. Kullandığı araçlar itibarıyla onun metinleri farklı sesleri duyabileceğimiz, farklı türleri bir arada ve çatışma durumunda görebileceğimiz bir ortam sunsa da, metinlerinde otoriter söylemin baskın sesi esere tek sesli bir görünüm kazandırır. Bu durum *Safahat*'ı ve onun içerisinde yer alan manzum hikâyeleri “tezli roman” yapısına yaklaştırır. Bunun nedeni *Safahat*'ın orijinal yayın formunun kitap değil, dergi tefrikası olarak tasarlanmasıdır. Tefrikanın yayın macerası, metinlerin okurlar ve dünyayla ilişkilmesini de belirler. İdeolojik bir yayın organında yayınlanana *Safahat*'ta da şiirlerin içeriği buna göre belirlenir. Bu yüzden *Safahat* her ne kadar çağın hâkim türü olan ve matbuat kapitalizminde daha fazla alıcısı bulunan romanın söylemini ödünç olarak alsada monolojik olmak zorundadır.

## BÖLÜM 1

### BİR TÜR OLARAK ROMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE İŞLEVİ

Mehmet Akif'in Safahat külliyyatını oluşturan manzum hikâyeler, giriş kısmında da belirttiğimiz üzere, pek çok edebiyat tarihçisi ve araştırmacısı tarafından şiirsel üslubu aşan yönleriyle değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerin ortak noktası Akif'in metinlerindeki güçlü hikâyeleştirme tekniği ve sosyal olayları işlerken göze çarpan realist gözlem yeteneğidir. Akif'in *Safahat*'a dahil ettiği ve tefrika olarak *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad*'da yayınladığı şiirlerinde dönemin hâkim türü olan romana yaklaşan unsurlar göze çarpar (Uğur, 2016). Bu tezin temel tartışma konusunu oluşturan *Safahat*'ın türsel konumunu belirlemek için 19. yüzyılın yeni ve güçlü türü olan romanı tartışmaya açmak önemlidir. Bu nedenle tezin bu ilk kısmı bir tür olarak romanın ortaya çıkışı ile ilgili teorilere değinip, önce formalist ve tarihselci teorisyenlerin gözünden, daha sonra da romana dair en kapsamlı analizleri sunduğunu düşündüğümüz Bakhtin'in yaklaşımı üzerinden bu türün başat özelliklerini sunmayı amaçlamaktadır. Ardından bu bölümün son kısmı, kendisi de bir tefrika metin olan *Safahat*'ın üretildiği saha olan, tefrika meselesine tartışmaya açmayı ve böylece romanın üretim ve yayılma sahasına daha derinlemesine bakmayı hedeflemektedir.

#### 1.1 Romanın ortaya çıkış teorileri

Edebiyat tarihinde 20. yüzyılın en önemli tartışma konularından biri olan romanın ortaya çıkışı ile ilgili teoriler Anglo-Amerikan edebiyat çalışmalarından başlayarak diğer tüm edebiyatlarda değerlendirilmiştir. 19. yüzyılda ilk örnekleri görülen bu türün diğer tüm türlere karşı galebesinden doğan bu tartışmalarda romanın nasıl "icat



edildiği” ve hangi eserlerin roman türüne dahil edilip edilemeyeceği meseleleri tartışmaların temel noktasını oluşturmuştur. İçinde bulunduğumuz çağın romana ait bir çağ olduğunu savunan Howard Mancing, roman türünü romanstan ayıracak ve onun temel karakteristiklerini ortaya koyacak teorilere muhtaç olduğumuzu söyler. Buradan yola çıkarak roman türünün teorisi ve tarihiyle alakalı üç temel yaklaşımın olduğunu öne sürer:

1. Romanın yükselişi (*the rise of novel*) olarak adlandırabileceğimiz Anglo-Amerikan teorisi
2. “Antik roman”ları da içine alan klasik yaklaşım
3. Mikhail Bakhtin’in “romanın ortaya çıkışı” (*emergence of the novel*) teorisi (Mancing, 2005, s. 399).

#### 1.1.1 Anglo-Amerikan teorisi ve *Romanın Yükselişi*

Bu yaklaşım ismini Ian Watt’ın 1957 yılında çıkan *Romanın Yükselişi (The Rise of the Novel)* (2007) kitabından alır. Yirminci yüzyılda edebiyat tarihi ve eleştirisi alanının en etkili olmuş, en çok alıntılanmış ve tartışılmış klasiklerinden biri olan bu eserde Watt, on sekizinci yüzyıl İngiliz edebiyatının önde gelen üç romancısı, Defoe, Richardson ve Fielding’in kitaplarından yola çıkarak bu romancıların modern roman geleneğinin oluşumundaki önemli rollerini araştırır.

Bir toplumun tarihinin belli bir anında meydana gelen bir yapısal gelişmenin daha sonra kültürel bir alanda da değişmeye yol açacağını iddia eden bu görüşe göre 18. yüzyılda ortaya çıkan kapitalizm ile birlikte sosyal sınıflar arasındaki katı ayırım azalmış ve sınıflar arası geçişkenlik artmış; buna bağlı olarak daha homojen bir toplum yapısı meydana gelmiştir (Watt, 2007, 61). Eskinin kendi kendine yeten ve sınırları belirlenmiş topluluğunun/cemaatinin değişim ve dönüşüm sürecinde ortaya

çıkan yeni bir tür olan roman türünü kendi öncüllerinden ayıran en önemli perspektif “gerçekçilik” vurgusudur (Watt, 2007, s. 10). On sekizinci yüzyıl öncesinde üretilen edebiyatın da aslında gerçek bir dünyayı anlattığını vurgulayan yazar burada vurgulanan gerçekliğin biçimsel bir gerçeklik olduğunu açıklar. Buradaki fark edebiyatın nasıl bir gerçekliği ele aldığından değil; onu yansıtırma şeklinden kaynaklanmaktadır:

Bununla birlikte “gerçekçilik”in bu şekilde anlaşılması, roman biçimini en özgün yanını karanlıkta bırakan önemli bir eksikliğe yol açtı. Roman sırf yaşamın “içyüzü”nü ortaya koyduğu için “gerçekçi” olsaydı, ancak eski anlamda, yani tersinden roman olurdu; oysa roman yalnızca belli bir edebi bakış açısının işine gelen insan yaşantılarını değil, her türlü insan yaşantısını betimler: Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından kaynaklanır. (Watt&Barthes, 2002, s. 11)

Romanın yeni yükselen bir tür olarak gerçekliği hangi biçimde anlattığını anlamak için onun yükseldiği toplumsal ortamın arka planına da bakmak gerekir. Watt’ın Defoe, Richardson ve Fielding gibi İngiliz romancılarından yola çıkarak vurguladığı biçimsel gerçeklik aynı zamanda on yedinci ve 18. yüzyıl düşünce hayatında da sık sık vurgulanan zamansal ve mekânsal gerçeklikten büsbütün bağımsız değildir (Watt&Barthes, 2002, s. 8). Aydınlanma sonrası felsefi düşüncede kullanılan “gerçekçilik,” bireyin hakikati (gerçeği) duyuları vasıtasıyla keşfedebileceği ve ona ulaşabileceği fikrinin ortaya atılmasıyla başlar. Watt’ın bahsettiği Descartes ve Locke’a kadar geri götürebilen gerçekçilik anlayışının kaynağı bu düşüncedir. *Yöntem Üzerine Konuşma* ve *Düşünceler* adlı yapıtlarında Descartes felsefi gelenek içerisinde öne sürülen geçmiş hakikat yorumlarından kopuş yaşamış ve bireyi ön planda tutarak modern yorumların önünü aşmıştır. Watt’ın görüşüne göre felsefi gelenekteki bu kopuşun edebiyat alanında en iyi yansıması roman türünde görülür:

Roman bu bireyci ve yenilikçi yönelimi en iyi yansıtan edebiyat biçimidir. Daha önceki edebi biçimler, ait oldukları kültürlerin, geleneğe sadakati

hakikatin temel ölçüsü sayan genel eğilimini yansıtıyorlardı: Örneğin klasik döneme ve Rönesans'a ait epik şiirler olay örgülerini tarihsel olaylar ya da masaldan alıyorlar ve yazarın üslubu, büyük ölçüde, türün önceden belirlenmiş modellerini esas alan edebi bir beğeniye göre değerlendiriliyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve her yönden karşı çıkan tür roman oldu: Romanın başlıca ölçüsü bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikatti ve söz konusu bireysel yaşantı her zaman benzersiz, dolayısıyla da yeniydi. Böylece roman, son yüzyıllarda orijinalliğe, yeniliğe o zamana kadar görülmemiş ölçüde önem veren bir kültürün en önemli edebi aracı haline geldi: Romanın “novel” (yeni) diye adlandırılması bu yüzdendir. (Watt&Barthes, 2002, s. 13)

Roman türünün felsefi değişimle olan bir diğer kesişim noktası tikelliğe verdiği önemde görülür. Kökenleri Yunan felsefesine kadar götürülebilecek geleneksel felsefeye göre “görünümler âlemi” olarak adlandırılan yaşadığımız dünyadaki tekil nesnelere, asılları idealar âleminde var olan özlerin birer kopyalarından ibarettir. Bizim bu nesnelere hakkındaki bilgimizin kaynağı ise onların özü hakkında önceden bildiğimiz tümel bilgilere dayanır (Plato, 1991, s. 163-191). Deney ve gözlemin ön plana çıktığı Aydınlanma sonrası felsefe ise apriori bilgilerin yerine aposteriori bilgileri koyar. Buna göre bilginin kaynağı deney yoluyla ulaştığımız tikel nesnelere soyutlanan kavramların bilgileridir. Locke, Berkeley, Hume gibi Aydınlanma sonrası filozofları, klasik dönemde iddia edilen bilgilerin insan zihninde önceden var olduğu görüşünü reddederek tüm bilgilerin deneyim ve duyular aracılığıyla insan zihninde oluştuğunu iddia ederler (Russel, 1983). Ian Watt'a göre Hobbes ve Locke gibi filozofların psikolojik yaklaşımlarından edebiyata uygulanmasından doğan yeni estetik akım tikel olanı önemsemiş ve edebiyat sahasında kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Bunun en önemli yansıması yine roman türünde karakter yaratma ve arka plan sunuşunda kendisini göstermiştir:

Edebiyatta gerçekçi benzersizlik, tikellik kavramı, somut bir kanıtlamaya konu olamayacak kadar geneldir. Böyle bir kanıtlamanın mümkün olması için öncelikle gerçekçi benzersizlik, tikellik ile anlatı tekniğinin bazı ayırt edici özellikler arasındaki bağların ele alınması gerekir. Bu özelliklerden ikisinin, karakter yaratma ve arka planın sunuluşunun romanda özel bir yeri vardır. Romanı diğer edebi türlerden ve kendisinden önceki kurmaca

biçimlerinden ayıran nokta, kahramanları bireyleştirmeye ve onların çevresini ayrıntılı biçimde sunmaya verdiği önemin büyüklüğüdür. (Watt&Barthes, 2002, s. 17)

*Romanın Yükselişi* eserinin adından da anlaşılacağı gibi romanı modernite ve değişen felsefe ile bir güneş gibi yükselen bir tür olarak gören ve türe seçkin bir şekilde yaklaşan Ian Watt'ın yaklaşımı halen edebiyat çalışmalarında değer gören ve aşılması zor olmuş çalışmalardandır.

### 1.1.2 Antik romanları da içine alan klasik yaklaşım

Temelini Margaret Anne Doody'nin *Romanın Gerçek Hikâyesi (The True Story of the Novel)* adlı eserinden alan bu görüşe göre edebiyat alanındaki en başarılı yalanlardan biri "İngilizlerin romanı yarattığı iddiası", en iyi korunan edebi sırlardan biri de "romanın antik çağlardan beri var olduğu" gerçeğidir (Doody, 1996, s. 1). Doody, "İngiliz şovenizminin, İngilizce konuşan edebiyat eleştirmenlerinin roman türüne bir şekilde İngilizce yaratılmış gibi ve İngilizlerin roman yazımına öncülük ettiği gibi" yaklaşımlarından kaynaklanan tezleri reddeder (Doody, 1996, s. 2).

Bu yaklaşımın reddettiği bir diğer tez de romanın on sekizinci yüzyıl tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin savunduğu romanın, epiği saf dışı bırakarak, mitlerin ve dinsel anlatıların yerine geçtiği iddiasıdır. Doody, geleneksel Anglo-Sakson yaklaşımın öne sürdüğü roman ve romans arasındaki ayrımı kabul etmez. Roman ve romans arasında yapılacak olan ayrım çözümün değil, sorunun bir parçası olacaktır. On sekizinci yüzyılda ortaya çıktığı söylenen bu ayrım yabancı dilden/etnisiteden olan halkların anlatılarını edebiyattan temizlemek ve romanın farklılıkları içine alan doğasını gizlemek amacıyla kurulmuş bir söylemdir (Doody 1996, s. 15).

Ian Watt'ın iddia ettiği romanın bir güneşin doğuşu gibi, geleneksel anlatı türleri üzerine yükseldiği tezini reddeden Doody, erken Hıristiyanlık çağını ve hatta en eski yazıtları da içine alacak şekilde bir roman tarihi üretir. Romanın bir tür olarak tarihini derinlemesine ele aldığı ve karşılaştırmalı olarak incelediği eserinde Doody, bilinmeyen alt türleri, klasikleri, diğer ulusların anlatılarını da işin içine dahil ederek yeni ve gerçek bir tür tarihi yaratma iddiasındadır:

Romanın tür olarak yorumlanması sırasında engel olduğum şey bu türe dair yapmış olduğumuz dar tanımlamalara ve diğer dünya kurgularının dışarıda bırakılmasına engel olmaktır. Yaklaşımım aynı zamanda ulusal ve geçici sınırların hayal ettikleri gibi daimî olmalarına engel olacaktır. Tıpkı Herodot gibi, Asya ve Afrika'nın Avrupa ile, buna Amerika, Pasifik Adaları, Yeni Zelanda ve Avustralya vd. de dahil, temas içinde olduğunu göstermek ve edebiyat tarihimizin bunlarının hepsinin karışımına ve kültürel alış-verişine bağlı olduğuna sizleri inandırmak istiyorum. Romanın tarihi saf değildir. Roman hakkında anlatılanlar da [...] Romanın tarihi karışım ve çeşitliliğin; sınır geçişlerinin ve değişimin hikâyesidir. Romanın kendisi dahil saf değildir ve bu tür yaklaşımları daima reddeder. (Doody, 1996, s. 484-485)

Yazının icadından günümüz post modern metinlerine kadar dünyada yazılan bütün edebi türlerin roman olduğu varsayımına dayanan bu görüş Batı-dışı edebi anlatılarını da romanın tarihine dahil ederek Anglo-Amerikan yaklaşımdaki homojen tür tarihi anlatılarını sorunsallaştırmıştır; aynı zamanda roman türünün doğasının ve tarihinin yeniden değerlendirilmesi için temel oluşturmuştur.

### 1.1.3 Bakhtin çevresinin romana yaklaşımı

Romana ilişkin düşüncelerini kendi özgün teorisi ile ortaya koyan Mikhail Bakhtin (1895-1975) uzun bir süre Batılı eleştirmenler tarafından tanınmamış, ilk defa 1968 yılında ünlü eseri *Rabelias ve Dünyası*'nın (*Rabelais and His World*) İngilizceye tercüme edilmesi ile adını duyurmuştur. 1930 ve 40'lı yıllardaki çalışmalarıyla edebiyat ve dil teorilerini ortaya koyan Bakhtin, romanı on sekizinci yüzyılda diğer türlerden ayrılan keskince biçim değiştiren bit tür olarak değerlendiren ve edebiyat

tarihine düzçizgisel biçimde yaklaşan eleştirmen ve tarihçilerden ayrılır. Onun roman ve dil üzerine özgün düşünceleri “Bakhtin Çevresi” olarak adlandırılan modern bir Rus Düşünce Okulunun oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Bakhtin'in *The Dialogic Imagination* adlı eserini İngilizceye tercüme eden Michael Holquist, diğer edebi türlerin önceden kalıplaşmış ve standartlaşmış kurallara göre yazıldığını, bunların aksine romanın deneysel ve yenilikçi söylem türüyle klasikleşmiş diğer tüm türleri kapsadığını ve kendi söylem biçimini diğer türlerin söylem biçimine dayattığını söyler:

Roman, Bakhtin'in, herhangi bir edebi sistemde kurgusal sınırları ve çıkmazları görünür kılan, iş başındaki güç dengelerinin tümüne verdiği isimdir. Edebi sistemler kanonlarla belirlenir ve görünür kılınır; ancak roman, kanon karşıtıdır. Kökenine veya sistematığına dair bir söyleme, kurama izin vermez. Çünkü dili monolojik değildir; tek sesli bir söylem biçimi olmak yerine edebi olan ve olmayan her söylem arasında diyalog kuran bir tarzıdır. (Holquist'ten aktaran, Antakyalıoğlu, 2013, s. 21)

İlk çalışmalarını Marksist teori üzerine üreten Bakhtin daha sonra popüler Rus yazınına yoğunlaşarak teorik çalışmalarını pratik eserler üzerinde denemiş; günlük konuşma ve edebi türlerin, hayat ve ideolojinin, resmi ve popüler kültürün ve sanat-yaşam arasındaki geçişkenliklerin önemine değinmiştir (Tihanov, 2000, s. 57). 1929 yılında yayımladığı *Problemy Poetiki Dostoevskogo* eseri onun roman türüne dair ilk kapsamlı eseridir. Bu eserde Bakhtin roman türü hakkındaki temel görüşlerini yazarın romandaki rolü ve kahramanların işlevleri gibi konular üzerinden Dostoyevski romanları aracılığıyla aktarır. Ayrıca romanın, yazarın ideolojisinin aktarıldığı tek sesli ve homojen bir anlatı bütünü olduğu iddiasına karşı çıkar ve roman türünün “çok-sesli” olduğu iddiasında bulunur.

Dostoyevski romanları üzerine geleneksel eleştirilerin üretmiş oldukları metinlere karşı çıkan Bakhtin, eleştirmenlerin Dostoyevski romanlarındaki karakter çeşitliliğinin sebebini yazarın bakış açısının zengin olduğu, karmaşık görüşlere sahip

olduğu, Ortodoks inanca olan bağlılığı gibi meselelerle açıklayan örnekleri rtr. Örneğin Lenoid Grossman'ın Dostoyevski'nin romanlarındaki karakter çeşitliliğinin onun çok yönlü ve yüksek kişitliğinden kaynaklandığını iddia ettiği görüşü bunlardan biridir (Bakhtin, 2004, s. 59). Bakhtin, Dostoyevski romanlarının bir "irade eylemi tarafından üretilen dinamik bir yapı" olduğunu iddia eden bir başka eleşitirmen Komarovich'in görüşüne de katılmaz (Bakhtin, 2004, s. 67). Bakhtin'e göre Dostoyevski romanları bir st ses tarafından bastırılmayan, tüm seslerin özerk yapıda olduğu oksesliliğe sahiptir. Hatta yazara göre Dostoyevski bu türün mucididir:

Dostoyevski'yi özgül bir gelenekle ilişkilendirirken, yapıtlarının engin özgünlüğünü ve tekil benzersizliğini en ufak ölçüde bile sınırlandırmaya alışmadığımızı söylemeye bile gerek yok. Dostoyevski, Sokratik diyalogda, antik Menippos yergisinde, Orta ağ dini piyeslerinde, Shakespeare ve Cervantes'te, Voltaire ve Diderot'da, Balzac ve Hugo'da kesinlikle bulunmayan ve bulunamayacak olan sahici çok-sesliliğin yaratıcısıdır. Ama oksesliliğin yolunu temel bir şekilde aan da Avrupa edebiyatının bu gelişim çizgisi oldu. Sokratik diyalog ve Menippea ile başlayan bu gelenek bir bütün olarak, Dostoyevski'de çok-sesli romanın benzersiz şekilde özgün ve yenilikçi biçiminde yeniden doğdu ve yenilendi. (Bakhtin, 2004, s. 251)

Burada bahsedilen çok-seslilikte her karakterin konuşmasında farklı toplumsal katmanlar birleşmektedir. Bu katmanlaşma yazar tarafından dikte edilen, monolojik bir söylemde değil, dilin doğal halinde oluşmaktadır. Bir karakterin söylemi başka bir karakterin söylemi ile diyalojik bir ilişkiye girmektedir. Bu durum bazen aynı karakterin zihnindeki farklı katmanlarda da ortaya çıkmaktadır. Bakhtin buna örnek olarak Dostoyevski'nin *Notes from Underground* (Yeraltından Notlar) eserindeki karakteri örnek verir. Buradaki karakter hem kendi konuşmasını hem de başkalarının onun hakkındaki konuşmalarını diyalojik bir formda verir:

Yeraltı İnsanı en çok başkalarının onun hakkında düşündükleri veya düşünebilecekleri şeyler hakkında düşünür; diğer her bilincin, onun hakkındaki diğer her düşüncenin, ona yönelik diğer her bakış açısının bir adım önünde olmaya çalışır. İtirafının tüm kritik anlarında başkalarının

onun hakkında yapabileceği olası tanımlamaları ve değerlendirmeleri önceden kestirmeye çalışır, bu değerlendirmenin anlamını ve tonunu kestirmeye çalışır ve kendi konuşmasını başkalarının hayali karşılıklarıyla keserek başkalarının onun hakkındaki olası sözlerini zor zahmet formüllemeye çalışır. (Bakhtin, 2004, s. 104)

Bakhtin ilerleyen dönemlerdeki çalışmalarında roman türünün özellikleri içerisine bir terimi daha ekler. “Heteroglossia” olarak adlandırdığı bu özellik romanın diğer söylem biçimlerine olan hakimiyetini pekiştirir. Bu kavrama göre roman, sanat dili, saray dili, günlük dil, basın dili gibi farklı söylem biçimlerini kendi içerisine dahil ederek bir potada eritir. Bakhtin’e göre gündelik dilin farklı söylem alanlarında ortaya çıkan bu çeşitlilik romanın söylemini zenginleştirmekle birlikte onun güncel ile olan bağını da sağlamlaştırmaktadır:

Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir. Herhangi tek bir ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modalardan dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır.) bölünecek şekilde katmanlaşır; tarihsel varoluşun herhangi verili bir uğrağında her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. Roman söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilerek farklı farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar. (Bakhtin, 2001, s.37-38)

Romanın temel ayırt edici özelliklerinden olan bu kavramla Bakhtin onun hem geçmiş türlerle olan organik bağını hem de yeni bir tür olarak onlardan farkını ortaya koyar. Diyalojik özelliği sayesinde roman asla tek bir biçimin/sesin/ideolojinin temsilcisi olamadığı gibi, heteroglot yapısıyla diğer kanonlaşmış türleri içine dahil ederek onları parodileştirir ve tarafsızlığını yitirir. Konuşmacı dinleyici, yazar-okurun daima bir diyalog halinde olan romanda, hiç diyalog olmaması halinde dahil anlatıcının kendi iç sesiyle olan konuşmaları romana çok-sesli yapısını verir. Böylece romanda sözcükler tarafsızlığını yitirir ve bu tür asla tek bir söyleme ait olmayıp



bütünlük içinde ele alınamaz. Heteroglot özelliği sayesinde ise roman tarihsel olarak kendisine kanonlaşmış diğer türlerin üzerinde bir konuma yerleştirir ve onları kendi üst söylemi içerisine dahil eder. Romanın kendisinden önce yazılan metinler ile girdiği bu ilişki ileride “hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağını” (Lesic, 2005, s. 2) ileri süren post-yapısalcı kuramın görüşlerini etkileyecektir.

## 1.2 Roman türünün işlevi ve Bakhtin

Önceki bölümde ele aldığımız romanın ortaya çıkışı ile ilgili kuramların ortak noktası, roman türünün ortaya çıkması ve diğer bütün türler üzerinde kurduğu hegemonyadır. Roman türünün bu başarısı başka eleştirmen ve edebiyat kuramcıları tarafından da dile getirilmiş bir özelliktir. Yirminci yüzyıl edebiyat kuramcılarında Dorothy Hale’e göre roman türüne özel ilgi gösteren formalistlere göre bu tür sadece edebi türlere değil, diğer sanatsal türlere de rakip olarak önemli bir başarı elde etmiştir:

Bireysel romanların anlatı tekniğine eşî görülmemiş yakın bir ilgi gösteren formalistler şimdiye kadar gizlenmiş olanı ortaya çıkarmaya çalışırlar: roman, heyecan verici hikâyelerden ve hatta doğrudan yaşamı fotoğraflayan kitaplardan daha fazlasıdır (veya olması gerekir); roman, biçimsel karmaşıklığı ve önemi ile epik, drama, liriğin olduğu kadar resim, heykel ve müzik gibi güzel sanatların da estetik başarısına rakip olan stratejik sanat eseridir. (Hale, 2006, s. 18)

İlk çıktığı dönemde edebi kanonda nereye yerleştirileceği pek bilinmeyen bu yeni türe eleştirmenler tarafından şüphe ile yaklaşılmıştır. 18. yüzyılın edebi otoritelerinden Samuel Johnson’a göre roman “avamın ve özellikle genç, cahil okur kitlesinin eğlence biçimidir.” (Johnson, 1986, 295) Türe dair üstenci yaklaşımını “bari onlara ahlak dersleri versin” diyerek belirten Johnson “romanın geldiği sınıfa, yani sonradan görme alt sınıfa ya da yükselmekte olan orta sınıfa ait olduğunu ve

asla şiir, drama, epik gibi bilgi birikimi ve estetik bilinç gerektiren ciddi edebi türlere bir alternatif teşkil edemeyeceğini” (Antakyalıoğlu, 2013, 18) bizlere söyler.

Romanın edebi türler arasında nereye oturtulacağını tam olarak kestirilememesinin sebebi Northrop Frye’a göre “romanın klasik düşünürlerin zamanında ortaya çıkmamış oluşudur.” (Frye, 2000, 13) Bir başka eleştirmen Wayne C. Booth ise *Kurmacanın Retoriği* eserinde romanın ne zaman başladığı konusunda eleştirmenlerin kararsızlıklarına değinerek “Yoksa Homeros’la mı başlamıştır?” (Booth, 2012, 46) sorusu ile meseleyi sorunsallaştırır.

Romanın başlangıcı meselesinin yanında türün işlevi konusu da edebiyat araştırmacıları ve tarihçileri arasında önemli bir mesele olmuştur. Jale Parla “ne idüğü belirsiz bir tür” olarak nitelediği roman türüne ilişkin temel yaklaşımların izlediği çizgiyi “tarihsel ve “biçimsel” olarak ikiye ayırır. (Parla, 2015, s. 36) “Her tarihsel dönem ve coğrafi bölgenin kendi tipik anlatı biçimini ortaya çıkarması” (Parla, 2015, s. 37) fikrinden yola çıkan tarihsel kuramcılar genel olarak roman türüne döneminde hâkim olan ideoloji ve hayat şartları ile bağlantılı olarak yaklaşmışlar ve toplumsal değişim dönemlerinde edebiyatın oynadığı merkezi role vurgu yapmışlardır. Marksist teorinin önde gelen isimlerinden Lukacs romanı “Tanrı’nın terk ettiği bir dünyanın epiği” (Lukacs, 2007, s. 94) olarak niteleyerek Avrupa’da yükselen sekülerizm ve bunun neticesinde kutsal metinlerin popülerliğini yitirmesiyle ortaya çıkan roman türü arasında bağ kurarken, Lucien Goldmann “tarihi boyunca, bir biyografi ve toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük” (Goldmann, 2005, s. 24) yakıştırmasıyla romanın toplumu yansıtan rolüne değinmiştir. Romanın kapitalistleşen dünyada kültürel kodların yeniden tanımlanmasında oynadığı role değinen Fredric Jameson’a göre geleneksel/kutsal anlatı paradigmasını sistematik olarak zayıflatan ve çürüten roman, onları

gizemlerinden arındırarak yeni bir kod çözümlemesini okura sunar. Bu anlamda, roman, tam olarak burjuva kültürel devrimi olarak adlandırılabilir şeyde önemli bir rol oynar (Jameson, 1981, s. 138). Matbaanın önem kazandığı bir dönemde enformasyonun ön plana çıktığını savunan bir başka eleştirmen Walter Benjamin'e göre ise bu canlılığı okura yeterince yansıtamayan geleneksel sözlü anlatım türleri düşüşe geçmiş ve yerlerini romanlara bırakmış, bir başka deyişle kolektif anlatı türleri yerlerini bireysel anlatı türlerine bırakmıştır (Benjamin, 2001, s. 77-78).

Tarihsel arka planı göz ardı ederek edebiyatı bağımsız bir alan olarak niteleyen formalist kuramcılar edebiyata kendi dahilinde, içkin olan sistemlerle yaklaşır. (Parla, 2015, s. 43) Edebiyatın tümüne holistik ve sistemsel olarak bakan Northrop Frye, ilk anlatı türlerinden günümüze kadarki edebi türlerin şemasını yaparak değişmeyen tek şeyin kurgu olduğuna değinmiş; ancak günümüze yaklaştıkça “üst temsil modunun” kurgusunu anlatan romansın zamanla yerini “alt temsil modunu” anlatan ve sıradan insanlara seslenen romana bırakmış olduğunu tespit etmiştir. (Frye, 2000, 33-34) “Edebiyat biçimlerinin sadece edebiyat kuralları ile açıklanabileceği” (Lemon & Reis, 1965, s. 57) tezini savunan Rus formalistlerine göre yapıtın edebilik kıstası eserin konusunda (fabula) değil kurgulanmasındadır (syuzhet). Viktor Shklovsky'e göre edebi türlerin belli bir süre kullanıldıktan sonra sıradanlaşması ve değerini yitirmesi yazarları başka söylem biçimlerini aramaya itmekte, o zamana kadar edebiyat olarak kabul görmeyen haber, röportaj gibi “ikincil türlerin kanonizasyonu”na zemin hazırlamaktadır (Shklovsky, 2009, s. 189-190). Romanın karmaşık ve uzun kurgusuna dikkat çeken bir başka biçimci Eichenbaum ise hikâyeyi “bir uçaktan atılıp, sonuca/amaca doğru giden bir bomba”ya benzetirken, romanı birbiriyle ilgisi bulunmayan şeyleri birleştirip, onları episodlara

ayırır ve birden fazla merkezi olan eklektik bir tür olarak nitelendirmiştir (Eichenbaum, 1994, s. 81-82).

Özet olarak tarihsel kuramcılar edebi türlere, özelde roman türüne ideoloji ve epistemoloji temelli bir biçim olarak yaklaşırken; formalistler ise edebiyatı formüle edilebilen bir kurgu olarak görüp türlerin tarihsel arka planlarını arka plana atmaktadır. Bütün bu farklılıkların içerisinde ön plana çıkan düşünce ise 19. yüzyılda yeni bir tür olarak ortaya çıkan romanın diğer türler üzerinde kurduğu hegemonya ve bu türleri kendisine benzetmesidir.

Roman türünün ortaya çıkışı ile ilgili teorilerde olduğu gibi işlevsel yaklaşımlarda da itidalli duruşunu sürdüren Bakhtin'in roman teorisi, bu türün açıklanışında hem tarihi arka ve sosyal planına yer vermiş hem de yapısal olarak farkını ortaya koymuştur. Bakhtin “biçim ve içeriğin bütünselliği” düşüncesini öne sürerek roman türünün açıklanışında hem tarihsel arka plana hem de biçimsel yeniliğe yer vermiş, bu iki unsurun birbirinden ayrılmaz olduğunu savunmuştur:

Bir sanat yapıtında, tıpkı saf biçim olmadığı gibi, saf içerik sayılabilecek, gerçek bir öge yalıtılmak da mümkün değildir. İçerik ve biçim iç içe geçer, bu ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Ama estetik çözümleme için kaynaşmazlar, yani farklı türde geçerliliklerdir: Eğer biçim katışıksız bir estetik öneme sahipse, sarmaladığı içerik de potansiyel bir bilişsel ve etik öneme sahip olmalıdır. Biçim içeriğin estetik-dışı ağırlığına ihtiyaç duyar, zira o olmadan kendisini biçim olarak gerçekleştiremez. (Bakhtin, 2005b, 317)

Roman ve dil üzerine geliştirdiği düşünceler ile “Bakhtin Çevresi” olarak adlandırılan modern Rus Düşünce Okulu'nun kurulmasına öncülük eden Bakhtin, “dil sosyal gruplar arasındaki çatışmaları nasıl kaydettiğini” (Cevizci, 2005, s. 200) incelerken “heteroglossia” ve “diyaloji” kavramlarını üretmek roman kuramına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Peter V. Zima'ya göre dilde romanın çok-sesli yapısına vurgu yapan bu kavramlar klasik Marksizm'in edebiyata dayattığı indirgemeci tavra karşı bir eleştiridir. (Zima, 2006, s. 161) Öte yandan Bakhtin “toplumsal ve

tarihsel yaşamın somut etkileşimleriyle bütünleşmekten uzak kalan” (Bakhtin & Medvedev, 1991, s. 37) formalistleri de eleştirerek romanın ideolojik konumunu ön plana çıkarır. “Türlerin, çerçeveleri yer ve zamanla çizilmiş, görme biçimleri olduğu” (Parla, 2015, s. 52) düşüncesinden yola çıkarak ürettiği “kronotop” kavramı ile de formalistlerin aksine türlerin belirli dönemlerin uzam ve zaman koşulları ile ortaya çıktığını ve içeriklerinin bunlara göre belirlendiğini savunur. Bu sebeple Bakhtin’in edebiyat yaklaşımları arasındaki yerini tam olarak anlayabilmek ve onun roman kuramına daha derinlemesine bakmak için onun ürettiği veya ödünç aldığı “diyaloji”, “heteroglossia” ve “kronotop” kavramlarına daha yakından bakmamız elzemdir.

### 1.2.1 Diyaloji

“Bir kişinin bir başka kişi ile söylemsel karşıtlığı” olarak tanımlayabileceğimiz diyalog kavramından üretilen diyaloji, Bakhtin’e göre bu tanımı aşan bir noktada durmaktadır. “Biyolojik anlamda bireyin ait olduğu türden ayrı görülmeceği gibi, sosyolojik anlamda da bireyin üyesi olduğu topluluğun bir parçası olduğu” düşüncesini paylaşan Bakhtinci anlayışa göre birey, toplumsal aidiyet ilişkisi üzerinden tanımlanır (Voloşinov, 2001, s. 81). Bakhtin, bilincin çoğul olduğu ve daima öteki ile birlikte var olduğu görüşünü savunarak, bağımsız bir bireysel bilincin varlığını reddeder:

“Bireysel bilinç göstergelerden beslenir; gelişmesinin kaynağı göstergelerdir, göstergelerin mantığını ve yasalarını yansıtır. Bilincin mantığı, ideolojik iletişimin, bir toplumsal grubun göstergesel etkileşiminin mantığıdır. Bilinci göstergesel, ideolojik içeriğinden yoksun bıraktığımızda geriye bilinç adına kesinlikle hiçbir şey kalmayacaktır. Bilincin barınabileceği yer yalnızca imgedir, sözcüktür, anlamlı jesttir, vb.” (Bakhtin, 2004, s. 336)

Daima öteki ile ilişki içerisinde olan bilinç, karşısındaki ile hiyerarşik bir ilişkiye girer. Burada görülen durum diyalogdaki gibi iki kişinin karşılıklı konuşmasının

ötesinde bir anlam ilişkisidir. Bu anlam ilişkisinde sözcükler tarafsızlığını yitirir ve konuşmacı/muhatap arasındaki anlam ilişkisi ön plana çıkar. Konuşmacı, muhatabının tepkilerine ve anlayışına göre seçeceği kelimelere dikkat ederken, bu ikisi arasında kapatılmayan bir anlam döngüsü başlar:

Sözcük bir diyalogda, diyalogun içinde canlı bir yanıt olarak doğar; sözcük zaten nesnede olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimde şekillenir. Bir sözcük kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluşturur. Ama, sözcüğün iç diyalojizmi bundan ibaret değildir. Yabancı sözcüğe yalnızca nesnenin kendisinde rastlamaz: Her sözcük bir yanıtı yönelir ve öndelediği yanıtlayıcı sözcükten derinlemesine etkilenmekten kaçınmaz. Karşılıklı konuşma içinde sözcük doğrudan doğruya, pervasızca gelecekteki bir yanıt-sözcüğe yönelir: bir yanıtı kışkırtır, öndeler ve kendisini yanıtın doğrultusuna göre yapılandırır. Kendisini önceden söylenen sözlerin oluşturduğu bir atmosferde şekillendiren sözcük, aynı zamanda, henüz söylenmemiş olmakla birlikte söylenmesine ihtiyaç duyulan ve aslına bakılırsa öndelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi canlı bir diyalogda olup biten budur. (Bakhtin, 2001, s. 56)

Diyalogda var olan söylem dilin yaşam alanını oluşturur ve bu ilişkiler gündelik dilin her alanına sızar. Bu bakımdan Bakhtin'in dil anlayışı Saussure'cü modern dilbilimi kuramına karşı çıkar. Ferdinand Saussure'ün 20. yüzyılda geliştirdiği dilbilimi kuramı ve onun kanonik bir metni olan *Genel Dilbilim Dersleri*'nde dil (*langue*) ve söz (*parole*) arasındaki ayrıma dikkat çeker. Bu kurama göre dil (*langue*) heterojen dil yetisinin özsel bir bölümünü; söz (*parole*) ise bu yetinin yaratıcı/üretici yönünü karşılar. Söz, dilin yaşamında ortaya çıkar ve "sözün tüm gerçekleştirmeleri bireysel ve anlaktır. Bu düzlemde özel durumların toplamından başka bir şey yoktur." (Saussure, 1998, s. 50) Saussure'ün kuramında bireyler, dil ile olan ilişkilerinde edilebilirler ve dilsel merkeze eşit uzaklıkta bulunurlar. Bu durumda dilin bir sistem olarak incelenmesi için yaşayan kısımdan koparılmalıdır (Saussure, 1998, s. 48). Burada konuşmacı ve içerisinde kuşatıldığı tekil/yeypare bir dil ve bu dili konuşan insanlar arasında toptan bir uzlaşma durumu varsayılır.

Bakhtin'in kuramında ise konuşmacı ve onun içinde kuşatıldığı üniter dil arasında dolaysız bir ilişki yoktur. Ona göre dilsel olgular tarihsel ve toplumsal koşullarda değişen dinamik bir yapıdadır ve bu hareketlilik Saussure'cü üniter dil kategorisi varsayımını sorgular:

Dili soyut bir dilbilgisel kategoriler sistemi olarak görmüyoruz. İdeolojik yaşamın tüm alanlarında azami bir karşılıklı anlaşma sağlayan dil olarak, tıka basa ideolojiyle dolu olarak, bir dünya görüşü olarak, hatta somut bir fikir olarak kavırıyoruz. Dolayısıyla, üniter bir dil, toplumsal-politik ve kültürel merkezileştirme süreçleriyle yaşamsal bağlantı içinde gelişen güçleri, yani somut dilsel ve ideolojik birleştirme merkezileşme doğrultusunda işlerlik gösteren güçleri dile getirir. (Bakhtin, 2001, s. 46-47)

Dilin toplumsallığından kaynaklanan çeşitli tabakalar onun diyalojik yapısını oluşturur. Bakhtin bu duruma sıradan bir köylüyü örnek olarak gösterir. “Bir dilde Tanrı'ya dua eden köylü, bir başka dilde türkü söyler, bir başkasında ailesiyle konuşur ve kâtip aracılığıyla otoritelere dilekçe yazar.” (Bakhtin, 2001, s. 73-74) Dil, sınıflı toplumlarda çeşitli tabakalara ayırır ve özne dil edimini gerçekleştirirken eğilimlerini farklı nesnelere yöneltir. Burada sabit ve değişmez statüde salt dilsel formlar değil, pratik belirlenmelerden geçen, dinamik bir dilsel alan bulunur.

Dildeki bu kırılma ve tabakalaşma insan doğasının kendisinden kaynaklanır. Bakhtin'e göre insan kendisini bir bütün olarak kavrayamaz ve daima ben ve öteki arasındaki diyalojik ilişki açısından varlığının kendisini değerlendirir. “Ben”, “öteki” olduğu müddetçe vardır ve “öteki”nin olmadığı zaman “ben”den söz edilemez:

Bir insan kendisiyle asla örtüşmez. Ona asla A'nın A ile özdeşliği formülü uygulanamaz. Dostoyevski'nin sanatsal düşüncesinde kişiliğin sahici hayatı bir insan ile kendi benliği arasındaki örtüşmeme noktasında gerçekleşir; onun maddi bir varlık olarak, gizlice araştırabilecek, tanımlanabilecek, kendi sistemi dışında “gıyaben” tahmin edebilecek bir varlık olarak onu kendisi yapan her şeyin sınırlarının ötesine geçtiği noktada gerçekleşir. Kişiliğin sahici hayatına ancak o kişiliğin diyalojik olarak kavranışıyla ulaşılabilir çünkü kişilik bu diyalojik kavranış esnasında kendisini özgürce ve başkalarıyla etkileşim halinde açığa vurur. (Bakhtin, 2004, s. 112)

Bakhtin, dilbilim meselesinde geliştirdiği “diyaloji” terimini roman konusuna da taşımış ve 1929’da yayınladığı *Dostoyevski Poetikası’nın Sorunları* eserinde Dostoyevski romanlarının biçem bilgisinin farklı yönlerini inceleyerek “romanın, yazarın ideolojisine dayalı monolojik bir bütün olduğunu savunan geleneksel anlayışın aksine Dostoyevski’nin romanının diyalojik olduğu iddiası üzerine odaklanmıştır.” (Petkova, 2005, s. 1) Bakhtin burada monolojizmin tanımlamasını şu şekilde yapar:

Monolojizm, uç boyutunda kendisi dışında eşit haklara ve eşit sorumluluklara sahip bir diğer bilincin, eşit haklara sahip bir diğer “Ben”in var olduğunu yadsır. Monolojik bir yaklaşımla başka bir kişi, başka bir bilinç olarak değil, bütünüyle ve sadece bilincin bir nesnesi olarak kalır. Ondan benim bilincimin dünyasındaki her şeyi değiştirebilecek hiçbir karşılık beklenmez. Monolog nihaleşmiştir ve ötekinin karşılığına sağırdır, ondan yanıt beklemez, onun tayin edici bir gücü olduğunu kabul etmez. Monolog öteki olmadan da yapılabilir, dolayısıyla belli ölçüde tüm gerçekliği maddileştirir. Monolog nihai söz havası takınır. Temsil edilen dünyayı ve temsil edilen kişileri kapatıp atar. (Bakhtin, 1994, s. 352)

Bunun edebiyattaki karşılığı “yazarın konumu” ve “kahramanın konumu” arasındaki özdeşlikte karşımıza çıkar. Yazar, biçimin monolojik tarzında bir ideolog gibi davranır ve tüm söylem, yazarın ideolojik süzgecinden geçerek esere yansır. Bu durumda yazarın zihninde kahramanların söylemlerine tek taraflı değerlendirmeler getirilir ve bu değerlendirmeler sonucunda kahramanların söylemleri yazar tarafından onaylanır veya yadsınır. Böylece yazar ile kahraman arasındaki mesafe ortadan kaybolur. Bakhtin’e göre “kahramanı yaratıcısıyla birleştiren göbek bağı kesilip atılmazsa, o zaman sahip olduğumuz şey sanat yapıtı değil, kişisel belge olur.” (Bakhtin, 2004, s. 103)

Dostoyevski romanları Bakhtin için, temel ahlaki görüşlere karşı çıkan karakterler ve her şeyi bilen/otoriter anlatıcı anlayışının sarsılması açısından önemlidir. Dostoyevski’nin romanlarında birden fazla özerk ses bir arada bulunmaktadır ve bu romanlar klasik yazar otoritesini kırarak kahramanlara dağıtır.



Romanlarda birbirine karşıt konumda bulunan sesler/sözler bir araya gelir ve diyalojik bir mücadele birbirlerini etki almaya çalışır, üst üste biner, örtüşür, çatır çatır veya çelişir. Bakhtin, diyalojik roman düşüncesini Çernişevski'nin romanlarına dayandırır ve onun *Yaratılışın İncisi* romanının önsözünde belirttiği klasik yazarın otoritesini reddedip, karakterlere eşit yaklaşmaya çalışan yazar tipine atıfta bulunur:

Tamamen nesnel bir roman yazmak, bırakın kendi kişisel ilişkilerimin izine rastlamayı, kişisel beğenilerimin bile izine rastlanmayacak bir roman yazmak. Bütün Rus edebiyatında böyle tek bir roman yok. *Onyegin* ve *Zamanımızın Bir Kahramanı* iflah olmaz öznellikte şeyler; *Ölü Canlar*'da ne yazarın portresi ne de onun tanıdıklarının portresi var, ama yazarın kişisel beğenileri kesinlikle yapıta sızmış; aslında bunlar romanın yarattığı o güçlü etkinin kaynağı. Bana öyle geliyor ki, benim gibi güçlü ve değişmez kanılara sahip bir insan için, Shakespeare'in yazdığını yazmak en zor şeydir: O insanları ve hayatı karakterlerinin kendilerine uygun bir tarzda çözdüğü sorunlar hakkında kendisinin ne düşündüğünü söylemeden resmedebiliyordu. Othello "evet" der, Iago "hayır", Shakespeare'ye hiçbir şey söylemez, bir "evet" ya da bir "hayır"a sevgisini veya sevgisizliğini açıklama arzusu yoktur onda. Öyle anlaşılıyor ki, güçten, yetenekten değil tarzdan söz ediyorum... Kime yakınlık duyduğumu, kime duymadığımı bulmayı deneyin... Bulamayacaksınız. (Bakhtin, 2004, s. 120)

Bakhtin'e göre romanın diyalojikleşmesi çeşitli fenomenlerle olur. "Hem konuşmanın gönderge nesnesine hem de bir başkasının söylemine yönelmiş olan söylem" (Bakhtin, 2001, s. 338) sayesinde monolojik durumu aşan çift sesli/yönelimli söylem sayesinde roman diyalojikleşir ve bu diyalojikleşme çeşitli araçlarla olur. Bu araçlar nesnelleşmiş söylem, üsluplaştırma (*stylization*), parodi, açık ve gizli polemik söylem, skaz gibi söylem türleridir.

#### 1.2.1.1 Nesnelleşmiş söylem

Karakterin doğrudan anlatımlarında görebileceğimiz bu söylem tipinde diyalojik bir söylem söz konusudur. Kendini dolaysız bir şekilde anlatan karakter bilincini edimleştirerek kendisini bir başkası için ve kendi için bir nesne haline getirir. Bu durumda yazarın söylemi ile karakterin söylemi üst üste biner ve bir çift-seslilik

durumu ortaya çıkar. Pratikte tek bir sesmiş gibi metinde görülen bu ses, anlam boyutunda yazar/karakter sesi ile katmanlaşır ve çift sese dönüşür:

Bir yapıtın yazar/yaratıcısının görülmesi ve kavranması, başka, yabancı bir bilincin ve bu bilincin dünyasının, yani başka bir öznenin “Sen”in (“*Du*”) görülmesi ve kavranması demektir. Açıklama içinde, yalnız tek bir bilinç, tek bir özne vardır; idrak (anlama) söz konusu olduğundaysa iki bilinç ve iki özne vardır. Bir nesneyle hiçbir diyalojik ilişki kurulamaz ve bu nedenle, açıklamanın hiçbir diyalojik boyutu yoktur. Anlama ise bir noktaya kadar daima diyalojiktir. (Bakhtin, 2001, s. 345)

Bu tip söylemlerde yazar otoritesinin konumu önemlidir. İki ayrı merkezden çıkan sesler otoriter yazar sesinin ortaya çıkması ile kaybolur ve tek bir söylem üzerinde bütünleşir. Çift seslilik üzerinde büyük bir diyalog olarak ilerleyen eser, dışarıdan bir sesin olaya dahil olmasıyla nihaleşerek (*finalized*) kapanır ve üst bir sesin kesin ifadesi ile nesneleşir. Bakhtin, Dostoyevski romanlarında bu sesin bulunmadığını, yazarın bir başka ses olarak esere dahil olmadığını söyleyerek onu çok-sesli romanın yaratıcısı olarak görür (Bakhtin, 2004, s. 64).

#### 1.2.1.2 Biçemleştirme

Söylem tiplerinin bir diğer örneği olan biçemleştirmede (*stylization*) iki farklı söylemin birbirinin içerisine geçmesi ile temsil edilen ses temsil edenin sesinin içinden duyulur: “Her otantik biçemleştirme, daha önce söylediğimiz gibi, ötekinin dilbilimsel biçeminin sanatsal bir temsilidir, ötekinin dilinin sanatsal bir imgesidir. İki bireyselleşmiş dilbilimsel bilinç mevcut bulunmalıdır: Temsil eden (yani, biçemleştirenin dilbilimsel bilinci) ve temsil edilen, yani biçemleştirilen.” (Bakhtin, 2004, s. 64)

Romanı diyalojikleştiren bu unsurda çatışma değil, uzlaşma vardır. Kendi söylemini aktarırken karakteri bir araç olarak kullanan yazar otoritesi, karakter aracılığıyla kendi söylemini dolaysız olarak dile getirir. Yazarsal niyet bir başkasının

söylemi içerisinde taklit edilir ve yazar ile karakter arasındaki mesafe okura hissettirilir. Böylece çok-sesli bir atmosfer ortaya çıkar.

### 1.2.1.3 Parodi

İki söylem/öznenin çatışma alanı olan parodide özneler birbirlerinin alanlarını ihlal eder, birbirlerinin yerine geçer ve aktif bir şekilde birbirlerini aydınlatırlar.

Biçemleştirmedeki uzlaşmanın aksine parodide seslerin söylemsel mücadelesi ve karşıtlığı söz konusudur. Karşıtlaşan sözler arasındaki mesafe belirgindir ve bu belirginlik kolayca hissedilebilir:

İkinci ses, ötekinin söyleminde yuvalandığında, ezeli ev sahibiyle düşmanca bir çatışmaya girer ve onu doğrudan doğruya karşıt amaçlara hizmet etmeye zorlar. Söylem iki ses arasında savaş alanı haline gelir. Bu nedenle üsluplaştırmada veya bir anlatıcının anlatısında mümkün olan sesler kaynaşması parodide mümkün değildir. Sesler aralarına giren bir mesafeyle birbirlerinden ayrılmakla kalmaz yalnızca düşmanca bir karşıtlığa da girer. (Bakhtin, 2004, s. 266)

Parodide önemli olan iki farklı söylemden birini ön plana çıkarıp, diğerlerini geri plana itmektir. Nesnelleştirilmiş söylemde doğrudan kendi söylemini ortaya çıkarıp, anlamı kendi dili ile ortaya çıkaran özne, parodide ötekinin söylemini dilin çatışma sahasına çekerek aradaki mesafeyi ortaya çıkarır. Bu duruma örnek olarak Bakhtin, *Don Kişot*'ta yer alan bir soneyi örnek vererek, bu sonenin parodileşme sürecini anlatır:

Örneğin *Don Kişot*'un başladığı parodik soneleri ele alalım. Şeklen kusursuz bir biçimde sone olarak yapılandırılmış olmalarına rağmen, onları asla sone olarak göremeyiz. *Don Kişot*'ta (bu soneler) bir romanın parçası olarak ortaya çıkarlar – fakat izole edilmiş parodik bir sone bile (roman dışında) türsel olarak bir sone olarak sınıflandırılmaz. Parodileştirilmiş bir sonede, sone formu bir tür değildir; yani bir bütünün formu değil, daha ziyade temsiliyetin nesnesidir: buradaki sone parodinin kahramanıdır. Sone üzerine bir parodide, önce soneyi tanımak, onun biçimini, kendine özgü tarzını, görme biçimini, sonenin dünya görüşünü ve bu dünyayı seçme ve değerlendirme tarzını olduğu haliyle tanımamız gerekir. Bir parodi, bu sonenin bu ayırt edici özelliklerini iyi ya da kötü, eksiksizce ya da yüzeysel

temsil edebilir ve alay edebilir. Ancak her durumda, sonuç bir sone değil, fakat bir sone imgesidir (*image of a sonnet*). (Bakhtin, 1981, s. 51)

Bakhtin'e göre parodinin kullanım alanı oldukça esnektir. Geçmiş dönemlerde Orta çağın resmi Kilise söylemine karşı halkın sığınacağı bir alan olan parodi (Bakhtin, 1981, s. 196), gündelik hayatta da farklı metinleri, türleri, üslupları, tipleri kendi içerisine dahil ederek müdahil olduğu alanları genişletir:

Bir başkasının sözlerinin ironi veya başka her türlü çift-sesli kullanımı da parodik söyleme benzer; böyle durumlarda bir başkasının söylemi kendisine yabancı beklentiler ifade etmek amacıyla kullanılır. Gündelik hayatımıza özgü sıradan konuşmada bir başkasının sözlerinin bu tür kullanımı son derece yaygındır, özellikle de bir konuşucunun sık sık öbür konuşucunun ifadesini ona yeni bir değer yükleyerek ve kendi tarzında vurgulayarak- şüphe, öfke, ironi, alay, istihza, dalga geçme vb. ifadeleriyle- harfiyen yinelediği diyalogda. (Bakhtin, 2004, s. 267)

#### 1.2.1.4 Polemik

Diyalojik araçlardan bir başkası olan polemik açık ve gizli şekilde görülebilir. Açık polemikte özne, başkasının söylemine yönelip onu çürütürken; gizli polemikte “söylem sıradan bir gönderge nesnesine yönelir, onu adlandırır, resmeder, ifade eder ve başkasının söylemine yalnızca dolaylı olarak karşı çıkar.” (Bakhtin, 2004, s. 269)

Açık ve gizli polemiği Bakhtin şu şekilde açıklar:

Açık polemik gayet basit bir şekilde, sanki kendi gönderge nesnesi oymuş gibi, başkasının söylemine yönelir ve onu çürütür. Ama gizli polemikte söylem sıradan bir gönderge nesnesine yönelir, onu adlandırır, resmeder, ifade eder ve başkasının söylemine yalnızca dolaylı olarak karşı çıkar onunla adeta bizatihi nesnenin içinde çatışır. Sonuçta öteki kişinin söylemi yazarın söylemini içeriden etkilemeye başlar. Bu nedenle gizli polemik söylem çift-seslidir, ama burada iki sesin karşılıklı ilişkisi özel bir ilişkidir. Ötekinin düşüncesini söylem içerisinde kişisel olarak kendisine yer bulamaz, ama onda yansır ve tonunu ve anlamını belirler. Bir söz kendisiyle birlikte bir başkasının aynı nesneden söz eden sözünü şiddetle duyumsar ve farkındalık yapısını belirler. (Bakhtin, 2004, s. 269-270)

Parodideki gibi bir kasıt içeren ve söylemler arasındaki mesafeyi okura hissettiren bu söylem çeşidinde söylemler gayet açık ve keskindir. Yazarın niyeti metinde anlaşılır biçimde gün yüzüne çıkarken; tonlama ve cümle yapısı yazarsal niyeti açıkça ortaya

koyar. Gündelik yaşamda da bu söylem çeşidinin sıkça kullanıldığını belirten Bakhtin'e göre başta otobiyografi ve itiraf gibi edebi formlarda ortaya çıkan polemik eserin diyalojikliğini artırır:

Edebî konuşmada gizli polemiğin önemi çok büyüktür. Sözcüğün en kesin anlamıyla her üslupta bir iç polemik ögesi vardır ve bu öge yalnızca ölçü ve nitelik bakımından farklılık gösterir. Her edebî söylem kendi dinleyicisini, okurunu, eleştirmenini şu ya da bu ölçüde keskin bir şekilde duyumsar ve onların tahminini itirazlarını, değerlendirmelerini ve bakış açılarını kendilerinde yansıtır. Edebî söylem kendisiyle beraber başka bir edebî söylemi de başka bir üslubu da duyumsar. Her yeni üslupta mevcut olan, eski edebî üsluba verilen “tepki” ögesi, aynı içsel polemiğin örneğidir; deyim yerindeyse, bir başkasının üslubunun gizli bir karşıt-üsluplaşmasıdır ve genellikle o üslubun açıkça parodi konusu haline getirilmesine tekabül eder. İçsel polemiğin üslup şekillendirme önemi otobiyografilerde ve itiraf tipindeki *Ich-Erzhlung* biçimlerinde son derece büyüktür. Rousseau'nun *İtiraf*'ından söz etmek yeterli. (Bakhtin, 2004, s. 270)

#### 1.2.1.5 Skaz

Çok-sesli romanın bir başka ögesi olan skaz, basit ve tekil söylemlerin gündelik konuşma formunda esere dahil edilmesi ile ortaya çıkar. Yazarsal niyetin gündelik konuşma içerisinde hissedildiği bu fenomen Bakhtin'e göre ilk kez Boris Eyhenbaum tarafından tespit edilmiştir: “Eyhenbaum skaz'ı sözlü anlatı biçimine yönelik olarak algılar; bu, sözlü anlatıma ve onunla örtüşen dil karakteristiklerine (sözlü entonasyon, sözlü anlatımın sözdizimsel kuruluşu, uygun sözlük, vb.) bir yöneliştir.” (Bakhtin, 2004, s. 264) Bakhtin bu tanımı genişleterek skazın sözlü anlatış biçimine olduğu kadar, bir başkasının söylemine de yönelik olduğunu ortaya koyar ve ona yeni bir tanım getirir:

Skaz tam da bir başkasının sesi adına dahil edilir; toplumsal olarak farklı bir sestir bu ve skaz bu sesle birlikte, yazar için gerekli olan bakış açılarını ve değerlendirmeleri getirir. Aslında burada yapıta eklenen, bir öykü – anlatıcıdır ve öykü anlatıcı sonuçta edebiyatçı değildir; çoğu durumda alt tabakadan biridir, sıradan bir insandır (yazar için önemli olan budur)- ve sözlü konuşmayı beraberinde getirir. (Bakhtin, 2004, s. 264)

Skaz fenomeninde edebî dilin değil, günlük konuşma dilinin tonlaması duyulur. Bu sebeple günlük konuşma formunun bulunduğu her kurmaca anlatıda skazın kullanılması zorunludur. Bu özelliği ile skaz, romandaki sesleri çoğaltan bir aracı olarak büyük bir öneme sahiptir.

### 1.2.2 Heteroglossia

Bakhtin'in eserlerini kronolojik olarak incelediğimiz zaman dil içerisindeki söylem çeşitliliğine 1929 öncesi dönemde fenomenolojik olarak yaklaşırken, 1929 sonrası dönemde çok-sesliliğe toplumsal olarak yaklaştığını görürüz. Bu yaklaşımda daha önce de belirttiğimiz gibi Bakhtin tekil/üniter dil içerisinde tabakalaşan ve dinamik halde bulunan başka dilsel kategorilere dikkat çeker (Bakhtin, 2001, s. 38) ve 1934 yılında yazdığı *Romanda Söylem* eserinde bu tabakalaşmaya dikkat çekerek ürettiği heteroglossia kavramını “belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi” (Bakhtin, 2001, s. 17) olarak tanımlar. Canlı ve dinamik yapıdaki dilin tarihsel süreçte farklılaşma serüvenini Bakhtin şu şekilde açıklar:

Antik Yunan toplumunda, herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia söz konusudur. Roma imparatorluğu ve Orta çağ, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, esas olarak Latinceyle halk dillerinin birlikte var olduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir poliglossia ortamı yaratır. Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçemler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir. (Bakhtin, 2001, s. 17)

Bakhtin, önceki dönemde yazar/kahraman; ben/öteki ilişkisi üzerinden ele aldığı çok-seslilik ve dil içi tabakalaşma meselesini sonraki dönemlerde toplumsal düzeye taşımıştır. Toplumsal düzeyde dilsel tabakalaşma konuşmacının yaş, cinsiyet, sosyal sınıf, meslek vb. kategorisine göre oluşmakta ve farklı tabakalardaki söylem çeşitleri ile ilişkiye girmektedir:

Dilsel-ideolojik yaşamın herhangi belirli bir tarihsel uğrağında, her toplumsal düzeyde her neslin kendi dili vardır; üstelik her yaş grubu da sonuçta, toplumsal düzeye, akademik kuruma ve diğer katmanlaşma etkenlerine bağlı olarak farklılaşan kendi diline, kendi sözcük dağarcığına, kendi belirli vurgulama sistemine sahiptir (askeri okul dili, lise öğrencisinin dili, ticaret okulu öğrencisinin dili tamamen farklı dillerdir). Bu, konuşuldukları toplumsal çevre ne denli dar olursa olsun, toplumsal tiplemeci dillerin ortaya çıkardığı bir durumdur. (Bakhtin, 2001, s. 68)

Brandist, Bakhtin'in heteroglossia kavramını Marksist dilbilimci Nikolai Marr'dan etkilenecek ürettiğini iddia eder. Marr'a göre "Bu ya da şu dilin sözde ulusal bir kültür olarak ele alınması, onun tüm bir nüfusun kitlesel yerel söylemi (*rech'*) olarak kabul edilmesi bilimsel değildir ve gerçek dışıdır, tüm sınıfları kapsayan (*vsesoslovnyi*) ve sınıflı-olmayan (*neklassovyi*) ulusal dil bir kurmacadır." (Brandist, 2002, s. 112-113) Buna göre resmi/üniter/monolojik dil anlayışına karşı çıkan alt türler dil içi katmanlaşmayı oluşturur.

Dilsel olguların tarihsel ve toplumsal şartlar altında hareketlilik gösteren dinamik yapılar olduğunu savunan Bakhtin bu bağlamda geliştirdiği heteroglossia kavramında dilin toplumsal ve tarihsel süreçteki katmanlaşmasını "merkezcil" ve "merkezkaç" güçler kavramlarıyla anlatır. Buna göre dili bir kalıba sokmaya çalışan, ona dışarıdan yön veren ve düzenleyen merkezcil güçler, toplumsal düzeyde dilin bu yapısından kaçan, sabitlenemeyen, bütünsellikten uzak olan merkezkaç güçlerin direnciyle karşılaşır. Bu karşılaşma dil içerisindeki tabakalaşmayı artırır ve bu iki güç arasındaki mücadele "heteroglossia"nın oluşumuna zemin hazırlar. İktidar söylemi kendisini tekleştirici ve nihai bir söylem üzerinden ortaya koyarken, onun alt tabakasında bulunan farklı toplumsal söylemler diyalojik bir mücadele ile buna karşı çıkar. Bu karşıtlık ve söylemsel mücadele Marksist anlamda sadece toplumsal sınıf üzerinden değil; dil ve edebiyat üzerinden okunabilir:

Bu aşağı türlerde örgütlendiği şekliyle heteroglossia, kabul edilen edebi dil karşısında (tüm muhtelif türsel anlatımlarıyla), yani ulusun ve dönemin dilsel-ideolojik yaşamının dilsel merkezi karşısındaki bir heteroglossia

değildi yalnızca; bu, edebi dile bilinçli olarak muhalefet eden heteroglossiydi. Parodikti, kendi döneminin resmi dillerine keskin ve polemik biçimle karşı çıkıyordu. Bu, diyalojikleşmiş heteroglossiydi. (Bakhtin, 2001, s. 49)

Roman söyleminin diyalojik yapısında, daha önce de söylendiği gibi, bir konuşmacının bir başka konuşmacıya hitap ettiği iki yönlü bir süreç değil; diyalojik bir anlatı içerisinde birden fazla söylem türünün iç içe geçtiği çok yönlü bir süreç söz konusudur. Bu bakımdan roman türünde heteroglossia'nın kullanılması kaçınılmazdır. Salt dilsel mücadele değil; edebi türlerin tarihsel mücadelesi de göz önüne alındığında merkezci ve merkezkaç güçlerin tarihsel dönemdeki pozisyonları daha kolay anlaşılacaktır. Modern öncesi döneme kadar uzanan bu mücadelede toplumsal ve dilsel çeşitliliği tekleştirmeye çalışan iktidar “monolojik söylem”in sınırlarını çizerken, bu güce karşı direnen söylem türleri de diyalojik bir alan açmaktadır. Tarihsel sürece türler üzerinden bakan Bakhtin, iktidarın merkezleştirici/monolojik söyleminin en kullanışlı alanının şiir dili olduğunu; buna karşın romanın ve onun etki alanında bulunduğu diğer türlerin ise merkezkaç/diyalojik söylemin temsilcisi olduğunu söyler:

Şiir, daha yüksek resmi toplumsal-ideolojik düzeylerde dilsel-ideolojik dünyayı kültürel, ulusal ve politik olarak merkezleştirme görevini yerine getirirken, daha düşük düzeylerde, bölgesel panayırarda kurulan sahnelerde, soytarıların yaptıkları gösterilerde soytarının heteroglossia'sı tüm “dilleri” ve lehçeleri komikleştirerek gür bir sesle konuşmaya başladı; hiçbir dil-merkezinin bulunmadığı, şairlerin, bilginlerin, keşişlerin, şövalyelerin ve diğerlerinin “dilleri”yle canlı bir şekilde oynandığı, tüm “diller”in bir maske işlevi gördüğü ve hiçbir dilin otantiklik, karşı çıkılmazlık iddiası taşıyamadığı sokak şarkıları, halk deyişleri, anekdotlardan oluşan fabliaux (koşuklu halk öyküleri) ve Schwänke (kaba komedi, fars) edebiyatı gelişti. (Bakhtin, 2001, s. 49)

Toplumsal söylem düzeyindeki çok katmanlılık roman türünde heteroglot bir yapı olarak karşımıza çıkar. Farklı edebi türleri kendi içerisine dahil eden roman bu türlerin “biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü



yapısı içine katar.” (Bakhtin, 2001, s. 10) Bu yapısıyla roman diğer türleri yapısına zarar vermeden kendi bünyesine dahil edebilirken; epik veya şiir gibi türlerin romansı özelliklere yer vermesi kendi yapılarını bozar. Bu nedenle romanın formalist bir yaklaşımla bir bütün olarak incelenmesi zordur. Monolojik bir söylem olan şiirde, “üniter ve tekil bir dil” (Bakhtin, 2001, s. 75) kullanan şairin dili “tanrıların dili olarak yalnızca tekil bir dildir.” (Bakhtin, 2001, s. 65) Buna karşılık roman türü, “yazarın biçemleştirilmiş konuşmasından değil, toplumsal heteroglossiadan oluşmaktadır.” (Petkova, 2005, s. 5) Çok-dilliliğin ve çok-türlülüğün yer aldığı romanda farklı söylemsel katmanlar bir araya gelerek bir çatışma ortamı oluşturur. Bu çatışma ortamında yazarın da yer alması kaçınılmazdır. Romanda yer yer yazarın söylemi, karakterlerin söylemleri ile çatışmaya girerek romanın heteroglot atmosferini oluşturur. Romanda “kahramanın sözüyle yazarın sözü, doğrudan anlatım, dolaylı anlatım, özellikle de yarı-dolaylı anlatımın sağladığı farklı vurgular, farklı otorite dereceleri yoluyla çatışır.” (Bakhtin, 2001, s. 23) Roman yazarının buradaki işlevi şairden farklıdır. Yazar, şair gibi monolojik bir söylemin metindeki tek hâkimi rolünde değil; birbirleriyle çatışan ve çelişen söylem katmanlarının metindeki düzenleyicisi görevindedir:

Düzyazı alanında çalışan romancı ise tamamen farklı bir patikaya dalar. Edebi ve edebi-olmayan dilin heteroglossia’sı ve dil çeşitliliğini, zayıflatmak yerine pekiştirerek kendi çalışmasına buyur eder. Aslında, romancı biçimini dilin bu katmanlaşması, dilin söz çeşitliliği ve hatta dil çeşitliliği sayesinde kurar ama aynı zamanda, kendi yaratıcı kişiliğinin bütünlüğünü ve kendi biçiminin bütünlüğünü de korur. Düzyazı yazarı, sözcükleri kendisine yabancı amaçlar ve tınılardan arındırmaya kalkışmaz, toplumsal heteroglossia’nın sözcüklerde gömülü tohumlarını yok etmez, her biri yapıtının nihai anlamsal çekirdeğinden, yani, kendi kişisel amaçlarının merkezinden farklı bir uzaklıkta bulunan sözcüklerin ve biçimlerin arkasından pırıldayan tipik dil özellikleri ve söylem tarzlarının kökünü kazımaya kalkmaz. (Bakhtin, 2001, s. 77)

Özetle heteroglossia bir yandan tarihsel bağlamda hâkim olan otoritenin tek sesliliğine meydan okuyup merkez dışında kalan sesleri merkeze taşıırken; diğer

yandan dilsel boyutta, dil içerisindeki farklı söylem biçimlerini edebi türler içerisinde, özellikle romanda, bir araya getirerek çok-sesliliğe ve çeşitliliğe katkı sağlamaktadır.

### 1.2.3 Kronotop

Bakhtin'in roman kuramındaki en temel kavramlardan biri de ilk defa "Zamanın Biçimleri ve Romadaki Kronotop" ("Forms of Time and of the Chronotope in the Novel") adlı makalesinde kullandığı "kronotop" kavramıdır. Einstein'ın *Görelilik Kuramı*'ndan yola çıkarak üretilen bu kavramda kurmacanın zaman ve mekân öğeleriyle olan ilişkisi ortaya konular ve kurmaca dünyası somut bir düzleme çekilir. Craig Brandist'e göre "kronotop kavramı Bakhtin'in edebiyatın arkitektonik biçimlerinin tarihsel bir tipolojisini sunmasını sağlar. Bu bağlamda belirli eserler, tarihsel olarak belirli mekân ve zaman duyularının ifadeleridirler." (Brandist, 2002, s. 123) Jale Parla'ya göre ise Bakhtin "türlerin, çerçeveleri yer ve zamanla çizilmiş görme biçimleri olduğuna inanır ve bu düşüncesini ifade etmek için de Einstein'ın görelilik teorisinden kronotop (kronos: zaman, topos: yer) terimini ödünç alır." (Parla, 2015, s. 52) Prof. Dr. Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* eserinde "Bakhtin'in kronotop kavramı, zaman/mekân ilişkisine bakar. "Chronos" zaman, "topos" mekân demektir. Buna göre bir sanat eserinde zaman ve mekân birbirinden ayrı düşünülemez bir bütündür. Bu kavram tarih ve coğrafyayı eserin içine sokar." der. (Esen, 2012, s. 72)

Kronotopun en önemli işlevlerinden biri somutlaştırmadır. Bu kavramda edebi temsil biçimleri zamanın içerisinde görülebilen ve hissedilebilen bir konuma gelir. Bakhtin'e göre soyut düşünceler dahil kronotop sayesinde anlam kazanır:

Bizim için önemli olan şudur: Bu anlamlar sonuçta ne olursa olsun, (toplumsal deneyim olan) deneyimimizin parçası olabilmek için iştirip,

görebileceğimiz bir gösterge biçimine bürünmelidir (bir hiyeroglif, matematiksel bir formül, sözel veya dilsel bir anlatım, bir çizim vs.) Böylesi kronotopik anlatımlar olmaksızın soyut düşünce bile imkansızdır. Bu yüzden anlamlar alanına her giriş ancak ve ancak kronotop kapısından geçerek başarılı olur. (Bakhtin, 2001, s. 333)

Bakhtin eserlerinde türlerdeki kronotop kavramının tarihsel izlerini sürer.

Bakhtin'in tür kuramlarına yaklaşımında çoğunlukla bireysel değil, kolektif bir duruş vardır. Bu yaklaşıma göre türler kendi çağlarının eğilimlerini yansıtmaktadır. Orta Çağ, Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde toplumun geçirdiği değişimler türlerin de dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Buna göre Rönesans öncesi dönemde hâkim olan kilise ideolojisinde statik ve edilgen bir özne söz konusudur. Hâkim Hıristiyan teolojisine göre ilk günahın cezasını çekmek üzere dünyaya gönderilen insanın bu dünyada geçireceği zaman ve edineceği mekân geçicidir. Bu durum kronotop kavramı içerisinde insanı zamandan ve mekândan koparmıştır. Bu dünyada olan her şey bir cezadır ve lanetlenmiştir. Bu şartlar altında insana verilen en önemli vazife günahlardan dolayı kedere bürünmek, ciddi olmak ve devamlı bir pişmanlık yaşamaktır. Dünyevi hayat fanidir; onun içerisindeki bedensel arzular da aynı şekilde insanı alçaltan ve hakiki olmayan şeylerdir. Bu çağın eğilimini yansıtan söylem türü otoriter/şiiresel söylemdir. Bakhtin'in "Tanrıların dili" olarak nitelediği şiiir dili otorite ve tutucudur: "Şiiresel türlerin dili, bu türler biçimsel sınırlarına yaklaştıklarında, genellikle kendisini edebiyat dışı toplumsal lehçelerin etkisine kapalı tutarak, otoriter, dogmatik, tutucu olur. Bu nedenle, şiiirin topraklarında özel bir 'şiiresel dil', 'tanrıların dili', 'şiiirin papazlara yakışır dili' gibi fikirler yeşerebilir." (Bakhtin, 2001, s. 64-65)

Rönesans sonrasında Katolik kilisesinin hâkim ideolojisini güvenilirliğinin sarsılması ile şiiresel/otoriter söylemin keskinliği de sekteye uğrar. Bakhtin bu dönemi tarihsel olarak şöyle açıklar: "Orta çağın sözel ve ideolojik merkezileştirmesini tahrip

eden Rönesans çağı ve Protestanlık, muazzam astronomik, matematik ve coğrafi keşifler çağıydı; bir çağ ki, eski evrenin sonlu ve kapatılmış niteliğini, eski coğrafi dünyanın sınırlarını değiştiren matematik niceliğin sonluluğunu tahrip etmişti.”

(Bakhtin, 2001, s. 415) Bu çağda şiir dili gerilemiş ve gündelik olan ön plana çıkmıştı. Bakhtin’e göre dinsel ritüel ile gündelik pratik arasındaki boşluk “şiirsel metafor”un ortaya çıkmasına vesile olmuş ve otoriter söylem metaforlar aracılığıyla varlığını sürdürmeye çalışmıştır.

Monolojik dili kıran Rönesans söylemi çok-sesliliğe alan açmıştır. Kilise söyleminin altındaki statik ve edilgen özne, Rönesans ile birlikte yerini oluş içerisinde olan ve aktif özneye bırakmıştır. Resmî ideolojinin kırıldığı ve çok-sesliliğin görünür olduğu Rönesans döneminin en önemli göstergesi karnaval ve onun kahkahasıdır. Karnaval ortamında görece özgürleşen özne artık dünyevî ve kutsal olan otoriteyi sınırlı bir alanda da olsa alaya almakta; bu alanda kolektif olarak bir araya gelmektedir:

Şenlikte önemli olan nokta bu kaymaların sonuçlarının değil, bu kaymaların ta kendilerinin yüceltilmesidir: Şenlik, en geniş anlamıyla toplumsal olanın biçimsizliğini imler: Kişinin, sıraduzenin, konumların vs.nin bitimsizliğidir. Ayrıksılık (sıradan, genel olarak olumlamanın çiğnenmesi), ateş (sürekli bozuluş ve oluş, yüceye simgesi), en yüceye (örneğin güneşe güdümlenmiş) yöneltilmiş gülme ve dünyevi gücün alaya alınıp yenilenmeye zorlanması öğelerinin hepsi şenlikli eylemin göreceleştirici özgürlüğünü simgeler... Şenlik birçok sayıda sokağın kesişmesinden oluşan alanda gerçekleşir ve kaçınılmaz olarak evlere de taşar... Şenlik herkesindir, evrenseldir, yakın ilişkisine herkes katılmalıdır. Meydan kamuya ait olduğundan şenlikli eylemin merkezidir; meydanda birçok kişi bir araya gelebilir ve bundan dolayı etkileşimin fiziki olanağını elde edebilir. Bu yüzden her yer, “sokaklar ve evler bile” şenliğin işgaline uğrayabilir. Çünkü şenlikte önemli olan ortak eylemdir. (Azeri, 2010, s. 157)

Bakhtin’in yaklaşımına göre insanın ve dünyanın merkezde olduğu bu yeni ortamda konuşulan dil roman türünün de ilk örneklerini oluşturmuştur. Dili, kurgusu, karakterleri ve otoriter söyleme karşı muhalif duruşuyla roman kendi döneminin dilini inşa etmiştir. Bu türün ilk örneği Bakhtin’e göre Rabelais’in *Gargantua*

eseridir. Alışıl gelmiş söylem kalıplarını kıran bu eserde *Gargantua*, gülmenin yasaklandığı Kilise söylemini alaya almış, mekân olarak karnaval ortamını kullanarak hâkim söylemi parodileştirmiştir:

Böyle bir sistemde kral soytarıdır. O, halk tarafından seçilir ve halk tarafından alaya alınır. Hükümdarlık süresi dolduğunda dövülür, sövülür; tıpkı bugün bile, kışın ya da ölmekte olan yılın karnaval kuklasının alaya alınıp dövülmesi, parça parça edilmesi, yakılması ya da boğulması gibi. Onlar “neşeli canavarlar”dır. Soytarı en başta kral kılığına girer, ama hükümdarlığı sona erdiğinde kostümü değiştirilir, “gülünç bir taklit” haline getirilir ve böylece yeniden soytarıya dönüşür. Sövgü ve dayak bir kostüm değişimine, bir metamorfoza denk gelir. Sövgü, sövülenin öteki, hakiki yüzünü ortaya çıkarır, sahte kıyafetlerini çeker alır, maskesini düşürür. Bu kralın tacının elinden alınmasıdır. Sövgü ölümdür; eskiden genç olanın ihtiyar hale gelişidir, yaşayan bedenin cesede dönüşmesidir. O, tarihsel bir ölüm yaşaması gerekeni yansıtan “komedinin aynası”dır. Ancak bu sistemde ölümün ardından, yeniden hayat bulma, yeni bir yıl, taptaze bir gençlik ve bir kez daha ilkbahar gelir. Dolayısıyla sövgünün ardından övgü gelir; bunlar, bir dünyanın, her biri kendine ait bir bedene sahip olan iki veçhesidir. Tacı elinden alınarak sövme, tıpkı eski otorite hakkında, ölmekte olan dünya hakkındaki hakikat gibi, *Rebelais*’nin organik imgeler sisteminin bir parçasıdır. Bu, karnavalesk dayaklar, kostüm değişimi ve gülünçleştirilen taklitlerle birleştirilir. *Rabelais* bu imgeleri zamanın yaşayan popüler şenlik geleneğinden çıkarmıştır. (Bakhtin, 2005a, s. 224-225)

Bakhtin’e göre roman türünün ortaya çıkması seçkin zümrenin en önemli söylem türü olan epiğin de otoritesini sarsmıştır. Mutlak bir geçmişi esas alan, gündelik yaşamın izlerinin görülmediği ve seçkin zümrenin yansıtıldığı, Orta Çağ’ın hâkim söylemi epik türünün en büyük eleştircisi roman olmuştur. Bakhtin’e göre roman, ortaya çıktığı dönemden itibaren mizah, gülme, parodi gibi araçları kullanarak, diğer türleri de kendi içerisine dahil ederek hâkim tür konumuna gelmiştir. Böylece roman türü kutsal olanı dünyevî statüye indirmiş; mutlak geçmişte yaşananı mukayyet olan zamana taşımıştır. Bu özelliğiyle roman, kronotopu; yani “uzamdaki zamanı” maddileştirmiştir.

Tarihsel geçmişinin ötesinde kronotopun işlevsel özellikleri de vardır. Metin dışı tarihsel bağlam ile metin içindeki kurgusal bağlam arasındaki geçişliliği

sağlayan kronotop; kurgusal olan metnin onu okuyan özne ile olan bağlantısını sağlayan en önemli öğedir. Metnin yazılma anındaki yazarın ve metnin okunma anındaki okurun içerisinde olduğu zaman ve mekân, o metnin algılanmasında en önemli belirleyicilerden biridir (Esen, 2012, s. 73). Bu durum kurgusal metinleri yapay olmaktan alıkoyduğu gibi, metin dışındaki dünyanın da metne sızmasına ortam hazırlar. Bakhtin, kronotop kavramının işlevini özetle şu şekilde açıklar:

Peki bütün bu zaman-uzamların ne gibi bir önemi vardır? En belirgin olan şey, anlatı açısından taşıdıkları anlamdır. Romanın temel anlatsal olaylarını örgütleyen merkezdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir. Zaman-uzamın temsil etme bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınamayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hâle gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir onlara, yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hâle gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hâle gelir. (Bakhtin, 2001, s. 324)

Bakhtin'e göre edebi bir kurmacanın incelenmesinde en önemli iki kavram olan zaman ve uzam kavramları birbirini tamamlayan ve birbirinden ayrı düşünülemeyen iki öğedir. Farklı uzam-zamanları analiz edip yol-karşılaşma kronotopu, taşra kasabası kronotopu, şato kronotopu, salon kronotopu ve eşik kronotopu gibi uzam zamanlar belirleyen Bakhtin (Bakhtin, 2001, s. 296) bu kronotopların edebi kurmacadaki önemine değinmiş ve farklı işlevlerini tespit etmiştir.

### 1.3. Romanın üretim ve yayılma sahası olarak tefrika

Toplumsal, politik ve ekonomik anlamda büyük değişimlerin yaşandığı 19. yüzyıl Avrupa'sında sanayileşme neticesinde yükselen orta sınıfın gitgide kalabalıklaşması ve tüketici sınıfta payının artması ile sanat eserinin de bir meta olarak alışveriş şekli değişime uğramıştır. Halkın okuma yazma oranının artması sonucu modern anlamda okur kitlelerinin ortaya çıktığı bu dönemde sanat üreticileri üzerinde bir

talep piyasası oluşmuştur. Bu dönemde matbuat kapitalizmi içerisinde kendisine yer bulmaya çalışan gazeteler halka haber vermek dışında yeni yöntemler keşfederek sabit okur kitlesi oluşturma yolları aramışlar ve gazetenin belli bölümlerine belirli periyotlarla yayınlanan edebi metinlere ayırmışlardır.

Bu türün ilk örneklerinin görüldüğü yer Fransa'dır. 1836'da Emile de Girardin'in düşük fiyatlı gazete çıkarmak için abone sayısını artırmaya çalışmış, bu amaçla da gazetesinin bir kısmını tefrika yayınlara ayırmıştır. Bu yöntemle oldukça başarılı olan Girardin diğer gazetecilere de örnek olmuştur (Brooks, 1992, s. 146-147). Eugène Sue'nun *Mystere de Paris* romanını tefrika eden *Le Constitutionelle* gazetesinin tirajı 3.600'den 20.000'e yükselmiştir (Benjamin W., 2001, s. 125). Bu dönemde tirajlarını artırmak için kurmacanın popülaritesinden yararlanmaya çalışan gazete sahipleri Alexandre Dumas, Victor Hugo gibi popüler yazarların eserlerini tefrika etmek için yarışmışlardır. Fransız gazetelerinin dizilere, hafif edebiyata ve eleştiriye yer veren ekleri yayınlaması ile ilk örnekleri ortaya çıkan tefrika anlatı hem yazarların tanınırlığını artırmış hem de gazetenin daha çok satarak kâr etmesini sağlamıştır. Bu ortamda popülaritesi gittikçe yükselen roman türü de diğer edebi türlere karşı üstünlüğünü kurmuştur.

Türk edebiyatında ilk örnekleri 19. yüzyılda görülmeye başlayan roman türü bir aynı yüzyılda başlayan yazılı basın ile paralel olmuştur. Osmanlı coğrafyasında basılan ilk gazete Fransa Büyükelçiliği'nin Fransız Devrimi hakkındaki gelişmeleri dış dünyaya duyurmak amacıyla 1795'te basmaya başladığı *Bulletin des Nouvelles* olmuş (İnuğur, 1993, s. 166), bunu İzmir ve İstanbul'da çıkan diğer yabancı gazeteler takip etmiştir. Türkçe yazılı basının ilk örneği ise 1 Kasım 1831'de yayınlanmaya başlanan ilk resmî gazete Takvim-i Vekayi ile olmuştur. Özel sermayenin desteği ile çıkan ilk gazete Tercüman-ı Ahval ise 21 Ekim 1860 tarihinde yayın hayatına

başlamıştır. Tefrika olgusu ilk olarak edebiyatımıza bu gazete ile girmiş ve Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyunu gazetenin ikinci ve beşinci sayıları arasında yayınlanmıştır. İlk tefrikanın yayınlandığı 28 Ekim 1860 tarihinde Şinasi, "Tefrika ve Gazete Hakkında" başlıklı bir yazı ile tefrika olgusunu okurlara açıklamış ve onlara bir okuma rehberi sunmuştur:

Avrupa ve mahâll-i sâire jurnallerinin ekserisinde olduğu misillû, gazetenin mahsusen tefrik olunan aşağı tarafıdır ki, orada mebâhis-i edebiye dercolunur. Buna Fransızca feuilleton tabir ederler; hattâ âsâr-ı maarif mütalâasına merakı olan adamlar, çok kerre gazeteyi bunun için alırlar. Sâir muharrerâta hâle verilmeksizin gazeteden şu parçanın kesilip ayrılması mümkün olduğu için, terâküm edenleri sırasıyla bi't-tertîb murad olduğu halde bir kitap şekline konulur. Biz dahi gazetemizin bu usulde tanzimini emel edindiğimize mebnî, birinci yaprağının aşağı iki sayfasını hatt-ı ufkî ile tefrik ve tefrika nâmını tahsis ve tenmik eyledik. (Şinasi, 1974, 513)

Yayın hayatının zenginleşmesi ve gelişen matbuat teknolojisi ile yayın sıklıklarının artması ile tefrika sayısı da artış göstermiştir. Tanzimat döneminde çeviri eserler üzerinden oluşan tefrika külliyyatı 1862'de *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde *Mağdurin Hikâyesi* adıyla yayınlanmaya başlayan Victor Hugo'nun *Sefiller* eseri ile devam etmiş (Özön, 1985, 111), bu eseri bu eseri Rezaizade Mahmud Ekrem'in 1869'da tercüme ve tefrika ettiği Silvio Pellico'nun *Mes Prison* ve Chateaubriand'ın *Atala* eserleri takip etmiştir. Teodor Kasap ise 1871 tarihinde *Diyojen* gazetesinde *Monte Cristo Kontu*'nu tefrika etmeye başlamış; ancak uzunluğu nedeniyle eseri yarım bırakmak zorunda kalmıştır (Özön, 1985, 139). Osmanlı harfleri ile yazılan ilk Türkçe roman *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* ise 1872 yılında *Hadika* gazetesinde bir yıl boyunca tefrika edilmiş ve eser daha sonra kitap olarak basılmıştır.

19. yüzyılda önce Avrupa'da daha sonra Osmanlı coğrafyasında sanatı üreten ve tüketen kesimler arasında dinamikleşen etkileşimin en büyük tetikleyicisi olan iletişim araçları artan okur yazar kitlesi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Matbaa



kapitalizminin gelişmesi ve halka ulaşma gereksinimi ile hareket eden basın yayın organları belli okur kitlelerini hedefleyerek eserler vermeye başlamıştır. “Sürelî Yayınlar Çağı” veya “Dergiler Çağı” olarak adlandırılan bu dönem sadece Londra’da 800’ün üzerinde yayın organının bulunduğu gelişmekte olan kitlesel tüketici pazarlarından biridir (Underwood, 2008, 36). Lowenthal’e göre bu dönemde profesyonel yazarlar, modern anlamda kitleler için kültür üretme çabası içerisinde olmuşlardır (Lowenthal, 1984, 155). Her sınıftan okuyucuya hitap eden tefrika bir yandan artan okur yazar kitlesine kolaylıkla ulaşarak gazetelerin önemli bir gelir elde etmesine yardımcı olmakta, diğer yandan da bir misyon üzerine hareket eden entelektüel çevrelerin fikirlerini halka yaymalarına yardımcı olmaktadır. Ahmet Mithat’ın *Dürdane Hanım* romanını tefrika olgusu üzerinden inceleyen Erol Köroğlu tefrikanın işlevi hakkında şunları söylemektedir:

Tefrika romanın okuyucu üzerinde inanılmaz bir etkisi vardır. Kimi okurların okuma yazma bile bilmediklerini, kahvelerdeki toplu okumalar üzerinden bu romanları izlediklerini de belirtmek gerekli. Zaten romanın ilk ortaya çıkışında gerçekmiş gibi yaptığını, yazılanların bir sayfada gerçek olduğu belirtilirken izleyen sayfalarda bunun bir kurmaca olduğunun söylendiğini, okurun iki arada bırakıldığını biliyoruz. Gazetede yayınlanan tefrika roman pek kültürlü ya da eğitilmiş okurların okuduklarının gerçek olduğuna daha fazla inanmalarıyla neticelenebilmektedir. (Köroğlu, 2012, s. 135)

Avrupa basınında tefrika yazarları eserlerinde bu işlevselliği fazlasıyla kullanmaktadır. Viktorya döneminde kamusal bilinci değiştiren ve sanat ile gazeteciliği birleştiren ilk ünlü figür Charles Dickens yoksulluk, ekonomik yoksulluk ve sınıf farklılıklarını içeren kurmaca metinleri ile gazeteciliği bir manipülasyon aracı haline getirmiştir (Underwood, 2008, 42). Türkçe basınında da Ahmet Mithat öncülüğünde ilerleyen tefrika olgusu daha çok halka bir şeyler öğretmek amacını gütmüştür. Okuma yazma oranının düşük olduğu Osmanlı coğrafyasında okuru kendiliğinden gelişen Batı’nın aksine yeni bir okur kitlesi

yaratılması hedeflenmiş ve tefrika bu amaçla eğitici bir misyon üstlenmiştir (Okay, 2004). Bu durumu Tanpınar şöyle açıklamaktadır:

Hiçbir yerde gazete bizdeki role benzer bir rol oynamamıştır. Başka yerlerde o, düşüncenin daha geniş surette topluma yayılması için seçtiği hareket sahalarından biridir. Arkasında bütün cemiyet müessesleri ve devam halinde olan, hayatla daima münasebettâr bir düşünce dünyası vardır. Bizde ise bütün işaretler oradan gelir. Kalabalık onun etrafında kurulur. Okumayı o yazar. Mekteplerin uzak bir gelecek için hazırladığı ocağı o tutuşturur. (Tanpınar, 1982, s. 150)

Roman türünün ortaya çıkışı da hem Batı hem de Türk edebiyatında tefrika ile, dolayısıyla gazete ve dergiler aracılığıyla olmuştur. Her bölümün bir sonraki

bölüme dair meraklandırıcı bir sonla bittiği, kolay anlaşılabilir ve tek yönlü karakterlerin sergilendiği, olay örgüsünün problemsiz biçimde takip edilebildiği bu anlatılar sıradan insanı ve onun sorunlarını edebiyatın içerisine dahil etmiştir.

Mikhail Bakhtin'in "karnavallaşma" olarak adlandırdığı bu tematik yapıda Rönesans ve öncesi anlatılardaki tek sınıf, tek tip, tek inanç etrafında seyreden olay örgüsü aşılmış "aşk, nefret, bencillik, ihtiras" gibi temalar etrafında "gündelik yaşam ve öykünün karnavallaşan dünyası" okura sunulmuştur (Bakhtin, 2001, 288). Kendisi de bir gazeteci olan Dostoyevski'yi bu türün en başarılı kurucusu olarak gören Bakhtin, gazete aracılığıyla güncel meselelerin temalarını yakalayan yazarın ürettiği karakterlerle ve kurgusal dünyada oluşturduğu çok-sesli ortamla okura ulaşmaya çalıştığını vurgulamıştır (Petkova, 2005, s. 8).

#### 1.4 Mehmet Akif'in roman türüne yaklaşımı

Çocukluk yıllarından itibaren rafine bir divan şiiri etkisi ile büyüyen Mehmet Akif, şiirle ilgilendiği gençlik yıllarında yazdığı ilk şiirlerinde Ziya Paşa, Muallim Naci ve Abdülhak Hamit gibi şairlerin etkisinde kalmıştır. Akif bir yandan yetiştiği kültür ortamı sebebiyle Sadî Şirazi'den İbn-i Fârız'a, Feyzî Hindî'ye ve Fuzulî'ye olan

hayranlığını ifade ederken, diğer yandan da okul yıllarında kendi çabasıyla öğrendiği Fransızca üzerinden Batı edebiyatını takip etmiştir. Akif, divan şiirleri etkisiyle yazdığı ilk şiirlerinin atmosferinden zamanla uzaklaşmıştır. Bunda Baytar Mektebi'ni bitirdikten sonra icra ettiği veterinerlik mesleğinin etkisi ile halkla daha fazla iç içe olup onların sorunlarını yakından gözlemlemesinin etkileri bulunabilir. Fakat bunun yanında hiç şüphesiz en önemli etki dönemin son derece hareketli siyasi konjonktürü ve savaş yıllarının getirdiği yoksulluk ve perişanlık neticesinde zaten duyarlı bir insan olan Akif'te oluşan pratik çözümle peşinde koşma arzusudur. İmparatorluğun yaşadığı zor dönemlerden etkilenen Akif, sanatına da pratik yaşamdaki sorunları ve bunların çözümünü dahil etmiş; eski temaları terk ederek, şiir formunda ve aruz ölçüsünde ısrar etmiştir.

Türsel tercihlerin seçilmesinde “halka ulaşma ve okur kitlesi bulma” meseleleri Mehmet Akif için temel sorunlardan biri olmuştur. Bu meseleyi *Sebilürreşad*'da yazdığı yazılarda zaman zaman işleyen Akif'in edebiyat konulu yazılarında hem divan şiiri kalıplarına yaptığı eleştirilerin hem de Batı'dan gelen yeni türlerin halkın anlayamayacağı şekilde yazılmasından duyduğu rahatsızlığın etkileri görülür. Aleksandr dönemi sonrası başlayan Rus ıslahat dönemi ve bu dönemde zenginleşen matbuat hayatı ile Türk ıslahat döneminde zenginleşen matbuat hayatını kıyasladığı “Tolstoy, Rus Edebiyatı ve Osmanlı Matbuatı” (Mehmed Akif, 1326) yazısı bu bakımdan önemlidir. Akif'in bu yazıda Batı basınına değil de, Rus basınına örnek vermesi işlevseldir; çünkü Rusya'da da okuryazar oranı tıpkı Osmanlı coğrafyasında olduğu gibi düşüktür: “Haydi Almanya, İngiltere gibi pek mütemeddin, pek müterakki misal olarak almayalım; çünkü sonra oralarda herkes okur yazar olduğundan avam için telif-i eser kâbildir diye itiraz eden bulunur.

Amma Rusya hakkında böyle denemez ya. Rusya halkının yüzde yetmiş okuma yazma bilmez.” (Mehmed Akif, 1326, s. 6)

Makalesine Tolstoy’un “İkrar-ı Zünub” adlı makalesinden alıntılarla başlayan Akif, Rus edebiyatında halkın sorunlarına inemeyip sadece kendi aralarında tartışmalar yapan ve gruplaşmalara giden Rus yazarlarından şikâyet eden Tolstoy’a hak verir. Dönemin İstanbul matbuatından örnekler veren Mehmet Akif, makalesinde gezdiği kitapçılardaki gördüğü manzaradan kaynaklanan sıkıntısını aktarmaktadır:

Şimdi İstanbul’da yazılan, basılan, okunan evrak-ı matbûa göz önüne geldikçe bu sıkıntım daha ziyade artıyor. Kitap pazarında nelerimiz var? Sherlock Holmes’lar, Güzel Dostlar, Karagözler, Gevezeler... Sonra daha ciddileri: İkdamlar, Sabahlar, Taninler, İspiritizmalar, Servet-i Fünûnlar, Şehballer... Daha sonra kitaplar: Tarih kitapları, türlü türlü nâm ve unvânlı çıkmış Fransızcadan tercüme tarih kitapları [...] (Mehmed Akif, 1326, s. 6)

Bu manzarayı anlatan Akif daha sonra “Lakin bunları kim okuyor? Kim o hayrı öğrenip fâide ediyor?” sorularını sorarak matbaanın kitlelere ulaşamamasından kaynaklanan şikayetini dile getirir. Akif’e göre ıslahatların kalıcı olması için halka ulaşılması ve onların anlayacağı şekilde yazılması gerekir. Güncel durum hakkında tespitlerde bulunan Akif’e göre Meşrutiyet devrinde ortaya atılan özgürlük, eşitlik, adalet gibi fikirler Türk ve Müslüman halka ulaşamamış ve onlara yabancı kalınmıştır:

Lakin bugün Anadolu ve Rumeli köylüsü meşrutiyet, hürriyet ve müsavvat denildiğinde ne anlıyor, ne duyuyor? Ve şimdiye kadar onlara bunu cidden anlatmak isteyen, anlatmaya çalışan oldu mu? Öyle aralarına girip rençberlik, maden ameleliği ederek demiyorum; İstanbul’un rutubetli ve nazik havasında yetişen narin suçiçeği ehl-i irfanımız öyle meşâkka tahammül edemez, ancak ekseriyet-i azime-i milleti hesaba alarak, göz önünde tutarak yazı yazarlarımız oldu mu diyorum. Buna cevâb vermek için kitapçı camekânlarına dizilmiş allı güllü cildlerimiz kâfi değilse Ahmet Şerif Bey’in *Anadolu’da ve Arnavutluk’ta Tanîn*’lerini okuyunuz. [...] Hasılı itiraf edelim: İstanbul muharrirliği, gazeteciliği, kitapçılığı Osmanlı Türklerinin binde birine bile fâide dokundurmuyor. Köylünün, işçinin, esnafın maişetine, hayatına, ahlakına hâdim, duygusuna munis, terbiye-i ruhiyye ve fikriyyesine yararlı eser doğuramıyoruz. Âsârımız küçük, gayetle küçük bir daire-i kariîn ile mahsurdur. Tarih, hukuk ve siyasete dair yazdıklarımızdan millet; milletin ekseriyet-i azîmesi habersiz kalıyor.

Hürriyet, müsâvât, adâlet milletin kulağına manâsız bir ses gibi geliyor.  
Millet meşrutiyetle teyemmüm ediyor. (Mehmed Akif, 1326, s. 7-8)

Makalesini yazarların tıpkı Tolstoy'un söylediği gibi “ancak alkış ve para için çalışan” kimseler olduğunu söyleyerek bitiren Mehmet Akif edebiyat metinlerinde de halka ulaşma, halkın meseleleri üzerine yazma konularının altını çizmektedir.

Mehmet Akif'in *Sırat-ı Müstakim* dergisinde kaleme aldığı edebiyat konulu yazılarında bu meselelerin tartışıldığını görebiliriz. Örneğin derginin 181. sayısında kaleme aldığı “Tasvir” başlıklı yazısında Akif, eski edebiyatımızdaki tasvirlerin gündelik yaşamdan uzak olduğundan ve İran edebiyatını taklit ettiğinden şikâyet edip; buna karşılık Batı romanlarındaki tasvirlerin kapsayıcılığını över:

Va-esefâ ki, divanlarımızdaki tesâvîr serâpâ hayaldir. Bahâr, hazân, gurûb, tulû' gibi elvâh-ı kudret bile etra-ı bir surette tasvir olunmamıştır. Bir Acem şairi baharı nasıl görmek istemiş ise biz de öyle görmek istemiştiz. Gariptir ki, bahâriyelerimizde ismi geçen çiçeklerin çoğu İran toprağında yetişen çiçeklerdir. Memleketimizde mezarlık haricinde servi ağacı görmek gayr-i kâbil iken, baharı tasvir eden şairlerimiz, her çemende bir cûy-bâr zikreder. Ve her cûy-bârın kenarını da servi ağaçlarıyla doldurur. Hele birçok şitâ'iyelerimiz vardır ki, insan onların mutlaka temmuz ayında yazıldığına hükmeder. Şairlerimiz, bahar oldu mu bütün kâinata bir câme-i hadrâ giydirebilirler. Kış geldimi dûş-ı sîmîne bir sût-re-i beyzâ geçirirler, olur biter. Varsın şu iki renkli libas, altındaki vücutlara göre namütenahi tenevvü'ler gösterebilir; onları ne görürler, ne gösterirler(...) Son zamanlarda, hakâyık-ı basîtayı bile Garplıların âsârıyla teyit etmek garip bir âdet hükmüne girdi. Bu meselede bizim de o âdete ittibâ'ımız icap eder. Deriz ki, edebiyat-ı Garbiye'nin şu'abât-ı muhtelifesi arasında en ileri giden romancılıktır. Halbuki romancılık gerek ihtisâsâtın, gerek mahsûsâtın, yani maddiyat ve maneviyatın tasvirinden ibarettir. Tasvir ise, musavverâtın nazar-ı fikr ü temaşaya kemal-i vuzuhla arzından başka bir şey değildir. (Mehmed Akif, 1327, s. 391)

1908'den itibaren İstanbul Darülfünunu'nda edebiyat dersleri veren Mehmet Akif'in öğrencilerinden Mehmet Zekai'nin tuttuğu ders notlarına baktığımızda edebiyatı halka ulaştırmak meselesine verdiği önemi görebiliriz. “Vuzuh” başlıklı notlara baktığımızda Akif, Batılı romancıların havas için yazdığı eserlerin bizdeki sosyal durumdan dolayı mümkün olmayacağından bahsedip, bizdeki edebiyatın avama ulaştırılması gerektiğini, aksi takdirde gülünç duruma düşüleceğini ileri sürer:

Şimdi bize şöyle bir itiraz vârid olabilir:

Vuzuh bahsinde pek ileri gittin; Garb'ın romancılarına varıncaya kadar işhâd ettin. Halbuki, bugün üdebâ-yı Garb'ın ileri gelenleri içinde vuzuhu bir nakîsa sayarak eserlerini bi'l-iltizâm kapalı yazanlar var; bu kabilden olan âsârı avam anlamayacakmış, ne çıkar, varsın anlamasın, havâss anlar ya?

Deriz ki:

Bir kere havâss için eser telif etmek, Garp'ta bilmem ammâ Şark'ta cinnettir. Çünkü, bizim memleketimiz, seknesini avam ve havâss namıyla ikiye ayıracak dereceye gelmedi; biz kamilen avamız. Sâniyen, Garb'ın edebiyatı o kadar zengindir ki, herkes istediği vadide istediği kadar eser bulur; okur, nasibini alır. Binaenaleyh, onlarda bir fırka-i üdebâ çıkıp da havâss için yazı yazarsa çok görülmez. Maamafih, galebe yine avamın anlayacağı ve havâssın takdir edeceği âsârda kalır. Bizim edebiyatımız henüz bir mecmua-i müntehabât teşkil edecek kemiyette değil iken bu hususta da Garb'ı taklide kalkışırsak gülünç oluruz. (Konrapa, 2014, s. 72)

Akif, *Sırat-ı Müstakim*'in 111. sayısında yayımladığı “Musahabe-yi

Edebiyye: Romancılık, Şiir ve Zaruret-i Vezn” başlıklı makalede de türsel anlamdaki tercihlerine açıklık getirir. Soru ve cevap şeklinde ilerleyen makalede Türkçe edebiyat hakkında fazla malumatı olmayan genç bir edebiyat meraklısının sorularını cevaplayan Akif, roman hakkında sorulan soruya “romancılığın bizde yeni açılmış bir çığır” olduğundan bahsederek “mevcudiyet gösterebilmesi için zamana ihtiyacı olduğunu” söyler. Buna karşılık Akif roman türünün Türk edebiyatının alışlagelmiş geleneğinden uzak olduğunu ve “bu yolda ne kadar çok gidilirse o nisbette sapa düşüleceğini” söyleyen genç okura hak vererek, roman türünün Türk dil ve edebiyat geleneğine olan uzaklığından bahseder:

Hakkınız var efendim. O gibi eserlere âid mütâlaânıza tamamiyle iştirak ederim. Biz, her lisanın bir şivesi olduğu gibi Türkçenin de kendisine has şivesi olduğunu, cümleler evvelâ zihinde Fransız lisaniyle tertîb edildikten sonra kâğıda Türkçe nakledilmek pek maskara bir şey olacağını, hele muhitimizi, âdât-ı milliyemizi bilmeksizin yâhûd bilmez gibi görünerek yazılan eserlerin hiçbir zaman yerli malı sayılamayacağını söyledikse de kâh kavâidcilikle, kâh taassubla, kâh müfrit bir muhafazakarlıkla ittihâm olunduk durduk! Size bir vak'a nakledeyim:

Edebiyat müntesiblerinden biri ...'ın romanlarından birkaçı hakkında mütâlaamı sordu. “Okumadım” cevabını alınca hayrette kaldı. Bunda şaşılacak bir şey yok; ben o eserleri Türkçe değil, sırf bir eser-i san'at diye okuyacaksam Alphonse Daudet'nin Jack'ları, Sapho'ları elbette bunlardan çok san'atlı. Bizde Türkçe roman yazılıncaya kadar ben bu yarım yamalak

Fransızcayla Fransa romancılarını okumakta devam eder giderim.” cevâbını verdim. (Mehmed Akif, Muhasebe-i Edebiyye, 1326, s. 117)

Edebi türler meselesinde romanın varlığını ve başarısını kabul eden Akif, henüz Türk edebiyatında halka ulaşabilecek bir tür olmadığı için bu türde yazılan eserleri kabul etmez. Ona göre Osmanlı sosyal sınıfları içerisinde, özellikle Müslüman Türk kesimde, havas tabakası bulunmamakta, edebiyatçıların ulaşabileceği kitlelerin tamamı avam tabakasından oluşmaktadır. Bu durumda Akif’in türsel tercihi de bu kitlelerin anlayacağı, o güne kadar edebiyatçılar tarafından işlenen geleneksel şiir türünde olmalıydı. Aksi taktirde ulaşacak okur bulmak imkânsızdır:

Şu var ki Acem evzânını asırlardan beri işleye işleye bugünkü derecesine kadar getirmişiz. O kadar emek verilen bir çığır kolay bırakılır mı? Zâten aruzu bırakalım deseniz, arkanızdan kimse gelmez. Meğer ki en muktedir şâirlerimiz Acem evzânını büsbütün terk etsinler de bir yeni vezinde birçok eserler meydana getirsinler. Evet, bu vezindeki noksan âhengi telâfi için yazılacak eserler fikr ile, hayâl ile, hiss ile dolu olmalı. Yoksa hiçbir kârî bulamazsınız. (Mehmed Akif, Muhasebe-i Edebiyye, 1326, s. 118)

Görüleceği üzere Mehmet Akif türsel tercihini geleneksel formlardan seçmekte; ancak dönemin sosyal koşullarından dolayı halka ulaşabilmenin ve kendisine muhatap bir kitle bulabilmenin yolunun şiir formu ve aruz vezni ile olacağını iddia etmektedir. Buna karşılık Akif eski şiirin konularını da aşarak eserine yeni temalar ve yeni formlar dahil etmektedir. Mektuplarından birinde “kendimi milletimin huzurunda gördüğüm günden beri sanattan ziyade cemiyeti düşünmek istedim” (Koroğlu, 2010, s. 308) diyen Akif, Meşrutiyet yıllarından Millî Mücadele’nin sonuna kadar olan süreçte cemiyet şairi olarak halkın meselelerine eğilmiş ve şiir formunda farklı sesleri şiirine dahil etmiştir. Yıllar sonra, Mısır’da geçirdiği münzevi döneminde yeniden eski şiir formuna dönüşü sebebiyle Hasan Basri’nin sorduğu “[ü]stad, siz vadiyi değiştiriyorsunuz sanırım,” yorumuna verdiği cevap ise onun şiirindeki dönüşümün sebebinin itirafı niteliğindedir:

Ben arkadaşlarıma yüzer beyitli mektuplar yazardım. Ziya Paşa üslûbunda terhib-i bendim, terci-i bendim vardı. Fakat bunların bir mısraı bile aklımda kalmamıştır. Kendimi milletimin huzurunda gördüğüm günden beri sanattan ziyade cemiyeti düşünmek istedim. Ne ona yar olabildim ne buna. (Çantay, 1966, s. 261)





## BÖLÜM 2

### SAFAHAT'IN TEFRİKA YAYIN HİKÂYESİ

Mehmet Akif'in *Safahat* külliyyatı 1911 ve 1933 yılları arasında basılan toplam yedi kitaptan oluşmaktadır. Uzun ve karmaşık bir politik atmosferde çoğunluğu *Sebilürreşad* dergisinde tefrika edilen şiirlerden oluşan eserin son baskılarına göre manzume sayıları ve mısraları şu şekildedir:

1. *Safahat*: 44 şiir, 3084 mısra. Üç baskı: 1911, 1918, 1928.
2. *Süleymaniye Kürsüsünde*: 1 şiir, 1002 mısra. Dört baskı: 1912, 1914, 1918, 1928.
3. *Hakkın Sesleri*: 10 şiir, 482 mısra. Üç baskı: 1913, 1918, 1928.
4. *Fatih Kürsüsünde*: 1 şiir, 1692 mısra. Dört baskı: 1914 (iki baskı), 1918, 1924.
5. *Hatıralar*: 10 şiir, 1314 mısra. Üç baskı: 1917, 1918, 1928.
6. *Asım*: 1 şiir, 2292 mısra. İki baskı: 1924, 1928.
7. *Gölgeler*: 41 şiir, 1374 mısra. Bir baskı: 1933 (Düzdağ, 1998, s. 154).

Tek tek kitapların son baskı tarihlerinden sonra *Safahat* 1943'e kadar yayımlanmamış, son kitap da 1933'te Mısır'da basılmıştır. Yeni harflerle ilk baskısı 1943 sonunda Mehmet Akif'in damadı Ömer Rıza Doğrul tarafından hazırlanmış ve İnkılap-Aka Kitabevi tarafından basılmıştır (Düzdağ, 1998, s. 167). Haftalık çıkan bir derginin sayılarında tefrika edilen şiirler önce kitap olarak yayımlanmış ve daha sonra bu yedi kitap *Safahat* külliyyatını oluşturmuştur.

Bu noktada tefrika olgusunu tartışmaya açmak önemlidir. Akif'in *Safahat*'ı Tanzimat'tan bugüne yazın hayatımıza giren tefrika silsilesine eklenen ve şiir türünde tefrikanın ender görülen örneklerinden birini teşkil eden bir eserdir. Önceki bölümlerde açıkladığımız gibi popüler türlerin kitlelere ulaşmak için kullandığı en önemli araçlardan biri olan tefrika eserler, yazarların veya şairlerin o günkü

koşullarda kafasındaki düşüncelerini hedeflerindeki okur kitlelerine ulaşmak kadar metin üzerinden muhatabını oluşturmak açısından da önemlidir. Süreli yayınlarda birbirini takip eden sayılarda yayımlanan tefrika eserler hem Avrupa’da hem de Osmanlı’da pek çok eserin üretiminde kullanılan bir yöntem olmuştur. Eserler önce dergilerin veya gazetelerin sayılarında tek tek tefrika edilmiş, daha sonra parçaların bir araya getirilmesi ile kitap formuna dönüşmüştür. *Safahat*’ın yayın süreci de bu şekilde olmuştur ve bu sebeple eserin türsel konumunu anlamak için *Safahat*’ın tefrika sürecini yeniden gözden geçirmek önemlidir.

## 2.1 *Safahat*

Otuz üç yıllık İstibdat döneminden sonra ilan edilen II. Meşrutiyet ile birlikte Osmanlı basın ve yayın hayatı oldukça çeşitlenmiş, iki ay içinde 200’den fazla gazete ve dergiye yayın izni verilmiş, bir yıl içinde İstanbul’da 353 gazete ve dergi çıkarılmıştır (Çetin, 2007). 27 Ağustos 1908’de ilk sayısını çıkaran *Sırat-ı Müstakim* dergisi de bunlardan biridir. Babanzâde Ahmed Naim, Manastırlı İsmail Hakkı, Bereketzâde İsmail Hakkı, Mardinizade Ebululâ, Musa Kâzım, Tahiru’l-Mevlevî, Halim Sabit gibi yazarların yazı ekibinde yer aldığı derginin başyazarlığı ilk sayıdan itibaren Mehmet Akif tarafından yapılmıştır. Her ne kadar Mehmet Akif’in başyazar olduğu ibaresi derginin 2 Eylül 1914’te çıkan 306. sayısından itibaren “Sermuharriri: Mehmed Akif” şeklinde ve 312. sayıdan sonra da “Başmuharriri: Mehmed Akif” şeklinde yer alsada Eşref Edib’e göre Mehmet Akif’in başyazarlığı ilk sayıdan itibaren mevcuttur (Fergan, 2011, s. 65).

Mehmet Akif’in ilk şiir kitabı olan *Safahat*’ta yer alan şiirlerinin neredeyse tamamını bu dergide yayımlamış, yalnızca dört şiirini kitap dışında bırakmıştır. “Fatih Camii” şiiri 27 Ağustos 1908 tarihli ilk sayısında neşredilmiş ve yayımlandığı

dönemde büyük ses getirmiş ve bu nüshanın tekrar baskıları olmuştur (Fergan, 2011, s. 66). Mehmet Akif, şiirlerinin yanında çevirileri ve düzyazılarıyla da dergide yer almıştır. 10 Eylül-31 Aralık tarihleri arasında Ferid Vecdi'nin *Müslüman Kadını* eserini on yedi sayı boyunca tefrika eden Akif, 27 Ekim ve 5 Kasım tarihli sayılarda da Mısırlı âlim Muhammed Abduh'un makalelerini tercüme etmiştir (Düzdağ E. M., 2016, s. 11). Tespitlerime göre bu dönemde şairin tercüme ettiği önemli makale başlıkları şunlardır: "Müslüman Kadını Hakkında Tedkikat", "Hadika-i Fikriye", "Müslümanlık'ta Esaslar", "Sa'y ü Amelin Nazar-ı İslam'daki Mevkii", "Din ve İlim", "Atâletin İntac Ettiği Fenalıklar", "Din Nedir", "Kaza ve Kader", "Dinin Müsâadekarlığı", "Müslümanların Esbab-ı İnhitâtı", "Fezail ve Rezail", "Şeref", "Zikr-i Cemil", "Mülkü Muhâfaza Esbâbı", "Milletin Mâzisi, Hali ve Hastalıklarının Çaresi", "Hıristiyanlık ve Müslümanlık", "Taassup".

Hemen her sayıda bir şiiri yayımlanan Mehmet Akif'in bu şiirlerin bir kısmını daha önceden yazdığı da ihtimal dahilindedir. Eşref Edib'e göre "Durmamalım", "Küfe", "Hasta", "Hasır", "Ezanlar", "Selma", "Meyhane", "Bayram", "Yemişçi İhtiyar", "Mezarlık" gibi şiirler "hürriyetten evvel geniş zamanlarda, uzun itinalarla yazılmış, ikmâl edilmiş şiirlerdir." (Fergan, 2011, s. 66) Akif'in yakın dostu olan ve onun hakkında yazılmış bir kitabı bulunan Mithat Cemal de bu kanıyı doğrulamaktadır. Mithat Cemal'in aktardığına göre Akif, Ali Şevki Hoca'nın evine gidip şiirlerini ona gösterirdi:

Odasında resmi bir makam gibi bu Ali Şevki Hoca yazı masasına oturur, haftada iki üç defa Akif'i beklerdi, gelmediği zaman gelenlere onu konuşur, onun şiirlerini okur, misafirlere yazdırırdı. Birinci *Safahat*'taki şiirler, Meşrutiyet'te tab olunmadan evvel, istibdatta bu evde neşrolundu. Bu şiirlerin yine bu evde neşrolunduğu bir gündü. Celal Sahir "Küfe" manzumesini Ali Şevki Hoca'dan dinleyince Akif'le tanışmak, konuşmak istedi. (Kuntay, 2013, s. 54)

Yine Mithat Cemal'in aktardığına göre Akif, "Fatih Camii" ve "Mahalle Kahvesi" şiirlerini İstibdat devrinde Rezaizâde Mahmud Ekrem'in Şişli'deki evinde okumuş ve bu dönemde yazdığı şiirleri yine *Safahat* adıyla Mısır'da bastırmayı düşünmüştür (Kuntay, 2013, s. 39-42).

*Sırat-ı Müstakim* dergisinin bu dönemde uyguladığı yayın politikası geçmiş istibdat dönemini eleştiren, anayasal hareketleri destekleyen, hilafete ve saltanata karşı mesafeli bir tavidir. Derginin çıktığı dönem İslam toplumlarının dinlerini savunarak kendilerini yenilemek ve kaynaklara yeniden dönmek için reform hareketlerine giriştiği bir dönemdir. Kaynaklara dönüş fikrinin temel prensipleri İsmail Kara tarafından şöyle anlatılmaktadır:

İslam'ın bidat, hurafe ve batıl inançlardan arındırılması; ilmiyenin ve medreselerin tenkidi, buna bağlı olarak ilim anlayışının dönüştürülmesi, ilim hiyerarşisinin reddi veya güçsüzleştirilmesi; tasavvufun tenkidi, ahlaki kavramların aktivist bir anlayışla yeniden yorumlanması; İslam tarih tecrübesinin, geçmişin bağlayıcılığının reddi; ictihad kapısının açılması, kültür-medeniyet ayrımının benimsenmesi ve buna bağlı olarak kısmi Batılılaşmanın savunulması [...] (Kara, 2011, s. 124)

Bu gibi ilkeler çevresinde birleşen Mısır, Suriye, Kafkasya, Hindistan gibi coğrafyalardaki Müslüman reformcu çevreler Osmanlı coğrafyasında da etkili olmuştur. *Sırat-ı Müstakim* çevresinde de etkileri görülen reformcu görüşler bağlamında dergide yapılan Abduh, Abdülaziz Çaviş ve Ferid Vecdi gibi reformcuların tercümeleleri tesadüf değildir (Cündioğlu, 2007).

Mehmet Akif de derginin başyazarı olarak bu politikaya yön vermiş, özellikle çevirileri ve düzyazıları ile katkıda bulunmuştur. Akif tarafından Şeyh Muhammed Abduh "Mısır'ın en büyük allâmesi" (Mehmet, 1328, s. 300) olarak tanıtılmış; Cemaleddin Efgani ise "Bugün hıttâ-i Mısriyye'de menafi-i İslamı müdafaa eden ne kadar hamiyetli kalem varsa hepsi Cemaleddin'in saye-i terbiyetinde yetişmiştir" şeklinde tanıtılmıştır (Mehmed Akif, Hasbihal, 1326, s. 222). *Safahat*'ın ilk kitabında

yer alan şiirlerin yazıldığı dönemde Akif, şiir alanında olduğu kadar nesir alanında da en verimli dönemini geçirmiş, tespitime göre Muhammed Abduh'tan otuza yakın, Ferit Vecdi'den iki, Abdülaziz Çaviş'ten dört makale çevirisi yapmıştır. Yine bu dönemde Ferid Vecdi'nin *Müslüman Kadını* eseri *Sırat-ı Müstakim*'in 3. ve 19. sayıları (10 Eylül 1908-1 Ocak 1909) arasında; *Hadika-i Fikriye* eseri de derginin 28. ve 48. sayıları (26 Şubat 1909-5 Ağustos 1909) arasında Mehmet Akif tarafından tercüme ve tefrika edilmiştir. Bu iki eser daha sonra kitap olarak basılmıştır. Yine bu dönemde Fransız politikacı Gabriel Hanotaux'nun İslam aleyhindeki yazısına karşı Şeyh Muhammed Abduh'un yazdığı makaleler *Sırat-ı Müstakim* dergisinde 57. ve 71. sayılar (7 Ekim 1909-13 Ocak 1910) arasında Akif tarafından tercüme ve tefrika edilip, 1915 senesinde de *Hanotaux'nun Hücumuna Karşı Şeyh Muhammed Abduh'un İslam'ı Müdafası* adıyla basılmıştır. Abduh'un bir başka eseri *Asr Suresi'nin Tefsiri* de yine Akif tarafından *Sırat-ı Müstakim* dergisinin 73. ve 77. sayıları (27 Ocak 1910-24 Şubat 1910) arasında tercüme ve tefrika edilmiş; ancak kitap olarak basılmamıştır.

Bu dönemde *Sırat-ı Müstakim* dergisi Müslüman coğrafyanın hemen her tarafında varlığını hissettirmiş; bilhassa Rusya'da binlerce kez çoğaltılıp, dağıtılmıştır. Rusya Müslümanlarının üzerindeki etkisi derginin bir müddet Rusya'ya girişini zorlaştırmış ve Rus idaresi üzerinde bir endişeye yol açmıştır (Günaydın, s. 12). Bu etki vesilesiyle *Sırat-ı Müstakim* dergisi de Orta Asya ve Kafkasya bölgelerindeki Türk topluluklarına ayrı bir yer ayırmıştır. Derginin ilk dönemlerinde yazar kadrosu içinde bulunan Ahmed Agayef, Gaspıralı İsmail, Yusuf Akçura, Halim Sabit, Ayaz İshaki gibi yazarlar bu misyonun sürdürücüleri olmuşlar ve Türk coğrafyaları hakkında yazılar yazmışlardır. Bu dönemde dergide "Mekâtib"

başlığı altında Türk dünyasının değişik yerlerinden gönderilmiş birçok mektup yayımlanmıştır (Çakır, 2014, s. 242).

Bu birliktelik daha sonra başka oluşumlara da yol açacak, derginin etrafında birleşen Türkçü yazarlar 1909 yılında derginin katkıları ile Darülfünun binasında bir araya gelerek Türk Derneği'ni kuracaktır. *Sırat-ı Müstakim* dergisi aracılığıyla kuruluş nizamnamesini halka duyuran dernek siyasi Türk kimliği açısından yeni bir devrin başlangıcı olmakla birlikte, kültürel Türklüğe hizmet etmeyi nizamnamesinin birinci maddesine belirtmiş ve dördüncü maddede cemiyetin maksadına hizmet etmek isteyenlerin din, dil, ırk farkı gözetmeksizin herkesin üye olabileceği belirtilmiştir (Türk Derneği Nizamnamesi, 1324). *Sırat-ı Müstakim* dergisi Türk Derneği'nin yayın organı olmuş ve "XX. yüzyılın başında, ceditizm (Tatar modernleştirme hareketi) ile Arap reformculuğunun bir buluşma alanı olmuştur." (Georgeon, 1986, s. 58)

Bu durum Miroslav Hroch'un Avrupa milliyetçilikleri üzerinde gözlemlediği üç aşamalı ulusal akım tezi ile örtüşür. Aşamaları A, B ve C olmak üzere üçe ayıran Hroch'a göre milliyetçiliklerin ilk aşamasında etnik gruplar kültürel, tarihsel, linguistik vs. özelliklerini bilimsel olarak araştırır ve bu konuda bir bilinç oluştururlar. İkinci aşamada ait olunan etnik grupta milli bilinç uyandırılmaya çalışılır ve millet oluşturma projesi hayata geçirilir. Son aşamada ise kitle hareketi ve toplumsal yapı oluşturulur. Oluşturulan bu yapı kendi içinde çeşitli gruplara ayrılır (Hroch, 1996). Hroch'un bu tezini Osmanlı-Türk ulusal akımı üzerine uyarlayan Erol Köroğlu bu akımın yüz yılı aşkın bir sürede Hroch'un aşamalarına benzer şekilde geliştiğini söyler:

Buna göre 1908'e kadar uzanan dönem A aşaması, 1908-1923 arası dönem B aşaması, 1923'ten 1940'lara kadar olan dönem ise C aşamasına uygun düşmektedir. [...]1908 sonrasında hemen arkasından – kısa süre için de olsa yaşanan - düşünce özgürlüğü sayesinde hem nicelik hem de nitelik

açısından gelişme gösterecektir. İşte bu gelişme sayesinde, 1908-1918'in savaşlar, isyanlar, darbeler, siyasal ve ekonomik karışıklıklarla ilerleyen ortamında “vatanseverlik ajitasyonu” ve buna yanıt veren bir literatü mümkün olabilecektir. (Köroğlu, 2010, s. 103)

Dergideki bu ortam zaman içinde değişecek ve tam da Köroğlu'nun tezini destekler şekilde zamanla bir sonraki aşama olan ayrışma aşaması başlayacaktı. Bu süreçte ise Halim Sabit, Ahmed Agayef, Yusuf Akçura gibi Türkçü kimliği ağır basan isimler *Sırat-ı Müstakim* dergisinden ayrılmış Türkçü ve modernist düşünceleri daha ağır basan *İslam Mecmuası* dergisini hayata geçireceklerdi.

*Sırat-ı Müstakim* dergisinde yayımlanmış *Safahat*'in birinci kitabında yer alan şiirler konu bakımından dağınık ve parçalıdır. Tamamına yakını daha önce dergide yayımlanan kırk iki manzumedan oluşan kitap, Akif'in önsözü yerine geçen “Mukaddime” şiirinin de eklenmesiyle ilk olarak Nisan 1911'de yayımlanmış, daha sonra 1918 yılında yapılan ikinci baskısında bir kıtanın daha eklenmesiyle kırk dört şiire ulaşmıştır. Toplam 3084 mısradan oluşan kitapta bulunan şiirler, sayı bakımından Akif'in en fazla şiirinin bulunduğu kitabıdır.

Bu kitapta bulunan parçalı şiirler konularına göre bazı araştırmacılar tarafından sınıflandırılmıştır. Fazıl Gökçek'e göre *Safahat*'ta yer alan şiirlerin çoğu toplumsal ve sosyal şiirlerdir. Yazar, bu şiirlerden sonra ikinci sırayı “dinî-hikemî” şiirleri şöyle değerlendirir: “Bu şiirler dolayısıyla M. Akif “toplumcu şair” sıfatının yanısıra “İslam şairi” sıfatı da kazanır. Bu şiirlerden özellikle ikisi “Tevhid Yahut Feryad” ve “İnsan” şiirleri, Mehmet Akif'in şiirlerindeki, ilk bakışta birbirine zıt gibi görünen, ama aslında birbirini tamamlayan iki çizgiyi göstermeleri bakımından önemlidir.” (Gökçek, 2013, s. 27) Gökçek'e göre bir başka sınıfı teşkil eden şiirleri ise İslami şiirlerdir (Gökçek, 2013, s. 28). Bu şiirler kimi zaman “Mezarlık”, “Ezanlar”, “İstiğrak” gibi uhrevî yönlerin ön plana çıktığı, kimi zaman ise “Azim”, “Durmamalım”, “Geçinme Belası” gibi İslamiyet'in beşerî yönünün ön plana çıktığı

şiiirlerdir. Gökçek'e göre beşeri yönlerin ön plana çıktığı bu şiiirler ileride *Süleymaniye Kürsüsünde, Fatih Kürsüsünde, Asım* gibi eserlerde daha fazla ön plana çıkacaktır (Göçek, 2013, s. 28).

Bir başka sınıflandırma ise Fevziye Abdullah Tansel tarafından yapılmıştır. Tansel, eserdeki şiiirleri “ictimai, tarihi ve mevzuunu kendi hayatından aldıkları” şeklinde üç kısma ayırmıştır (Tansel, 1973, s. 28). Tansel'e göre “Küfe”, “Meyhane”, “Mahalle Kahvesi” ictimai manzum hikâyelerin en güzel üçüdür (Tansel, 1973, s. 33). Fakir ve kimsesiz bir kadının cenazesinin gömülüşünü anlatan “Hasır”, kör bir dilenci çalgıcıyı anlattığı “Kör Neyzen”, Abdülhamid devrinde yoksul bir ailenin evine yapılan baskını anlattığı “İstibdat”, II. Meşrutiyet'in ilanını anlatan “Hürriyet” gibi şiiirler de kitaptaki ictimai manzum hikâyelere örnektir (Tansel, 1973, s. 34). Tansel'in bu şekilde sınıflandırdığı şiiirlerin ortak özelliklerinden biri de *Sırat-ı Müstakim* dergisinde yayımlandıkları esnada “Safahat-ı Hayattan” başlığı ile çıkmalarıdır. Bunların yanında Akif'in çocukluğunun geçtiği semt çevrelerini anlattığı “Fatih Camii”, Halkalı Ziraat Mektebi'nde öğretmenlik yaptığı sıradaki öğrencilerinden birini ilham alarak yazdığı “Hasta”, kızları Feride ve Cemile'yi örnek alarak yazdığı “Bebek – yahut – Hakk-ı Karar” gibi şiiirler ise “hayatından alınma hikâyeler” sınıfına girer (Tansel, 1973, s. 35). Son olarak *Safahat* 'a dahil edilen manzumelerin bir kısmı da tarihi hikâyelerden oluşur. Bunların arasında bulunan 1910'da yayımlanan “Kocakarı ile Ömer” şiiiri Hz. Ömer döneminde yaşanan bir olayı, 1908'de yayımlanan “Dirvas” şiiiri Emeviler devrini anlatan manzum hikâyelerdir (Tansel, 1973, s. 39).

Akif'in asıl şöhretini kazandığı bu eseri devrin edebiyat çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır. Nisan 1911'de *Sırat-ı Müstakim* Matbaası'nda basılan ve Akif'in özel talebelerinden Mehmet Ali'ye ithaf edilen kitap dönemin önemli



gazetelerinden *Tanin*'de peş peşe ilanlarla duyurulur (Andı, 1996, s. 37). 17 Nisan

1911 tarihli yayımlanan ilanda *Safahat*'tan şu şekilde bahsedilir:

Edebiyyât-ı Osmâniyye yeni bir eser-i nefis ile zînetlendi. Bu yeni zînet-i millî-i edebînin ismi *Safahat*'dir. *Safahat* nâzım-ı muktediri Mehmed Âkif Bey îlân-ı hürriyyete kadar pek çok müntesibîn-i edebîn meçhûlü idi. O güne kadar o kendi âleminde, kendi kâinât-ı hissiyâtında yaşamış, görmüş ve beklemiş bir kalb-i şâirdi. *Safahat*'ı terkîb eden şiiirlerin, bâzan ulvî, lâhûtî, bâzan debdebesiz, gürültüsüz, mütevâzi', sahâyif-i fikriyye ve hayât-ı hakîkiyye sahnelerinden müteşekkil olan bu manzumelerin sâdegî-i beyânı, tenevvü'-i mevzûâtı, üryânî-i hissiyyâtı bedâyi'-perverân-ı edebî teshir eder. Mehmed Âkif Bey hudûd-ı şîrînin nâmütenâhî olduğuna, onun hudûd-ı garâmiyyât içinde mahsûr bulunmadığına, bilâkis bir şâir için zâhiren en hasîs zannolunabilecek mevzûât-ı manzûrenin pek derin şiiirler ilhâm edebileceğine kâil olan şâirlerdendir. (Andı, 1996, s. 38)

İlerleyen gün ve haftalarda *Safahat*'ı tanıtan, eleştiren ve öven çok sayıda yazı edebiyat dergilerinde ve gazetelerde yer alır. Ispartalı Hakkı'nın *Sırat-ı Müstakîm*'deki “Âkif ve Safahât” ve Râif Necdet'in *Resimli Kitâp*'taki “Musâhabe-i Edebiyye” başlıklı yazıları bunlara örnektir. Özellikle *Sırat-ı Müstakim*'de Mithat Cemal'in beş sayıdan oluşan “Safahat Hakkında Notlar” yazısı hem eserdeki şiiirlerin bazılarının tahlillerini yapması, hem de Akif'in çağdaşlarına eleştirilerde bulunması açısından önemlidir (Kuntay, 1327). Ayrıca eseri oldukça beğenen Hamdullah Suphi'nin *Servet-i Fünun*'daki yazısında bunu belirtmesi de edebiyat çevrelerinde yeni bir tartışmayı başlatmıştır. Aynı dergide yazan Celal Sahir, Akif'in şiiirlerini *Servet-i Fünun* ekolüne aykırı bulması nedeniyle Hamdullah Suphi'yi eleştirmiş ve aralarında altı yazı boyunca devam eden bir tartışma başlamıştır (Andı, 1996, s. 44).

Bu tartışmalardan görüleceği üzere matbuat dünyasında tanınırlığı artan şâir Akif, ilk kitabının ardından hatırı sayılır bir okur kitlesine hitap etmeye başlamıştır (Debus, 2009, s. 44). Bunun yanında başta desteklenen İttihat ve Terakki'nin “bilhassa hukuk ve eğitim sistemlerindeki sekülerleşmek niyetini ortaya koyması” üzerine eleştirilmesi, yayın politikalarının da değişimine zemin hazırlamıştır (Debus, 2009, s. 81). İlerleyen dönemlerde dergi, Türkçü yazarlarla yollarını ayırmış ve

İslamcı çizgide yayın politikalarını sürdürmüştür. Dergideki bu değişimde etkin rol oynayan Akif'in şiirleri de derginin yeni yayın politikasına ve dönemin politik koşullarına uygun olarak değişmiştir. Süleymaniye Kürsüsünde ile başlayan bu dönemde Akif artık sadece İstanbul sokaklarının değil, bütün İslam coğrafyasının majör meseleleri ile uğraşır olmuştur.

## 2.2 Süleymaniye Kürsüsünde

*Safahat*'ın ikinci kitabını oluşturan 1002 mısralık *Süleymaniye Kürsüsünde* 1912 yılının ilk aylarından itibaren *Sırat-ı Müstakim* dergisinde tefrika edilmiş ve bu tefrika 9 sayı boyunca devam etmiştir. Tefrika derginin 8 Ağustos 1912 tarihli 205. sayısında son bulmuş, daha sonra aynı senenin Eylül ayında kitap olarak basılmıştır (Düzdağ, 2016, s. 18). Kitap baskısından sonra dergide yayımlanan tanıtım yazılarından birinde eser şu şekilde anlatılmaktadır:

*Süleymaniye Kürsüsünde – Safahat*'ın ikinci kitabı – Osmanlıların en büyük ictimai şairi Mehmed Akif Bey'in altı yüz kadar beyitten ibaret olan bu şi'r-i gârrâsı hayat-ı İslam'a ait mühim bir levha-i ictimaiyedir. Süleymaniye kürsüsünden gayet açık ve selis bir lisanla millet-i İslamiyeye hitaben söylenmiş bu sözlerde Müslümanların gözlerini dört açacak intibah levhaları doludur. (Anonim, 1328b, s. 42)

Bu eserin tefrikasından önce hem Akif hem de derginin hayatlarının seyrini değiştirecek önemli olaylar yaşanmıştır. Dergi Mayıs 1911'de bir yanlış anlaşılardan ötürü beklenmedik bir şekilde kapatılmıştır. Ispartalı Hakkı'nın *Safahat*'ın birinci kitabı için *Sırat-ı Müstakim*'in 11 Mayıs 1911 tarihli 140. sayısında yazdığı tanıtım yazısında kitapta yer alan "İstibdat" şiirinden "Şu korkuluk gibi dimdik duran herif mi paşa!" mısrasını ve İstibdat devrinin zalim bir paşasının anlatıldığı bölümü alıntılamaşının bu kapatılmaya sebep olduğunun anlaşılması çok uzun sürmemiştir (Ispartalı Hakkı, 1327, s. 152-156). Şiiri yanlış anlayan ve o dönemin bir paşası hakkında yazıldığını düşünen hükümet derginin kapatıldığını tüm

İstanbul'a ilan etmiştir: “Tanin, Tanzimat, Sıratımüstakîm, Neologos gazeteleri tenbihat-ı resmiyye hilafına olarak şahsiyyaâta müteallik ve müheyyic makâlât neşr ettiklerinden dolayı, Dîvân-ı Harb-i Örfî kararıyla bilâ-müddet tatîl olundular.” (Düzdağ, 2006,s. 211.) Ancak bu yanlış anlama kısa sürede düzeltilmiş derginin yeniden yayımlanmasına izin verilmiştir.

Ardından 1912 yılının başlarında *Sırat-ı Müstakim*'in sahiplerinden Ebululâ Bey, ilmî alandaki çalışmalarını gerekçe göstererek dergiden ayrılmış ve Eşref Edib Bey derginin adını *Sebilürreşad* olarak değiştirmiştir (Düzdağ , 2016, s. 38). Yıllar sonra Eşref Edib isim değiştirme olayını şöyle anlatır: “Abbas Paşa bir teklifte bulundular: Kur'an'dan bir sahife açalım, ne isim çıkarsa oradan alalım, muvafık, dediler. Harem dairesinden bir Mushaf-ı Şerif getirildi. Paşa Kur'an'ın 40/38 numaralı suresini açar: “İttebiuni ehdiküm Sebilürreşad” (Bana uyun ki sizi doğru yola götüreyim.)” (Fergan, 1956, s. 200) Bu ayette geçen *Sebilürreşad* daha sonra derginin ismine verilmiştir. İsim değişikliği ile birlikte derginin düzeni de değişmeye başlamıştır. Yeni adı ile birkaç sayı çıktıktan sonra iç politikadan haber vermeyi tamamen bırakan dergi bu politikasını Milli Mücadele dönemine kadar sürdürmüştür. Derginin bu kararının gerekçesi olarak görebileceğimiz açıklama “Şu hakikati bütün Müslümanların bilmesi lâzımdır ki risâlemiz, hiçbir fırkanın âmâline, hiçbir cemiyetin efkârına hizmetkâr değil...” şeklinde yapılmıştır (Ve Câhedû fi Sebîlillâh, 1327, s. 4). Ayrıca dergideki isim değişikliğinin ardından “Tefsir-i Şerif”, “Hadis-i Şerif”, İctimaiyat”, “Felsefe”, “Fıkıh”, “Edebiyat” gibi sabit konu başlıkları belirlenmiş ve bu konu başlıkları altında hemen her sayıda yazılar çıkmıştır.

Dergideki değişim yalnızca biçimsel olarak değil; içeriksel olarak da gerçekleşmiştir. Öncelikle derginin yazı heyeti değişmiş ve yukarıda bahsettiğimiz

Türkçü düşünceleri ile ön plana çıkan yazarlar dergiden ayrılmıştır. Bu dönemde derginin yazı heyeti şu isimlerden oluşmaktaydı:

A'yândan Manastırlı İsmail Hakkı Efendi, Baş müddeî-i umûmî Bereketzâde İsmail Hakkı Bey, Hâriciye tercüme şubesi mümeyyizi Ferid Bey, Abdürreşîd brahim Efendi, Babanzâde Ahmed Naim Bey, Dârülfünûn-i Osmânî muallimlerinden Mehmed Âkif Bey, Alay müftüsü Mehmed Fahreddin Efendi, Bursalı Mehmed Tâhir Bey, Kazanlı Halim Sâbit Efendi, Midilli i'dâdîsi müdürü M. Şemseddin Bey, Ali Şeyhu'larab Efendi, Ispartalı Hakkı Bey, Tâhirü'l Mevlevî Bey, Nejat Bey, Selim Efendizâde Mustafa Tâki Efendi, Aksekili Ahmed Hamdi Efendi, Hocazâde Ahmed Bey, Âlim Can el-İdrisî Bey, Halil Halid Bey, Ahmed Bey Agayef, Ali Rıza Seyfi Bey, Debistân-ı râniyan müdürü Tevfik Bey, H. Eşref Edip. (Düzdağ, 1998, s. 37)

Artık derginin yayınlarındaki en önemli konu Müslümanların birleşmesi çağrısı olmaya başlar. Yaklaşan Balkan Savaşları'nın işaretlerinin belirmeye başlaması sebebiyle imparatorluğun pek çok çevresinde olduğu gibi, *Sebilürreşad* dergisi çevresinde de endişeler dile getirilir. Geçmiş sayılarda Mehmet Akif'in tercüme ve tefrikaları ile sıkça dile getirdiği İslam dünyasının içinde bulunduğu sıkıntılı durumlardan kurtulması için sunulan öneriler yeniden gün yüzüne çıkar. Dergide çıkan yazılarda memleketin selameti için Müslüman unsurların İslam bağı ile, diğer grupların da vatan bağı ile bağlanması en çok dile getirilen önermelerden biridir: “Bu memleketin selameti, ekseriyet-i mutlakayı teşkil eden Müslim unsurları rabita-i İslam ile birbirine sımsıkı bağladıktan sonra gayrimüslim akvamı da rabita-i vataniye ile ekseriye ilhak etmektedir. Bu o kadar basit bir hakikattir ki ihatası pek geniş bir zekaya tevafuk etmez.” (Ersoy, 1325, s. 409)

*Sebilürreşad* dergisi hakkında kapsamlı bir kitap yazan Esther Debus'a göre dergideki bu değişimin arkasında mecmuadaki başyazarlık konumunu iyiden iyide hissettirmeye başlayan Mehmet Akif bulunmaktadır (Debus, 2009, s. 36). Derginin isminin değiştiği ve *Süleymaniye Kürsüsünde* tefrikasının devam ettiği dönemde Mehmet Akif'in en çok uğraştığı ve dergide yayımını yaptığı konulardan biri edebiyattır. Akif, 21 Kasım 1908'de Tevfik Fikret'in istifasıyla boşalan Darülfünun

Edebiyat Şubesi'nin Edebiyat-ı Osmaniye derslerinin hocalığına atanmıştır. *Sırat-ı Müstakim* dergisini çıkarmaya başladıktan üç ay sonra atandığı bu vazifeyi 1914 yılına kadar sürdürmüştür. Bu dönemde dersleri için hazırladığı notlar ve metinler bir araya getirilerek *Kavaid-i Edebiyye* başlığı altında yayımlanmıştır (Konrapa, 2014). Araştırmacı Yusuf Turan Günaydın bu notları Mehmet Akif tarafından *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad* dergisinde “Edebiyat Bahisleri” başlığı altında yayımlanan teorik yazılar ile karşılaştırmış ve söz konusu yazıların önce dergide daha sonra ders kitabında yer aldığını saptayarak dökümünü çıkarmıştır (Günaydın, 2016). Dergide bu dönemde çıkan edebiyat yazıları şunlardır:

1. “Musâhabe-i Edebiye”, *Sırat-ı Müstakim*, C. V, 8 Teşrinievvel (Ekim), S. 111, s. 117 – 118.
2. “İnşâd”, *Sırat-ı Müstakim*, C. VII, 26 Kânûnisânî (Ocak) 1327, S. 179, s. 358-360.
3. “Tasvir”, *Sırat-ı Müstakim*, C. VII, 9 Şubat 1327, S. 181, s. 391-392.
4. “Teşbih”, *Sırat-ı Müstakim*, C. VII, 16 Şubat 1327, S. 182, s. 407-408.
5. “Plân (I)”, *Sebilürreşad*, C. I (VIII), 12 Temmuz 1328, S. 21 (203), s. 397-398.
6. “Plân (II)”, *Sebilürreşad*, C. I (VIII), 19 Temmuz 1328, S. 22 (204), s. 416-417.
7. “İcâd, Mevzû”, *Sebilürreşad*, C. II (IX), 23 Ağustos 1328, S. 27 (209), s. 6-8.
8. “Muhayyileyi İşletmek”, *Sebilürreşad*, C. II (IX), 30 Ağustos 1328, s. 28 (210), s. 23-24 (Ceylan, 1991, s. 127-131).

1912 yılı boyunca düzyazılarına devam eden Akif'in yazdığı makalelerin büyük çoğunluğu bunlar gibi edebiyat bahislerinden oluşmaktaydı. Bu dönemde Akif çeviri alanında da boş durmamıştır. Corci Zeydan tarafından yazılan *Medeniyet-i İslamiye Tarihi* kitabının hatalarını gösteren ve Hindistan ulemasından Şeyh Şiblî en-Numanî tarafından kaleme alınan *Medeniyet-i İslamiye Tarihi'nin Hataları* eserini

tercüme ve tefrika etti. Bu eser derginin 187. ve 209. sayıları (4 Nisan 1912-5 Eylül 1912) arasında on bölüm halinde tefrika edilmiş; ancak ayrıca kitap olarak basılmamıştır.

Mehmet Akif, bu yıllarda edebiyat yazılarının yanında Kur'an ayetlerine yazdığı tefsir yazılarına da başlamıştır. 8 Mart 1912 tarihli 183. sayıdan itibaren Gaşıye Suresi 17. ayetinin tefsiri başlayan bu seri yazılar uzun bir süre devam etmiştir. 1912 yılında yazılan tefsir yazıları tespitlerime göre 33 tanedir. Bu tefsir yazılarında ele alınan ayetlerin seçimleri de önemlidir. Ayetler belli bir politikaya göre seçilmiş ve tefsirler ile hem ahlâkî hem de politik mesajlar verilmiştir. Bu bakımdan geleneksel Kur'an tefsirlerinden ayrılan bu yazılar hakkında Düccane Cündioğlu şunları söyler:

Tercüme ve tefsiri yapılan münferit ayetler, elbette gelişigüzel seçilmiş, değildir; bilakis her biri, Akif'in yaşadığı, acısını çektiği yıllara, devletin zayıfladığı, imparatorluğun parçalandığı bir devre ışık tutan, dayanmayı, direnmeyi; mücadelecı olmayı öğütleyen, ümide sevk eden, birliğe, beraberliğe çağırın, ayrılığı, çekışmeyi kötüleyen pasajlardır. [...] Akif bu ayetlerin seçiminde nazari değil, ameli bir hedef gözetmiş, ve öncelikle halkın morali ve maneviyatını yükseltmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle ayetleri Türkçe'ye çevirirken mümkün mertebe anlaşılır olmaya çalışmış, sade yazmaya özen göstermiş, yorumlarında nazari meselelere dalmaktan şiddetle kaçınmıştır. (Cündioğlu, 2007, s. 201)

Ertuğrul Düzdağ da Akif'in tefsir yazıları hakkında şu yorumları yapar:

“Yazılar, bilinen tefsir usulü üzerine yazılmış, değillerdir. Akif memleketin ve halkın o günkü meselelerine hitap eden ayet ve hadisi mevzû olarak okuyuculara onlarla yol göstermeye çalışmıştır. Dolayısıyla bu yazılar, tefsir ilmi bakımından değil, zamanın meselelerine bakış, açısından mühimdirler.” (Düzdağ E. M., 2016)

Mehmet Emin Erişirgil'e göre “Akif artık sakın sakın bir gün meyhaneyi, öbür gün kahvehaneyi, başka bir gün *Seyfi Baba*'yı yahut *Küfe*'yi, hastayı... tasvir yolunu bırakmış ve başka bir yola sapmıştır.” (Erişirgil, 2017, s. 127) Akif'in bu yeni

girdiği alanın etkileri ikinci kitabı olan *Süleymaniye Kürsüsünde* eserinde de görülür. Kitabın adından da anlaşılacağı üzere Akif, Süleymaniye Camii'nden halka hitap eden bir vaizi şiir öznesi olarak seçmiş ve onu konuşturmuştur. Eser Süleymaniye Camii'ne doğru ilerleyen bir yolculuk ile başlar. İlk bölümlerde Haliç üzerinde köprüden ilerleyen anlatıcı gözünden Eminönü'ndeki Yeni Camii'nin dış tasvirleri, daha sonra görülen Süleymaniye Camii'nin de dış ve iç tasvirleri oldukça canlı olarak anlatılır. *Safahat*'ta yer alan şiirlerde geçen mekanların stilistik bir araştırmasını yapan Neriman Malkoç Öztürkmen'e göre *Süleymaniye Kürsüsünde*, Mehmet Akif'in *Safahat*'ta camiye en geniş ölçüde ele aldığı şiirdir (Malkoç Öztürkmen, 1990, s. 65).

Şiirin ilerleyen kısımlarında şiir öznesi değişir ve camide vaaz veren kişi İslam coğrafyası üzerinde yaptığı seyahatleri anlatmaya başlar. Bu şiirin bir diğer özelliği de tıpkı birinci *Safahat* kitabındaki şiirlerin bazılarında olduğu gibi gerçek hayattan bir şahsın yer almasıdır. Bu eserde vaiz olarak konuşturulan kişi gerçekten de İslam âleminin hemen hemen her yerini dolaşmış ve gördüklerine dikkat etmiş olan ve Akif'in arkadaşı bulunan Sibiryalı Abdürreşit İbrahim Efendi'dir (Düzdağ E. M., 1998, s. 34). Abdürreşit İbrahim Efendi de *Süleymaniye Kürsüsünde* eserine benzer şekilde Sibirya'dan başlayıp Moğolistan, Japonya, Kore, Çin, Mançurya, Hindistan ve Ortadoğu üzerinden devam edip İstanbul'da sonlanan bir seyahat yapmıştır. Üç yıl süren bu seyahatteki izlenimlerini *Âlem-i İslam ve Japonya'da İntişâr-ı İslâmiyet* adlı seyahatnamesinde yazmıştır. Mehmet Akif de 14 Temmuz 1910 tarihli Sırat-ı Müstakim dergisinde bu eserin tanıtım yazısını "Gayet Mühim Bir Eser" başlığı ile yayımlamıştır. Abdürreşit İbrahim Efendi'nin İstanbul'a döndükten sonra Mehmet Akif ile sıkça görüştüğünü ve Süleymaniye Kürsüsünde

eserindeki vaize ilham veren kişinin o olduğunu Eşref Edip'in verdiği bilgilerden de öğreniriz:

Üstad'ın *Süleymaniye Kürsüsünde* söylediği zât. Onun Müslümanları irşâd hususunda himmet ve gayretlerine meftun. Abdürreşid, bütün ömrünü mücadele ile geçirmiş. Asya'yı, Afrika'yı dolaşmış. Bütün akvâm-ı İslâmiye'yi tanımış, içlerinde yaşamış, inhitât sebeplerini yakından görmüş, tedkik etmiş, İslâm aleminin intibahı için yazmış, söylemiş, bir asra yakın olan ömrünü hep buna hasretmiş. [...] Üstad bu çok ateşli hâtibi “Süleymaniye Kürsüsünde” söyledi. Müslüman milletlerin musâb oldukları hastalıkları onun lisanıyla teşrih etti. [...] *Âlem-i İslâm ve Japonya'da İntişâr-ı İslâmiyet* diye iki büyük cilt seyahatname neşretti. *Sırat-ı Müstakim, Sebülürreşad* onun konferanslarıyla, vaazlarıyla, yazılarıyla doludur. Japonya'da Müslümanlığın temellerini atan odur. [...] Üstad'ın bazı şiirlerinde Abdürreşid'in çok tesiri olduğunda şüphe yoktur. Bilhassa Safahat'ın ikinci kitabı *Süleymaniye Kürsüsünde* tahlil edilirken bu noktayı nazar-ı dikkate almak lazımdır. (Fergan, 2011, s. 276-278)

Böylece ilk kitap *Safahat*'ta İstanbul sokaklarında geçen hikâyeler daha geniş bir coğrafya üzerinden, tüm İslam dünyasının sorunları çerçevesinde anlatılmıştır.

Mekân değişse de anlatım tarzı benzer kalmış ve hayatın içinden manzaralar yine ayrıntılı biçimde anlatılmıştır. *Süleymaniye Kürsüsünde* hakkında inceleme yazısı yazan Mehmet Kaplan “Türk edebiyatında onun kadar içinde yaşadığı devri bütün teferruatı ile gören ve gösteren başka bir şair yoktur.” der (Kaplan, 1998, s. 174).

Nurettin Topçu'ya göre ilk kitaptaki merhamet iradesindeki anlatım ikinci kitapta ihtar ve uyarma sesi ile verilmiştir (Topçu, 2011, s. 68). Fevziye Abdullah Tansel'e göre Akif'in bu eseri “İslam birliğinin siyasi esasını teşkil eden, Garp medeniyet alemine karşı İslam ülkelerinin birleştirilmesi fikrini yaymak maksadı ile yazılmıştır.” (Tansel, 1973, s. 61) Sezai Karakoç'un yorumuna göre “*Safahat*'ın birincisinde toplumun alelade günlerinin cepheleri”, ikincisinde ise “cemiyyette çarpışan ve er geç ona bir biçim verecek olan alternatif fikir ve görüşlerin tenkidi ve kurtuluş yolunun ifadesi anlatılır.” (Karakoç, 2007, s. 43) Fazıl Gökçek ise kitaptaki ana temanın Batılılaşma ve aydın-halk çatışması ve bunun doğurduğu bir sonuç olarak cehalet ve ahlaki çöküş olduğunu söyler (Gökçek, 2013, s. 165).



### 2.3 Hakkın Sesleri

Akif'in üçüncü şiir kitabı *Hakkın Sesleri* tıpkı önceki kitaplar gibi tamamı *Sebilürreşad*'da tefrika edilen şiirden oluşmaktadır. Dergide sekizi "Tefsir-i Şerif", biri de "Hadis-i Şerif" başlığı altında yayımlanan şiirlerden sadece kitabın sonunda yer alan "Pek Hazin Bir Mevlid Gecesi" şiirinin başlığı vardır. Ayet ve hadislerin önce Arapça asılları, sonra tercümelerinin bulunduğu, daha sonra da manzum şekilde tefsirlerin bulunduğu eser *Safahat* külliyyatı içinde hacimce en küçük olanıdır. Haziran 1913'te Sebilürreşad Kütüphanesi'nin yedinci kitabı olarak, İstanbul'da Selanik Matbaası'nda yapılan ilk baskı 64 sayfadır. Kitabın 48 sayfalık ikinci baskısı Nisan 1918'de; 38 sayfa tutan üçüncüsü ise 1928'de yapılmıştır. Haziran 1913'te yapılan ilk baskısı için *Sebilürreşad* dergisinde şöyle bir ilana rastlanır:

Mesail-i muazzama-i ictimaiyeyi şi'irin ruh-i seyyal-i beyanına tevdi'de zatına has bir meharet ve fazilet göstererek bu vadide büyük muvaffakiyetler ibda eden ve binaenaleyh tarih-i edebiyatımıza mühim ve mümtaz bir fasl-ı nevin kazandıran Müslümanların büyük ictimâî şair-i fazılı Mehmed Akif Beyefendi'nin son şiirleriyle tâbân olan üçüncü 'Safahat'ı intişar etmiştir. Büyük şairimiz son felaketlerin hassasiyetine icrâ ettiği te'sîrât-ı mehîbeyi istediği gibi ifade edebilmek için pek güzide bir çare bulmuş; cevâhir-i tehassüsât ve te'essürâtını Kur'an-ı Kerîm'in lâ yetenâhî fezâyı meânîsinden iktibâs ettiği bir huzme-i nûr ile, bir ayet-i kerime ile tetvîc eylemiştir. Öyle ki insan, bu şiirlerin sâye-i ilhamında dolaşırken kur'an'ın o feyyaz ve lâhutî muhit-i hikemiyatının fevk-ı re'sinde dalgalandığını hisseder. Kur'an-ı Kerîm'in her harfinden bir şems-i hikmetin firûzân olduğunu teyakkûn eden ulü'l-ebzar o âlem-i fesîhin ba'zı menâtık-ı ulviyesine seyeran edebilmek için üçüncü Safahat'ın dest-girî-i irşadına mürâca'at etmelidirler. (Asar-ı Münteşire: Üçüncü Safahât: Hakkın Sesleri, 1329, s. 232)

Ayrıca *İkdam* gazetesinde de benzer şekilde yer alan bir tanıtım yazısı mevcuttur. 19 Haziran tarihli sayıda şair Mehmet Akif okurlara "Osmanlıların necip ve bülend-eda içtimai şair-i şehîri" olarak takdim edilir (Göçek, 2013, s. 44). Hem *Sebilürreşad*'da hem de *İkdam*'ın tanıtım yazılarında Akif için "içtimai şair" nitelemesinin yapılması, Akif'in artık kamuoyunda toplumcu şair olarak kabul gördüğünün kanıtıdır.

Akif'in *Sebilürreşad*'ın 183. sayısından itibaren başladığı "Tefsir-i Şerif" başlıklı yazılar 1912 yılında otuz üç, 1913'te ise üç adet yazılmış ve çeşitli ayetler dergide ele alınmıştır. Düzyazı formunda yazılan bu şiirlerle paralellik arz edecek şekilde manzum şekilde yazılan tefsirlerin tefrikasına 9 Ocak 1913 tarihli 226. sayı ile başlanmış, 5 Haziran 1913'te çıkan 247. sayı ile son verilmiştir.

Dergideki tanıtım yazısında da görüleceği üzere Balkan Savaşları'nın zorlu günlerinde kaleme alınan şiirler aslında bir tefsir yazısı olmaktan ziyade, ayetlerden yola çıkarak ve onlardan ilham alarak var olan siyasî ve toplumsal olaylar hakkında yorumda bulunmak, çıkış yolları aramak üzere kaleme alınmıştır. Bu şiirlerde yer alan ayetlerin sıralamasını şu şekilde verebiliriz:

1. Birinci tefrika: "Ya Muhammed de ki "Ey mülkün sahibi olan Allah'ım, sen mülkü dilediğine verirsin; sen mülkü dilediğinin elinden alırsın, sen dilediğini azîz edersin; sen dilediğini zelîl edersin, hayır yalnız senin elindedir; sen hiç şüphe yok ki her şeye kadirsin." (Al-i İmran, 26)
2. İkinci tefrika: "İşte sana onların, kendi yolsuzlukları yüzünden, ıpıssız kalan yurdları..." (Neml, 52)
3. Üçüncü tefrika: "Nizâr evladı: Yetişin ey Nizâr oğulları! Yemenliler de: Yetişin ey Kahtan oğulları! dedi mi, hemen tepelerine felaket iner; hemen Allah'ın nusreti üzerlerinden kalkar, hepsine birden de kılıç musallat olur." (Hadis-i Şerif)
4. Dördüncü tefrika: "Oğullarım! Gidiniz de Yusuf'la kardeşini araştırınız, hem sakın Allah'ın inayetinden ümidini kesmeyiniz; zîrâ, kâfirlerden başkası Allah'ın inayetinden ümidini kesmez." (Yusuf, 87)
5. Beşinci tefrika: "İçimizdeki beyinsizlerin işledikleri yüzünden bizi helâk eder misin, Allah'ım?" (A'râf, 155)
6. Altıncı tefrika: "Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?" (Zümer, 39)

7. Yedinci tefrika: “Siz iyiliği emr eyler, kötülükten nehy eder, Allah’a inanır olduğunuzdan insanların hayrı için meydana çıkarılmış en hayırlı milletsiniz.” (Âl-i İmran, 110)
8. Sekizinci tefrika: “Onlara: “Yeryüzünde fesad çıkarmayın” denildiği zaman, “Biz ıslahtan başka bir şey yapmıyoruz” derler. Gözünü aç, iyi bil ki: Onlar yok mu, işte asıl müfsid onlardır, lâkin farkında değiller.” (Bakara, 11-12)
9. Dokuzuncu tefrika: “Allah’ın âsâr-ı rahmetine bir baksana: Toprağı öldükten sonra nasıl diriltiyor? İşte o Allah bütün ölüleri muhakkak diriltecek, hem O her şeye kadir.” (Rûm, 50)

Bu kitapta yer alan şiirlerin tamamı Balkan Savaşları esnasında kaleme alınmış olduğundan dolayı içerikleri de o dönemin acıları ve sıkıntılı siyasi atmosferi ile bağlantılıdır. Meşrutiyet’in ilanından sonra siyasete ağırlığını dolaylı yoldan koyan İttihat ve Terakki Cemiyeti “denetleme iktidarı” olarak adlandırılacak bir döneme geçiş yapmıştır (Tunçay, 1995, s. 36). Beş yıllık dönemde (1908-1913) on bir hükümetin değiştiği bu istikrarsız geçiş döneminde hem içte hem de dışta çok önemli siyasi gelişmeler yaşanmıştır: Meşrutiyet’in ilanını, Avusturya’nın Bosna Hersek’i ilhakı, Bulgaristan’ın bağımsızlığını ilan etmesi (5 Ekim 1908), Yunanistan’ın Girit’i ilhak teşebbüsü (6 Ekim 1908), 31 Mart Vakası (13 Nisan 1909), II. Abdülhamid’in tahttan indirilmesi (27 Nisan 1909), Arnavutların ve Arapların bağımsızlık isteklerinin şiddetlenmesi, İtalya’nın Trablusgarp’a saldırması (29 Eylül 1911) (Armaoğlu, 1997, s. 652).

15 Ekim 1912’de imzalanan Uşi Antlaşması ile Trablusgarp’tan çekilen Osmanlı Devleti, antlaşmadan bir gün sonra, 16 Ekim’de Bulgaristan ve Sırbistan; onlardan iki gün sonra, 18 Ekim’de de Yunanistan ile savaşmak zorunda kalmıştır. Bu savaşın sonucunda büyük bir yenilgiye uğrayan Osmanlı 30 Mayıs 1913’te

Londra Antlaşması'nı imzaladı. Osmanlı Devleti Avrupa'daki tüm topraklarını kaybetmiş, Trakya'da sınırı Midye-Enez çizgisi olarak kabul etmiş ve Edirne'yi Bulgarlara bırakmıştı. Ayrıca Arnavutluk bağımsız olmuş, Ege Adaları'nın geleceği de Avrupalı devletlerin kararına bırakılmıştı (Armaoğlu, 1997, s. 679). Bu kayıpların etkisi oldukça travmatik olmuş, eski başkent Edirne'yi işgal eden düşman ilk defa başkent İstanbul'a bu kadar yakınlaşmıştır.

Bu savaş siyasal, kültürel ve toplumsal alanda birçok değişimin başlangıcına da vesile olmuştur. Zafer Toprak'a göre Balkan Savaşları ile Osmanlılık politikası son bulmuş ve milliyetçilik politikası hız kazanmıştır:

Osmanlılık; Balkan Harbi'yle son buldu. Balkan Harbi Osmanlı Müslümanının iktisadi uyanışında, ya da o günkü deyişle “intibah-ı iktisadi”de bir dönüm noktası oldu. Savaş acı anılar bıraktı; milliyetçilik geniş bir tabana yayıldı. Savaşın neden olduğu mezalim, yitirilen topraklar, Osmanlı toplumunda Müslümanlar ve gayrimüslimler arasında derin bir uçurum açtı. Osmanlı millet sistemi giderek çözüldü; milliyetçilik duyguları İslam'ın oluşturduğu platformda güçlü bir ideolojik silaha dönüştü. (Toprak'tan aktaran Köroğlu, 2010, s. 121.)

Savaş sonrası, kültürel alanda da yeni bir dönemin başlatıcısı olmuştur.

Yukarıda bahsettiğimiz Miroslav Hroch'un üç aşamalı milliyetçilik teorisinin birinci aşaması başlamıştır. Bu tezin savunucusu Erol Köroğlu'na göre “mezalim edebiyatı, tanıklıklar, muhacirler vb. olumsuzlukların bombardımanına uğrayan toplum, zenofobik bir milliyetçiliğe yönelmeye elverişli hale gelmiştir.” (Köroğlu, 2010, s. 127) Yakup Kadri'nin *Rahmet* adlı öyküsünde, bu savaşta esir düşen Ömer Seyfettin'in çoğu eserinde, Halide Edip'in öykülerinde bu etki göze çarpar. Mehmet Akif'in *Hakkın Sesleri* ise milliyetçilikten ziyade İslam paydasının öne çıktığı bir eser olarak bu dönemde ortaya çıkar. Savaş devam ederken *Sebilürreşad*'da yayımlanan şiirlerde hem yaşanan duruma isyan hem de halka ümit aşılama niyeti görülür. Akif, Balkan Savaşı esnasında birlik, beraberlik ve dayanışma sağlamak amacıyla 1 Şubat 1913'te kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin “İrşad

ve Neşriyat” şubesinde görev almış ve şube tarafından organize edilen vaazlarda dergide tefsirini yaptığı bu ayetleri halka duyurmuştur (Düzdağ, 2016, s. 20-21). Üç büyük camiden Bayezid Camii’nde verilen birinci vaaz 6 Şubat 1913’te çıkan *Sebilürreşad*’da “Hutbe ve Mevaiz” başlığı altında; Fatih Camii’nde verilen vaaz 13 Şubat 1913 tarihli dergide yine aynı başlık altında; son olarak Süleymaniye Camii’nde verdiği vaaz 20 Şubat 1913 tarihli dergide “Üçüncü Mev’ize” alt başlığı ile yayımlanmıştır. *Hakkın Sesleri* şiiri ve vaazların yayın tarihine baktığımız zaman şu tespiti yapabiliriz: Ocak 1913’te başlayan ve iki şiirin yayımıyla devam eden *Hakkın Sesleri*’nin tefrikanın şubat ayında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin kuruluşu ve Akif’in vaaz programının başlaması ile kesintiye uğramış, daha sonra mart ayında çıkan üçüncü tefrika ile şiirlerin yayını devam etmiştir.

Bu dönem ayrıca İttihat ve Terakki çevresinde toplanan Türkçüler ve onlar gibi düşünmeyenler arasında ayrılıkların da yaşandığı bir dönemdir. Şiirlerinde ırkçılık karşıtı düşüncelerini açıkça yazmaya başlayan Akif’in 6 Mart 1913’te yayımlanan *Sebilürreşad*’da yer alan şiirinin ırkçılık aleyhindeki mısraları aynı yılın mayıs ayı içinde Bağdat’ta çıkan *ez-Zuhur* gazetesinde Türkçe ek olarak yayımlanmıştır. Türkçü düşüncedeki çizgisini gittikçe belirginleştiren ve savaş sonrası politikaya doğrudan müdahale eden İttihat ve Terakki hükümeti ile ayrı çizgilerde bulunan Akif, bu ayrılığın neticesinde Darülfünun’daki hocalık görevinden de istifa etmiştir. Arkadaşı Fatin (Gökmen) onun Darülfünun’dan ayrılışını şöyle anlatır:

Darülfünundan çekildiğini işittiğim zaman canım sıkılmıştı. Sebebini anlamak için kendini aramıştım. Buldum. Beni tam bir neşe içinde karşıladı. “Ne yapayım?” dedi; “Neşriyatım hükümetin arzusuna uygun düşmüyormuş. Darülfünun dersiamlığı ise hükümet memurluğu imiş; memur olana da böyle hareket caiz değilmiş.” [...] “Peki.” dedim; istifa ettim. (Çantay, 1966, s. 248)

Akif'in bu kitabı tercümeleleri, makaleleri ve manzum tefsirleri ile artık onun girdiği yeni sahada, şahit olduğu büyük tarihi olayların, savaşların, felaketlerin birer neticesidir. Orhan Okay'a göre bu olayların başlangıcı sayılabilecek Balkan Savaşları ile şair "destan" sahasına girmiştir:

Mehmet Akif yakın tarihimizin siyasi ve idari büyük çalkantılarının olduğu bir devri yaşamış; büyük felaketlere, savaşlara, vatanın toprak kayıplarına, mağlubiyetlere ve zaferlere şahit olmuştur. Hiçbir insanın kayıtsız kalamayacağı bu büyük olaylara Akif gibi, kendisini cemiyete adanmış, hatta bu maksatla şairliğini bile bir tarafa bırakmaya karar vermiş bir şahsiyetin ilgisiz kalması mümkün değildi. Nitekim *Safahat*'in üçüncü cildinden itibaren, Akif şahit olduğu büyük bozgunun, Balkan harbi facialarından başlamak üzere destanını yazmaya başlar. (Okay, 2015, s. 101)

Sezai Karakoç'a göre "doktrin şiirler" in yer aldığı bu kitapta "İslam gerçek cephesiyle anlatılır." (Karakoç, 2007, s. 43-45) Nurettin Topçu'ya göre ise *Hakkın Sesleri*'nde "ayetlere sarılan ıstırapla büyük sanat başlayacak" ve bu kitap Turancılık rüyasından arındırılan Türklük şuurunu, Kur'anla birleştirerek milliyetçiliğin yeni bir beyanamesi olacaktır (Topçu, 2011, s. 70). Bu kitabın şiir gücünün etkisini yakın dostu Süleyman Nazif, Akif hakkında yazdığı monografisinde şöyle anlatır:

Balkan Harbinde Adriyatik Denizi'nden Marmara ve Adalar Denizlerine kadar her taraftan atılan toplar sustu; fığan eden ağızlarla, ağlayan gözlere topraklar doldu; birçok yerlerde ezanlar sükût ettiler. Tarihin yâd-ı lâkaydından başka, oralara ircâ'-ı tahattur edecek İslamların kalmayacağı bir zaman dahi, -Vâ-esefâ ki!... – gelecek; fakat son on üç mısra'ın ihtizaza getirdiği ve ağlattığı gönüller, te'essür-i giryânını nesilden nesle tevdi' edecektir. (Süleyman Nazif, 2015, s. 24)

#### 2.4 Fatih Kürsüsünde

İlk kitap *Safahat*'tan sonra başlayan İslam ve Kur'an temalarının ağırlıkta olduğu, öznenin kürsüden seslendiği şiirler dördüncü kitapta da devam etmiş ve *Fatih Kürsüsünde* eseri de adından da anlaşılacağı üzere camide verilen bir vaaz formunda yazılmıştır. Tıpkı *Süleymaniye Kürsüsünde* gibi tek manzumeden oluşan eserin dergideki tefrikası Temmuz 1913'te başlamış ve Temmuz 1914'te 28 parçadan

oluşan tefrika sonlanmıştır. Tıpkı *Süleymaniye Kürsüsünde* metninde olduğu gibi bu kez Fatih Camii kürsüsünden verilen bir vaaz olarak tasarlanan eserde vaaz aracılığıyla hem gündelik, sosyal, politik olaylarla ilgili çeşitli tespitlerde bulunulmuş; hem de bu olaylara çözüm önerileri sunulmuştur. Ayrıca yine *Süleymaniye Kürsüsünde* manzumesinde olduğu gibi halka bir din adamı aracılığıyla ulaşılmıştır. Bu iki eser arasındaki benzerlik *Sebilürreşad*'da çıkan kitabın tanıtım yazısında da görülür:

*Fatih Kürsüsünde, Süleymaniye Kürsüsünde* vadisi takip edilerek yazılmıştır. Lakin kemiyet itibariyle onun iki hacminde olduğu gibi keyfiyet itibariyle de daha yüksektir. Zira âlimane, hâkimane birçok mebahisi ihtiva etmektedir. Bu eser iki kısım üzerine müretteptir. Birinci kısım Köprü başında Fatih Cami-i şerifine kadar konuşa konuşa gelen iki arkadaşın muhaveresinden ibarettir. Bu muhavereler latife şeklinde olduğu sıralarında bile gerek tatlı gerek acı birçok hakikatlere tercüman oluyor. İkinci kısmı sırf mevize kısmıdır ki bu mevizede bir ayet-i kerimenin meal-i bülendi tam seksen sahifelik bir şiir ile tefsir ve izah ediliyor. Evvela sa'y hakkında zeminden, asumandan, enfüsten, afaktan, maziden, halden birçok deliller irad olunmak şartıyla hâkimane, âlimane bir bahis yürütülüyor; sa'yin, faziletin âsârı en yüksek bir lisan ile tasvir edildiği gibi atâletin neticesi de en acıklı bir beyan ile gösteriliyor. Sonra felaketlerimizin esbabı birer birer izah ediliyor. Dine sokulan hurafelere acı acı hücumlar tevcih olunuyor. Kader, tevekkül, itaat gibi manaları anlayışlamamak, daha doğrusu büsbütün makûs anlaşılacak yüzünden Müslümanları felaket uçurumlarına sürükleyen hakikatlerin mahiyet ve hüviyet-i asliyeleri güzel güzel hikâyelerle en vazih bir surette anlatılıyor. Eserin nihayetinde ise Balkan mezalimi yürekleri parçalayacak, en kayıtsız sinelere en şedit intikam hislerini zorla sokacak bir surette tasvir ediliyor. (Anonim, 1330, s. 340)

1692 mısradan oluşan ve bir yıl boyunca toplan 28 parça olarak tefrika edilen bu tek parçalık şiir, kitap versiyonunda “İki Arkadaş Fatih Yolunda” ve “Vaiz Kürsüde” başlıkları altında iki bölüme ayrılmıştır. Bu ayırım esere tiyatral bir hava vermenin yanı sıra anlatılmak istenilen meselelere okuyucunun dikkatini daha fazla çekmenin de bir yöntemi olmuştur.

Şiirde yer alan kurguya göre önce iki arkadaş Eminönü'nde vapurdan indikten sonra Fatih'e doğru yürüyerek memleket meselelerini konuşurlar. Burada sık sık eski kurumların yok oluşu ve yerini dolduramayan yeni kurumlar örnek olarak

verilir. Bu bölüm manzumenin yaklaşık olarak dörtte birlik kısmını oluşturur. *Sebilürreşad*'da 10 Temmuz 1913 tarihinde başlayan tefrikanın 25 Eylül 1913'e kadar olan ilk yedi bölümü şiir kitabının "İki Arkadaş Fatih Yolunda" kısmını oluşturur. Daha sonra hiç ara vermeden ikinci kısım olan "Vaiz Kürsüde"nin tefrikası ile devam eden şiirin bu bölümünde, ilk kısımda bahsedilen problemler karşısında çözüm önerileri sunan ve yüksek bir perdeden konuşan bir vaiz sesi karşımıza çıkar. Bu vaiz sesi şiirin kalan dörtte üçlük kısmını oluşturduğu gibi, Akif'in düzyazılarında dile getirdiği düşünceleri ile örtüşen bir ses olması nedeniyle de önemlidir. Zira bu dönemde Akif dergide düz yazılarına ara vermiş ve sadece bu şiirin yayını ile uğraşmıştır.

Şiirin *Sebilürreşad*'daki yayınlarına bakılınca dikkat çeken bir özellik tefrikaya verilen uzun bir aradır. 18 Aralık 1913'te çıkan 16. tefrika ile 12 Mart 1914'te çıkan 17. tefrika arasındaki üç aylık aranın sebebi Mehmet Akif'in Medine seyahatidir. Ertuğrul Düздаğ'ın aktardığı bilgilere göre 1914 yılı Ocak ayının üçüncü günü hareket eden Akif, İstanbul-Beyrut-Kahire-el-Uksur (Lüksor)- Kahire-Medine-Şam- İstanbul güzergâhını takip etmiştir. Mehmet Emin Erişirgil, Abbas Halim Paşa'nın maddi desteği ile gerçekleşen bu seyahatin nedenini Akif'in kutsal topraklar hakkında bir şiir yazma isteğini Paşa'ya iletmesi ve bunun neticesinde Abbas Halim Paşa'nın bu seyahati organize etmesi olarak anlatır:

1913 yılının sonlarına doğru bir gündü, Akif, paşanın evinde: "Peygamberin veda haccını hikâye etmek ve onun son hutbesinde Müslümanlara söylediklerini yazmak istiyorum." demişti. Paşa "Niye bunu bir an önce yazmıyorsun?" سوالini sorduğu zaman da: "Ben," demişti, "hiç olmazsa Medine'yi ve Mekke'yi görmeliyim ki bunu yazabileyim." Paşa anlamıştı ki Akif, yol parası yüzünden buralara gidemiyor. Ona bu parayı sade temin etmekle kalmadı, teşvik de etti, hatta "Mısır'ı ve Kahire'nin güneyindeki El-Uksur'u da gör, ne güzel!" demişti. (Erişirgil, 2017, s. 212-213)



Bu seyahat onun ilk dış seyahatidir. Mehmet Akif'in bu seyahate çıkış haberi *Sebilürreşad*'ın 8 Ocak 1914 tarihli, dönüş haberi de 5 Mart 1914 tarihli sayılarında verilen ilanlar ile okurlara bildirilmiştir:

Mehmed Âkif Bey'in Mısır ve Medine seyahati -Baş muharririmiz Mehmed Akif Beyefendi salı günü berâ-yı seyahat Mısır'a azimet buyurmuşlardır; avdetlerinde Medine-i Münevvere'ye uğrayarak aleyhissalâtu vesselam Efendimiz'in leyle-i mukaddese-i veladetlerinde orada bulunacaklardır. Cenâb-ı Hak tevfikler, selametler versin. (Anonim, 1329b, s. 289)

Baş muharririmiz Mehmed Âkif Beyefendi Hazretleri Mısır ve Medîne-i Münevvere'den sıhhat ve selâmetle avdet buyurdular, inşâ'allah gelecek haftadan itibâren "Fâtih Kürsüsünden" ümmet-i İslâmiye'ye hitâbelerine devam buyuracaklardır. (Anonim, 1329c, s. 426)

Mehmet Akif'in bu seyahati önemlidir. Bir sonraki kitapta yer alacak şiirlerin bir kısmı bu seyahatin ürünüdür. Bilhassa "El-Uksur'da" şiirini bu seyahatte yazmış, şiirin sonuna 15 Kanunisâni 329 (28 Ocak 1914) notunu düşmüş; ancak bir sene sonra dergide yayımlatmıştır. Bu seyahatte ileride damadı olacak, *Eş-Şaab* gazetesi yazarı Ömer Rıza (Doğrul) ile de tanışacak olan Akif, onun vasıtası ile sık sık tercümesini yaptığı Ferid Vecdi ile tanışma ve sohbet etme imkanı da bulmuştur (Doğrul, 1950, s. 430-432).

Mart 1914'te dönüşünden sonra *Fatih Kürsüsünde* serisinin kalan kısımlarını tefrikaya devam eden Akif üçü manzum olmak üzere toplam altı tefsir yazısı daha kaleme almıştır. Serinin tefrikasında bir diğer duraklama da haziran ayı başında gerçekleşmiştir. 4 Haziran 1914'te çıkan 299. sayıdan sonra kapanan dergi, hiç ara vermeden 300. ve 301. sayılarına *Sebilünnecad* adı ile çıkmıştır. Bu konu hakkında herhangi bir açıklama da yapmayan derginin adı 302. sayıda yeniden *Sebilürreşad*'a dönmüştür. Yine bu ay içerisinde Mısır'da tanıştığı Ömer Rıza, İstanbul'a Akif'i ziyarete gelmiş ve bu ziyareti 302. sayıdan duyurulmuştur: "Kahire'de mevkii "Tasvir-i Efkâr"ın buradaki mevkiinin aynı bulunan "Eş-Şaab" refik-i muhteremimizin muktedir muharrirlerinden Ömer Rıza Beyefendi kardeşimiz

İstanbul'a teşrif etmişlerdir. İkametleri iki ay kadar imtidad edecektir. Kendisinin bu müsaferetden memnun olmalarını ansamimîlkalb temenni ederiz." (Anonim, 1330a, s. 283)

Sondan bir önceki; yani 27. tefrikası 4 Haziran 1914 tarihli 299. sayıda yayımlanan *Fatih Kürsüsünde* şiirine tam altı sayı ara verilmiştir. Son tefrikanın yayımlanacağı 306. sayıdan bir sayı önce okuyucuya şu mesajla seslenilmiştir: "Başmuharririmiz Mehmed Akif Bey'in Balkan mezalimini olanca dehşetiyle tasvir eden pek hazin bir şiiri inşallah gelecek nüshamıza derç olunacaktır ki bu dasitan-ı fecayi' *Sebilürreşad*'ın üç dört sahifesini işgal edecektir." (Anonim, 1330b, s. 329) Son tefrikadaki bölümde yer alan dua metni oldukça güçlü bir metin olmuş, Akif bu şiiri dergide yayımlamadan önce arkadaş çevresi tarafından da beğeni kazanmıştır (Doğrul, 1950). Hatta bu bölüm daha sonra, Millî Mücadele yıllarında dergide "Âmin" başlığı altında tekrar yayımlanmıştır.

## 2.5 Hatıralar

Beşinci şiir kitabı *Hatıralar*'ı 1917'de yayımlayan Akif, bu kitaptaki şiirlerini de *Sebilürreşad* dergisinde tefrika etmiş; ancak diğer kitaplarından farklı olarak bu kitapta yer alan şiirlerden bazıları dergide tefrika edilmeden ilk kez kitap içerisine okurun karşısına çıkmıştır. Ağırlıklı olarak Akif'in seyahat metinlerini içeren kitapta "Necid Çöllerinden Medine'ye" şiiri 1917 yılında yapılan ilk baskıda yer almazken, hacim olarak kitabın önemli bir kısmını oluşturan "Berlin Hatıraları"nın son bölümleri derginin o dönemde kapalı olmasından dolayı tefrika edilmeden kitaba dahil olmuştur. İlki 1913, sonuncusu 1918 tarihli olan şiirlerden oluşan kitabın basımı oldukça uzun bir sürece yayılmıştır. Mehmet Akif'in ilk dört kitabı 1911 ve 1914 arasında çıkarken beşinci kitabının beş yıllık sürece yayılarak çıkması ve

hacimce çok da geniş olmamasının en önemli sebebi dönemin siyasi koşullarıdır. Ağustos 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı, Kasım ayında Osmanlı Devleti'nin de savaşa dahil olmasıyla geniş bir alana yayılmış ve Osmanlı ordusu yedi cephede faaliyet göstermiştir.

Savaş devam ederken Mehmet Akif, devlet tarafından görevlendirilen bir heyetin içerisinde Berlin'e gitmiştir. Akif'in Almanya seyahati dergide duyurulmasa da *Sebilürreşad* dergisinin 24 Aralık 1914 tarihli 319. sayısında "Muhabare-i aleniyye: Baş muharririmiz Mehmed Âkif Beyefendi'yi telgraf ve mektuplarla soran zevata- Mumâileyh İstanbul'da değildir." notu düşülmüştür. Bu nottan yola çıkan Ertuğrul Düzdağ'a göre Akif'in Berlin'e hareket tarihi Aralık 1914'tür (Düzdağ, 2016, s. 27). Kadir Kon ise "Yeni Bilgiler Işığında Mehmet Akif'in Almanya Seyahati" makalesinde bu tarihin, Akif'i İstanbul'dan Almanya'ya götüren Alman Dışişleri Bakanlığı çalışanı Karl Emil Schabinger von Schowingen adlı memurun hatıratına dayanarak, 25 Kasım olduğunu iddia etmektedir (Kon, 2011, s. 134-135). Mehmet Akif'in seyahati hakkında "Harbiye Nezareti'ne merbut Teşkilat-ı Mahsusa'nın kendisine mühim vazifeler tevdi ettiğini" (Fergan, 2011, s. 86) söyleyen Eşref Edib seyahatin amacını şöyle açıklamaktadır:

Almanya'da İtilaf Devletleri ordularından alınmış birçok Müslüman esirler vardı. [...] Almanlar bunları melûf oldukları hayatta yaşatıyorlardı. Müttefikleri Türkiye'ye karşı bir cemile olmak üzere Müslüman esirlere husûsî bir istisna gösteriyorlardı. [...] Alman hükümeti Müslüman esirlere karşı yapılan bu müstesna muameleyi İslam aleminin duymasını, bilhassa Türkiye'nin görmesini, bilmesini pek arzu ediyordu. Bunun için muhtelif milletlere mensup Müslüman muharrirleri davet ediyor, Müslüman esirlerine yapılmakta olan itinayı göstermek istiyordu. Almanlar bunu faydeli bir propaganda addediyorlardı. [...] İşte Üstad, bu Müslüman esirlerinin geçirdiği hayatı görmek, onlara bazı şeyler söylemek üzere Berlin'e gitmişti. (Fergan, 2011, s. 86-87)

Akif'in 1914 sonbaharında dergideki son yazısı kitabına da dahil ettiği İsra Suresi'nin 72. ayetini konu alan manzum tefsirdir. 29 Ekim 1914'te çıkan 312.

sayıda yer alan bu şiirden sonra dergide Mehmet Akif'in imzası bulunmamaktadır. Berlin'de bulunduğu sıralarda ise şiir yazmaya devam eden Akif, bu şiirleri dergide yayımlatmıştır. Bu dönemde yazdığı tefsir manzumesi (Ey bunca zamandır bizi te'dib eden Allah) ile "Uyan" şiiri derginin 14 Ocak ve 18 Şubat 1915 tarihli sayılarında çıkmıştır. Yine Akif'in bir yıl öncesindeki Mısır seyahatinin ürünü olan, "Nil Vadisinde Bir Gurûb" ser-levhasıyla çıkan ve Prens Abbas Halim Paşa'ya ithaf ettiği "El-Uksur'da" şiiri de Berlin'den gönderilmiştir. Bu şiirlerin tamamında "Mehmed Akif-Berlin" imzası bulunmaktadır.

Mehmet Akif'in Almanya'dan dönüşü dergide "Başmuharririmiz Mehmed Akif Beyefendi ile fâzıl-ı muhterem Şeyh Salih eş-Şerif et-Tunûsî hazretleri Almanya'dan avdet buyurmuşlardır." notuyla duyurulmuştur (Anonim, 1331c, s. 173). Bu dönemde Akif'in Abdülaziz Çaviş'ten yaptığı üçer tefrika süren iki tercümesi de derginin Nisan ve Mayıs 1915 sayılarında yayımlanmıştır. Dönüşünden hemen sonra, 8 Nisan 1915'te çıkan 334. sayı ile Berlin seyahatinin ilhamı ile kaleme aldığı "Berlin Hatıraları" adlı şiiri tefrika olunmuştur. Yayın süreci 338. sayıda son bulan ve beş tefrikadan oluşan şiirin kalan beş bölümü de 1916 ve 1918 yılında tamamlanmıştır. Beşinci tefrikadan hemen sonra Akif'in Arabistan'ın Necid bölgesine dört buçuk ay sürecek seyahatinin hazırlıkları başlamış, kalan kısımlar bu seyahatten sonra tamamlanmıştır.

Mehmet Akif, Mayıs 1915'in ilk yarısında yine resmi davetli olarak Teşkilat-ı Mahsusa'nın başındaki Kuşçubaşı Eşref ve beraberindeki heyetle Medine ve Necid seyahatlerine çıkmış, bu seyahatte "Padişah ve Halife Sultan Reşad'ın gidecekleri yerlerdeki Arap büyüklerine verilmek üzere birçok altın ve mine işlemeli saatler, kılıçlar, hançerler vesaire gibi hediyeler hazırlatıp kendilerine emanet etmiştir." (Kandemir, 2010, s. 328) Bu seyahat *Sebilirreşad*'ın 340. sayısında

“Başmuharririmiz Mehmed Âkif Beyefendi Ceziretü'l-Arab'a azimet etmiştir”  
notuyla duyurulmuştur (Anonim, 1331b, s. 20).

Arabistan'ın Necid bölgesinde dört buçuk ay sürecek olan bu seyahatin amacı da yine bir önceki Almanya seyahati gibi savaş döneminde propaganda yapmaktır. Şerif Hüseyin'in İngilizlerle anlaşmasının ve isyan hazırlığı içerisinde olduğunun anlaşılması üzerine devlete sadık kalan İbnürreşid ile kendisinin hükümet merkezi olan Riyad'da görüşmek seyahatin hedeflerinden biriydi (Kuntay, 2013, s. 310). Hicaz Cephesinde askerlik vazifesini sürdüren Feridun Kandemir ise hatıratında bu seyahatin bir başka amacına değinir:

Akif'le, Şeyh Salih Şerif'in vazifeleri, çöllerde yaşayan kabilelere anlayabilecekleri bir dille İslam birliği, devlete sadakat ruhu aşlamak ve Arap yarımadası halkı arasında eksik olmayan kanlı hadiselerle sebep olan mezhep ayrılıklarını mümkün olduğu kadar ortadan kaldırmaya yarayacak anlaşma yolları aramak, bu maksatla tarafları dinlemek idi. (Kandemir, 2010, s. 334)

Verimsiz geçen bu seyahat esnasında Medine'yi yeniden ziyaret imkânı bulan şair oldukça övülen “Necid Çöllerinden Medine'ye” şiirini bu ziyaretin ilhamıyla yazmıştır. Ekim 1915 başında İstanbul'a dönen Mehmet Akif'in dönüş yolunda uğradığı ve bir süre dinlendiği Şam ve Beyrut'ta bu şiirleri yazdığı düşünülebilir. Buna rağmen şiir, *Hatıralar* kitabının Eylül 1917'de çıkan birinci baskısına koyulmamış, dönüşünden yaklaşık iki buçuk yıl sonra derginin 4 Temmuz 1918 tarihli 361. sayısında neşredilmiş, yayımlanan kitabın da Nisan 1918'de çıkan ikinci baskısında yer almıştır.

*Hatıralar* kitabının yazıldığı uzun süreç Akif'in olduğu kadar *Sebilürreşad* dergisi için de oldukça çalkantılı bir dönemdir. I. Dünya Savaşı'nın yaşandığı dönemde derginin temel politikalarının hükümet ile zıt gitmediği görülmektedir. Almanya ile başlayan ittifak sonrasında, daha sonra Akif ile beraber Almanya

ziyaretine gidecek olan Âlimcân İdrisî Almanya'nın Rusya karşısındaki zaferinden “Müslümanlar için İbret Levhaları: Azın çoğa galebesi” başlıklı makalesinde övgüyle bahsetmiştir (Alimcan İdrisi, 1330, s. 546). 14 Kasım 1914'te ilan edilen “Cihad-ı Ekber”in hemen sonrasında çıkan 317. sayıda “Yeryüzünde Umûm Müslümanlara Beyân-nâme” başlığı ile “E'âzım-ı Ulemâ-yı İslâmiye'den mücâhid-i şehîr Üstâd-ı fâzıl Şeyh Abdülaziz Çâviş tarafından yazılan ve bütün alem-i İslam'a dağıtılan Arapça beyânnâmenin tercümesi” yayımlanmıştır (Abdülaziz Çaviş, 1330, s. 36). Propaganda sürecinde etkin rol oynayan derginin 328. sayısında Abdürreşid İbrahim'in “Cihâd Meydanları Ulemâ-yı 'İzâmı Bekliyor!” (Abdürreşid İbrahim, 1330, s. 120) makalesi Müslüman alimlerine ve medrese görevlilerine savaş sürecindeki vazifeleri hakkında bilgi verirken, 331. sayıda Sadrazam Said Halim Paşa'nın “Müslüman'ın Vatanı Şeriatın Hâkim Olduğu Yerdir” (Said Halim, 1331, s. 144) ifadesine büyük puntolarla yer verilmekteydi. Savaş döneminde dergide yayımlanan makalelerin bazıları şunlardır:

1. Hacı Mirza Muhammed Rahim, “Müslümanları Hazırlayalım / Müslümanlığı Sâlibin Esaretinden Kurtaralım
2. İsimsiz, “Âlem-i İslam'ın Galeyan ve Heyecanı”
3. Afganîzâde, “Cihad-ı Ekber – Millet-i Müsallaha”
4. S M. Tevfik, “Âlem-i İslam, Bütün Müslümanlar İtilaf-ı Müselles aleyhinde ayaklandılar.”
5. Abdullah Efendi (İzmir Mebusu) “İttihad-ı İslam / İslam'da Cinsiyet ve Kavmiyet Yoktur.”
6. S M. Tevfik, “Bütün Âlemi İslam Hal-i Kıyam ve İntibahtadır.”
7. Abdurreşid İbrahim, “Cihad Meydanları Ulema-ı 'İzamı bekliyor”
8. Aksekili Ahmet Hamdi, “Her Fenalığın Başı Cebanettir”

9. İsmail Hakkı, “Cihad-ı Mukaddes ve Âlem-i İslam”

10. Aksekili Ahmet Hamdi “Zekâtınızı Asker Ailelerine Veriniz.”

Hükümetle “İmparatorluk topraklarının bütünlüğünün korunması” paydasında birleşen *Sebilürreşad* dergisi bu dönemi yine de çok rahat geçirmemiştir. Savaş döneminde ortaya çıkan kâğıt sıkıntısı nedeniyle düzensiz aralıklarla yayımlanmaya başlayan derginin bazı sayıları arasına haftalar girmiştir. Mehmet Akif’in Necid seyahati dönüşünde yayımladığı “Berlin Hatıraları” şiirinin altıncı bölümünün çıktığı 25 Kasım 1915 tarihli 352. sayısından sonra 11 Mayıs 1916’ya kadar derginin yayını durmuştur. Dergi bunu 353. sayısında parasızlık ve kâğıt kıtlığı ile açıklamıştır. “28 Zilhicce 1334 (26 Ekim 1916) tarihli 360. sayı ve 25 Ramazan 1336 (4 Temmuz 1918) tarihli 361. sayı arasında bir buçuk yıldan uzun bir zaman dilimi vardır.” (Debus, 2009, s. 36) Eşref Edip derginin uzun süre yayımlanamamasının asıl nedeninin dönemin iktidarının baskısı olduğunu yaklaşık sekiz yıl sonra yazdığı yazıda söylemiştir:

“[İttihadcılarının arasındaki bazı aydınlarının dinde reform peşinde olduklarını, bunların aralarında yaptıkları toplantılarda konuşup henüz açığa vurmadıklarını söyledikten sonra] (...) Biz bu kararlardan daha o vakit haberdar oluyorduk. Fakat bunları mevzu-i bahs etmemenin imkânı var mıydı? O zaman “yirminci asırda dinden bahs olunamaz” esbâb-ı mûcibesiyile iki sene Sebilürreşâd sedd ü bend edilmişti.” (Anonim, 1340c, s. 399)

*Sebilürreşad*’ın 1916 yılında çıkan sekiz sayısında Mehmet Akif’in “Berlin Hatıraları”nın yedinci tefrikasından oluşan bir şiiri ile Abdülaziz Çaviş’ten yaptığı “Hilâfet-i İslamiye ve Âlem-i İslâm’ın Hastalıkları ve Çareleri” yazılarının tercümeleleri yayımlanmış, Abdülaziz Çaviş’ten yapılan ikinci tercümenin yazıları on bir parçadan oluşup 1918’de son bulmuştur. Derginin yeniden yayımlanması ise savaş sonunda Sultan Vahdettin’in tahta çıkış tarihi olan 4 Temmuz 1918 tarihli 361. sayı ile olmuştur. Mehmet Akif’le ilgili biyografik çalışma hazırlayan Zeki Sarıhan’a

göre dergi, İttihat ve Terakki tarafından İslamcı kesime karşı bir darbe vurmak için kapatılmıştır (Sarıhan'dan aktaran Koroğlu, 2010, s. 309).

## 2.6 Asım

Yirmi ay boyunca kapalı duran ve Sultan Vahdettin'in tahta çıkışıyla 361. sayısını çıkarıp yeniden yayın hayatına başlayan dergi, bu ilk sayısında "Alimleri Vazifeye Davet" adlı manifesto niteliğinde makale ile kendi yayın politikasını anlatmıştır. Bu süreçte Mehmet Akif, Abdülaziz Çavuş'ten dört ve Ferid Vecdi'den bir tercüme yapmış, 15 Kasım ve 5 Aralık 1918 tarihleri arasında da Said Halim Paşa'nın *İslamlaşmak* adlı eserini Fransızcadan tercüme etmiştir.

Mütareke yıllarında Şeyhülislam'lık'a bağlı kurulan "Dârü'l-Hikmeti'l-İslamiyye" davet edilen Akif, bu kurumda başkatiplik görevinde bulunmuştur. 1918 yılında birinci kitap *Safahat*'ın, *Hakkın Sesleri* ve *Hatıralar*'ın ikinci; *Süleymaniye Kürsüsünde* ve *Fatih Kürsüsünde*'nin üçüncü baskıları yapılmıştır. Mütareke devrinde de dergi baskılardan payını almış, milli bir uyanışı destekleyen yazılar nedeniyle işgal kuvvetlerinin sansürüne uğrayan derginin bazı sayfaları boş çıkmak zorunda kalmıştır (Arabacı, 2005, s. 104). Şüun, icmal-i hadisat gibi başlıklar altında yapılan günlük siyasi yorumlar, İngiliz siyaseti ve İstanbul hükümetinin tutumunun sert bir şekilde eleştirildiği yazılar sadece başlık halinde dergide yer almış ve sonraki sayılarda sansürler hakkında kamuoyu açıklamaları yayımlanmıştır:

Sansürce tehhür olunan iki makalenin neşrine müsaade edilip edilmeyeceği bugüne kadar tekerrür edemediği ve birkaç gün daha edemeyeceği anlaşıldığı cihetle münazifihi olan iki makaleyi ta'y edip *Sebilürreşad*'da bugün neşr ediyoruz: Vuku bulan tehhürden karin-i kiramın bizi ma'zur görmek rica olunur. (22.10.1919)

Hükümet-i sabıka zamanında *Sebilürreşad*'dan ikiyüz lira teminat akçesi talib olunması hasebiyle Sebilürreşad geçen hafta intişar edememişti. Ahiren meblağ-ı mezkûr tesviye edildiği cihetle ba'dema Sebilürreşad



herhangi mesele-yi siyasiyeyi mevzu-i bahs edebilecektir. (8.10.1919)  
(Fergan, 2011, s. 575)

Bu şartlar altında en uzun eseri olan *Asım*'ın neşrine başlayan Akif, 18 Eylül 1919 tarihinde ilk tefrikasını yayımladığı eserinin ilk on bölümünü bu yıl içerisinde yayımlamıştır. 1919-1924 tarihleri arasında, yine uzun bir sürece yaydığı eserini fasılalarla yayımlayan Mehmet Akif bu tarihler arasında eserinin 1086 mısralık kısmını tefrika edip, kalan 1206 mısralık kısmı da kitabın 1924'te yapılan ilk baskısına almıştır. Ayrıca Mehmet Akif, *Asım*'ın tefrikasına başlamadan hemen önce Süleyman Nazif, Temmuz 1919'dan başlayarak Servet-i Fünun dergisinde Mehmet Akif hakkında yazılar neşretmeye başlamıştır. 1924 yılında "*Mehmet Akif: Şairin Zâtı ve Âsârı Hakkında Bazı Mâlumat ve Tedkikat*" (Nazif, 1924) adıyla yayımlanacak olan eser Mehmet Akif hakkında yapılan ilk geniş araştırma idi.

İstanbul'un fiili işgali sonrası arkadaşı Eşref Edip ile Anadolu'ya giden Mehmet Akif 23 Ocak 1920 günü Cuma namazı sonrası Balıkesir Zağnos Paşa Camii'nde halka vaaz ederek onları mücadeleye davet etmiş, bu konuşmanın notlarını tutan Eşref Edib, derginin 12 Şubat 1920 tarihli 458. sayısında özetini yayımlamıştır. Bu vaazı ayrıca 1 Şubat 1920 tarihli 24. sayısında veren *İzmir'e Doğru* gazetesi metnin öncesinde şu açıklamayı yapmıştır:

*Sebilürreşad* cerîde-i İslamiyesi baş muharriri ve Müslümanların büyük şairi Mehmed Akif Beyefendi ile cerîde-i mezkûr sahip ve müdürü Eşref Edib livamızı teşrif etmişlerdi Bundan bilistifade üstad-ı muhterem Âkif Beyefendi hazretlerinin bir mev'ıza irad buyurmalarını kendilerinden rica ettik. Müşarunileyh lütfen isâf ile Kanunusaninin yirmi üçüncü günü Zağnos Mehmed Paşa Cami-i şerifinde Cuma namazından sonra belîğ bir meviza irad buyurdular. Büyük bir cemaat-i Müslimîn huzurunda verilen bu hitabe binlerce Müslüman kalplerini heyecana getirdi, ağlattı, zaten müttehîd olan ruhlardaki birliği bir derece daha te'yîd etti. Hele ruh-ı İslâmı terennüm eden bu şair-i muazzamamızın kendi asâr-ı bedfâlarından olmak üzere mevizadan mukaddem inşad ettikerli şiir-i güzîn, cemaati o kadar müteessir etti, o derece galeyana getirdi ki herkes mest ve medhoş oldu. Hulasaten zabt edilen bu mevizayı cami-i şerîfde bulunamayan ihvan-ı din ile livamız halkını da müstefid etmek için neşrediyoruz. (Arabacı, 2005, s. 106)

Mehmet Akif, Balıkesir’de bulunduğu sürede şehrin ileri gelenleri ile görüşmüş, şehrin öğretmen okulundaki öğrencilerle sanat ve edebiyat söyleşilerinde bulunmuştur (Çantay, 1966, s.54). Verdiği vaazlardan sonra İstanbul’a dönen Akif, Millî Mücadele’yi desteklediği kesinleşince İstanbul Hükümeti tarafından Darü’l-Hikmetü’l-İslamiye’deki görevinden alınır (Doğrul, 1950, s. 17) ve bu duruma şu sözlerle tepki gösterir: “Doğrusu böyle yapmakla yerden göğe kadar hakları var. Hem bir din müessesesinde başkâtlık et, hem de Balıkesir’e git, vatanlarını çiğnemek isteyen düşmanlara karşı halkı harekâta teşvik et. İşte bu olmadı.” (Erişirgil, 2017, s. 338)

1920 yılı başlarında *Sebilürreşad* dergisi idarehanesi Millî Mücadele’yi destekleyen eserlerin basıldığı, mücadeleye katılmak üzere Ankara’ya geçenlerin aileleri ile yazışmak için aracı olarak kullandığı bir merkeze dönmüştü. Ömer Rıza, İslam düşünürlerinden Hüseyin Kıdyav’ın İngiliz işgalini eleştiren ve Türkleri destekleyen *İslam’a Çekilen Kılıç yahud Alemdârân-ı İslam’ı Müdafaa ve Türkiye İslâm İmparatorluğu’nun İstikbâli* eserlerini İngilizceden tercüme edip Anadolu’ya ulaştırmıştır. Bu dönemde *Sebilürreşad*, Ankara’daki Mili Mücadele hareketinin bir istihbarat bürosu gibi çalışmıştır. Bu baskıcı ortamda İstanbul’da kalması gittikçe zorlaşan dergi ekibi nihayet Mayıs 1920’de Mustafa Kemal’in daveti üzerine Ankara’ya taşınır ve bu seyahatin sonunda görevinden izinsiz ayrılması nedeniyle Darü’l-Hikme’deki görevinden azledilir (Ersoy, 2010, s. 44). Mehmet Akif Ankara’ya geçtikten sonra dergisi *Sebilürreşad*’ın İstanbul’daki son sayısı 6 Mayıs 1920’de çıkmıştır. Ankara’ya gelişi ise *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde çıkan haberle halka duyurulur:

Pek hassas ve ulvî İslâm şairi Mehmet Akif Bey dahi İstanbul’dan çıkarak birkaç gün evvel Ankara’ya muvassalat eylemiştir. İlhamât-i şâiranesinin menba-ı asîli bilhassa hakimiyet-i diniyye ve gayret-i vatananiyyesinde olan bu güzide İslam Şairi, aynı zamanda erbab-ı ilim ve hikmetin en ileri

gelenlerinden bir şahsiyet-i mümtazdırlar da. Milletin giriştiği mücadele-i vatanperverâne İslâm şâiri Mehmet Akif Bey'in himmet-i hamiyetkârından pek çok feyiz ve kuvvet alacaktır. Şâir-i hakîm-i İslâm'ın önümüzdeki Cuma günü halka bir mev'ıza irad buyuracağını memnuniyetle haber aldı. (Semiz & Akandere, 2002, s. 914)

Milletvekilliği görevine başlayan Akif, halkı Millî Mücadele hakkında bilinçlendirmek ve karşı propagandalarla mücadele etmek üzere Konya, Eskişehir, Afyon, Sandıklı, Dinar, Burdur, Antalya ve Kastamonu'dan oluşan uzun bir yurt gezisine çıkar. 19 Ekim 1920'de Kastamonu'ya gelip Eşref Edip ile buluşan Mehmet Akif buraya bir süreliğine yerleşir ve Eşref Edip ile yedi aylık bir aradan sonra *Sebilürreşad*'ın Anadolu'da çıkan ilk nüshası olan 464. sayısını 25 Kasım 1920'de yayımlar. Kastamonu'da çıkan ilk sayıda Eşref Edip şu duyuruyu yapar:

İngilizler İstanbul'u işgal ile zulüm ve tazyiklerini arttırdılar. Maddî, manevî bütün hürriyet-i İslâmiye'yi selbetti. Her şeyi tahakküm ve iradeleri altına aldılar. Bunun üzerine Müslümanlığı ve Müslümanların hukukunu müdafaa hususunda hiçbir tesir altında kalmayarak daima istiklâli efkârını muhafaza etmiş bulunan *Sebilürreşad*'ın İstanbul'da intişarına imkân kalmadı. Onun için inayeti hakla risalemiz bugünden itibaren Anadolu'da neşretmeye başlıyoruz. Kastamonu'da bulunduğumuz müddetçe *Sebilürreşad* burada intişar edecektir. (Anonim, 1336, s. 264)

Kastamonu'da bulunduğu sürede Akif, 19 Kasım 1920 Cuma günü Nasrullah Camii kürsüsünde bir konuşma yapmış ve bu konuşma Eşref Edip tarafından kayda alınıp derginin 464. sayısında yayımlanmıştır. Kastamonu'da çıkarılan derginin üç sayısının tamamı Mehmet Akif'in burada yaptığı konuşmalardan yola çıkmış ve 464. sayı "Nasrullah Kürsüsünde", 465. sayı "Müslümanların Terakkileri İslam'a Sarılmalarına Bağlıdır", 466. sayı "Tam Müslüman Olmadıkça Felah Yoktur" başlıkları ile yayımlanmıştır (Ceylan, 1991, s. 403). Ayrıca Akif'in Nasrullah Camii'nde verdiği vaaz metni çok sayıda basılarak cephelere dağıtılmış ve Millî Mücadele'ye katkılarından El-Cezire Kumandanı Nihat Paşa tarafından takdirle karşılanmıştır:

Nasrullah cami-i şerifinde irad buyurduğunuz mev'ızayı havi mecmuanızın ancak bir nüshası elde edilebilmiştir. Diyarbakir'in cami-i kebirinde Cuma namazından sonra kıraat edilerek mü'minin-i hazıra envar-ı maneviyesinden hisseyab-ı tenevvür ve tefeyyüz olmuşlardır. Fakat bu istifade pek mahdut kalacağından cephe mıntikasını teşkil eden Elâziz, Diyarbakir, Bitlis, Van vilayetleri ile civar müstakil mutasarrıflıklar halkı da nasibedar edilmek ve şerefiyle hukuku doğrudan doğruya zat-ı âlinize ait olmak üzere Diyarbakir matbaasında tab ve teksir ettirilerek bütün cepheye tevzi edilmiştir. Cenabı Hakk'ın mesai-i diyanet ve vatanperverinizi meşkûr eylemesi temennisiyle ihtiramatımı takdim eylerim (Düzdağ, 2006, s. 106).

25 Aralık 1920'de Ankara'ya dönen Mehmet Akif ve Eşref Edip, Mustafa Kemal tarafından ziyaret edilip Kastamonu'daki faaliyetlerinden ötürü Paşa'nın takdirini kazanmışlardır:

Kastamonu'daki vatanperverane mesainizden çok memnun oldum. Sevr Muahedesi'nin memleket için ne feci bir idam hükmü olduğunu *Sebîlürreşad* kadar hiçbir gazete memlekete neşredemedi. Manevî cephemizin kuvvetlenmesine *Sebîlürreşad*'ın büyük hizmeti oldu. Her ikinize de bilhassa teşekkür ederim... Ben sizin daha İstanbul'da iken de milli mücadelemize yaptığınız hizmetleri bilirim. Kastamonu'da iken geçirdiğiniz kazada şayanı teessüftür. Valinin şahsi endişeleri hükümeti şaşırttı, yanlış bir karara sevk etti. Geçmiş olsun. Böyle zamanlarda hatalara bakılmaz. Sizin samimiyetinizi, milli davaya karşı candan bağlılığınızı Anadolu'da neşr ettiğiniz nüshalar tamamıyla gösterdi. (Duman, 1986, s. 80)

*Sebîlürreşad*, 3 Şubat 1921 tarihli 467. sayısı ile birlikte Ankara'da çıkmaya başlamış ve derginin Kayseri'de çıkan 24 Eylül 1921 tarihli 490. sayısı dışında 527. sayısına kadar tüm sayılar Ankara'da neşredilmiştir. Bu sırada *Asım*'ın kalan kısımlarını yazmaya devam etmiş ve vaktinin önemli bir kısmını bu şiire ayırmıştır (İz, 1975, s. 125).

Akif'in en az *Asım* kadar vaktini ayırdığı bir başka şiiri de *İstiklal Marşı*'dır. Maarif Vekaleti'nin 7 Kasım 1920'de açtığı yarışmada gönderilen 724 şiirin beğenilmemesi üzerine Hamdullah Suphi Bey, Akif'e bir mektup yazmış ve ondan bir marş yazmasını istemiştir:

Pek aziz ve muhterem efendim,  
İstiklal Marşı için açılan müsabakaya iştirak buyurmamalarındaki sebebin izalesi için pek çok tedbirler vardır. Zât-ı üstâdânelerinin matlub şiiri

vücuda getirmeleri maksadın husulü için son çare olarak kalmıştır. Asıl endişenizin icab ettiği ne varsa hepsini yaparız. Memleketi bu müessir telkin ve tehyic vasıtasından mahrum bırakmamanızı rica ve bu vesile ile en derin hürmet ve muhabbetimi arz ve tekrar eylerim efendim. 5 Şubat 1337 (1921) (Ayvazoğlu, 1986, s. 22-23)

Bu isteğin neticesinde para ödülünün verilmeyeceği sözünü alan Akif, Taceddin Dergâhı'nda kısa bir süre içerisinde yazdığı şiiri *Sebilürreşad* dergisinin 17 Şubat 1921 tarihli 468. sayısında “Kahraman Ordumuza” ithafıyla yayımlamış, 1 Mart 1921 günü Hamdullah Suphi Bey tarafından Meclis'te okunan marş, 12 Mart tarihinde Milli Marş olarak kabul edilmiştir (Timurtaş, 1987, s. 31).

1921 senesinde şiirlerini yayımlamaya devam eden şair “Süleyman Nazif’e” ve “Bülbül” şiirlerini bu sene içinde yazmış; ayrıca eski tarihli “Kır Ağasının Rüyası, Köse İmamının Defterinden, Ey Müslüman Uyan, Umar Mıydın, Ye’s Küfürdür, Mevlid-i Nebevi Gecesi, Ey Cemaat Uyan” adlı manzumelerini de yeniden dergide yayımlamıştır (Düzdağ, 2016, s. 51). Devam etmekte olan *Esrar-ı Kur'an* tercümesine bu sene içinde devam eden Akif, Rusya'da devam eden Bolşevik Devrimi hakkında sorulan “Bolşeviklik Müslümanlığın aynıdır, Müslümanlar mutlaka Bolşevik olmalıdır” diyenler var. Bu doğru mu?” sorusuna bir cevap kaleme almış ve komünizmi eleştiren bu cevabını derginin 2 Mayıs 1921 tarihli sayısında yayımlamıştır (Ersoy, 1337, s. 131).

1922 senesinde de şiir ve yazılarına devam eden Akif, bu yılın şubat ve mayıs aylarında Said Halim Paşa'nın Fransızca olarak kaleme aldığı *İslam'da Teşkilat-ı Siyâsiyye* adlı eserini tercüme edip, *Sebilürreşad*'ın 493-501. sayılarında sekiz tefrika halinde yayımlamıştır. Derginin 8 Nisan 1922 tarihli 496. sayısında “Leylâ” şiirine yer veren şair, devam eden eseri *Âsım*'a bu yıl içinde sadece 14. tefrikasını ekleyebilmiştir. Yunan kuvvetlerine karşı kapsamlı bir taarruz hareketi planlayan meclisin, bu taarruz öncesi ordunun manevi kuvvetini artırmak için oluşturduğu

heyetin içerisinde yer alan Mehmet Akif, 1-16 Ağustos 1922 tarihleri arasında Ali Fuad Paşa'nın başkanlığındaki bir heyetle cepheleri dolaşarak askerilere propaganda konuşmaları yapmıştır (Semiz & Akandere, 2002, s. 946). Bu zaferin kazanılmasının ardından çıkan 8 Eylül 1922 tarihli *Sebilürreşad* dergisi "İslamın Büyük Zaferi" başlığıyla çıkarken (Anonim, 1338a, s. 263-264), 13 Eylül 1338 tarihli 518. sayıda "Beyanname" (Anonim, 1338b, s. 288) başlığı altında Mustafa Kemal'in "Büyük ve Asil Türk Milleti" hitabıyla kazanılan zaferi anlattığı metnine yer verilmiştir.

Mehmet Akif, savaşın ardından Mayıs 1923'te ailesiyle birlikte İstanbul'a dönmüş, 22 Nisan'da Ankara'da son sayısı çıkan *Sebilürreşad*'ın yayınına 16 Mayıs tarihli 528. sayısı ile İstanbul'da devam etmiştir. Derginin bundan sonra çıkan 1923 tarihli sayılarında Abdülaziz Çaviş'in "Müslümanlık Fikir ve Hayatta Neler Bahsetti?", "Müslümanlıkta Kadın Hukuku" ve "Anglikan Kilisesine Cevap" eserlerini yirmi sekiz sayı boyunca tefrika eden şair, 1924'te biten tercüme serisini kitap olarak bastırmıştır.

1923 sonları ve 1924 yılları arasında Abbas Halim Paşa'nın misafiri olarak sık sık Mısır'ı ziyarete giden Mehmet Akif, 1924 Temmuz ve Ağustos aylarında *Asım*'ın son üç tefrikasını da yayımlayarak eseri sonlandırmış, son tefrikaların arasında bulunan ve 10 Temmuz 1924 tarihli 608. sayıda çıkan "Çanakkale Şehitleri" şiiri de bu tefrikalar arasında yayımlanmıştır. Aynı yılın ağustos ayı ortalarında da tefrika süreci yaklaşık altı yıl süren *Asım* kitap olarak yayımlanmıştır. Derginin 614. sayısında *Asım*'ın kitap baskısı şu şekilde tanıtılmıştır:

*Safahat*'in altıncı kitabını teşkil eden *Asım*, bin üç yüz küsur beyti muhtevidir. İslâm'ın en büyük şairi üstad-ı muhterem Âkif Beyefendi bu son eserlerinde hayat-ı ictimaiyenin bütün safhalarını pek canlı surette tasvir etmişlerdir. Fiyatı otuz kuruş, taşra için posta ücreti on kuruştur. (Anonim, 1340a, s. 356)

*Asım*'ın yayınından sonra “Eylül perşembelerinden birinde” Mithat Cemal, Mısır apartmanında bir davet vermiş; davete katılan edebiyatçılar Abdülhak Hâmid, Süleyman Nazif, Sami Paşazâde Sezai ve Mithat Cemal, Akif'in altıncı kitabı şerefine bir “Âsım günü” düzenlemiştir (Ayvazoğlu, 2010, s. 1-3). Yayımlandığı dönemde sadece birkaç gazete haberinde tanıtılan *Asım*, basında çok fazla yer bulamamış ve kimi yazarlara göre hak ettiği değeri görememiştir (Ayvazoğlu, 2010, s. 28). Esere büyük bir hayranlıkla yaklaşan Süleyman Nazif, *Asım*'ı “kuğunun son şarkısı” olarak nitelemiştir: “Milletimiz, bitmez tükenmez mesaib ve zayıat karşısında ağırlarken, kader-i İlâhî ona bu lâhûtî neşideyi ta'viz ve tazmin olarak bahşetti. Tuna'nın yetim kıyılarından Umman'ın öksüz sahillerine kadar hükümran olmuş bir devrin ihtişam-ı âfili, fakat Âsım'ın sayfalarında müebbeden görünecek.” (Nazif, 2015, s. 90). Cenap Şahabettin'in *Asım*'a yaklaşımı da Süleyman Nazif gibidir. Ona göre Mehmet Akif'in şiirindeki güzellik, *Asım*'da zirveye ulaşmıştır:

“Akif Bey'in sanatı sehl-i mümteniye teveccüh etmekle selamet-i zevke en muvafık istikameti ittihaz etmiş oluyordu ve şayan-ı hayret şudur ki sanatın bu en çetin ve dar yolunda şair hiçbir hatve-i haybet atmadı. Safahat silsilesi emin bir silsile-i tevfiiktir. O silsilenin altıncısı- ki müellifi *Âsım* ünvanını vermiş- edebiyatımızda muadili olmayan bir abide tanımakta tereddüt etmiyorum.” (Cenab Şahabettin, 1340)

*Fatih Kürsüsünde* kitabının da üçüncü ve son baskısının çıktığı bu yıl içerisinde Akif, El-Uksur'daki firavun mezarlarını gördükten sonra yazdığı “Fir'avun ile Yüz Yüze” şiirini derginin 25 Aralık 1924 tarihli sayısında yayımlamış, şiirlerine 1925 yılı Ocak ayı sayılarında yayımladığı “Gece” ve “Vahdet” ile devam etmiştir. “Vahdet” şiiri Mehmet Akif'in *Sebilürreşad*'da çıkan son eseri olmuştur.

## 2.7 Gölgeler

Mehmet Akif'in 1918 ve 1933 yılları arasında yazmış olduğu kırk bir şiirden oluşan ve 1933 yılında Kahire'de bastırılan eser *Safahat* külliyyatının son eserini teşkil etmektedir. Şevkiye Kazan Nas, Akif'in *Gölgeler*'i üzerine yazdığı incelemede kitaptaki şiirleri Türkiye ve Mısır'da yazılan şiirler olarak ikiye ayırır:

“Şark” (1918), “Kişi Hissettiği Nisbette Yaşar” (1918), “Alınlar Terlemeli” (1918), “Umar mıydın” (1918), “Mehmet Ali'ye” (1918), “Hâlâ mı Boğuşmak” (1918), “Hüsrân” (1919), “Yeis Yok” (1919), “Azimden Sonra Tevekkül” (1919), “Süleyman Nazif'e” (1921), “Bülbül” (1921) ve “Leylâ” (1922) şiirleri şairin Mısır'a gitmeden önce Türkiye'de yazdıklarıdır. “Firavun ile Yüz Yüze” (1923), “Vahdet” (1924), “Gece” (1925), “Hicran” (1925), “Secde” (1925), Hüsâm Efendi Hoca” (1925), Şehidler Abidesi İçin” (1924), “Bir Gece” (1928), “Bir Arıza” (1929), Ne Eser Ne de Semer (1930), “Derviş Ahmed” (1930), “Said Paşa İmamı” (1931), “Sanatkâr” (1933) ile *Safahat*'a almadığı “Sarkın Yegâne Dâhî-i San'atine” (1930) ve “İkinci Arıza” (1932) şiirleri onun Mısır'da yazdığı şiirlerdir. Ayrıca “Resmim İçin” (1931), “Nefs-i Nefis” (1932), “Yaş Altmış” (1932), “Nerdesin” (1932), “Tek Hakikat” (1933), “Hayat Arkadaşıma”, *Safahat*'a alınmayan “Kıt'a” (1935), “Kasr-ı Gülşen” (1933), “Resmimin Arkasına” (1933), “Resmim İçin” (1933) gibi kıt'aları da Mısır'dayken yazdıklarıdır. (Kazan Nas, 2014, s. 84).

Bu şiirlerden “Firavun ile Yüz Yüze”, “Vahdet” ve “Gece” başlıklı şiirler Mısır'da yazılmış; ancak ilk olarak *Sebilürreşad*'da yayımlanmış, “Resmim İçin” başlıklı şiir ise *Utarid* dergisinde çıkmıştır.

Ankara'da yeni kurulan hükümetin 13 Şubat 1925'te başlayan Şeyh Said isyanı sebebiyle Tahrir-i Sükûn Kanunu'nu çıkararak *Sebilürreşad* da dahil birçok gazete ve dergiyi kapatması üzerine 27 Ağustos 1908'de başlayan derginin yayın hayatı 5 Mart 1925 tarihli 641. sayı ile sona ermiştir (Düzdağ, 1998, s. 124). Aynı yılın Mayıs ayında Mısır'dan “Hicran” ve “Hüsâm Efendi Hoca” şiirlerini yazarak dönen Akif, dönüşünde dergisini kapatılmış ve arkadaşı Eşref Edip'i idamla yargılanmış olarak bulur. Eşref Edip'in tutukluluğunun devam ettiği 2 Eylül 1925 tarihinde Mısır'a kesin dönüş kararı alan Akif yaklaşık on yıl boyunca başkent Kahire yakınlarındaki Hilvan bölgesinde kalmıştır. Son dönem edebi üretimini



Mısır'da gerçekleştiren şairin burada yazdığı şiirler içerik olarak çoğunlukla ferdî, duygusal ve tasavvufî havada, biçim olarak kısa manzumelerden ve kıtalardan oluşmaktadır. Ayrıca diğer dönemleri ile kıyasladığımız zaman nicelik olarak oldukça azdır. Şairin son dönem şiirlerini inceleyen Fazı Göçek, onun şiir hayatının Türkiye'den ayrıldıktan sonra bittiğini iddia eder:

Mehmet Akif'in şiir hayatının Türkiye'den ayrıldıktan sonra bittiğini söylemek yanlış olmaz. Bu dönemin ürünleri içerisinde dikkate alınması gerekenler birkaç şiirden ibarettir. Bunlardan "Firavun ile Yüz Yüze" şairimizin 1926 sonrası Mısır hayatı dönemine ait olmayıp, 1923 yılındaki Mısır seyahati sırasında yazılmıştır. "Gece", "Hicran" ve "Secde" de aynı şekilde onun Mısır'a tamamen yerleşmesinden önce, 1925 yılında kaleme alınmıştır. Dolayısıyla son on yıllık Mısır dönemine ait dikkate değer tek şiir, Şerif Muhittin Targan hakkında yazılmış olan "Sanatkâr"dan ibarettir. (Göçek, 2013, s. 82)

Akif'in son kitabı olan *Gölgeler* ve bu kitabındaki şiirleri anlamak için onun Mısır yaşantısına dair bazı bilgilere başvurmamız önemlidir. Mısır'da kaldığı dönemde Mehmet Akif'in en önemli uğraşları Kahire'de bulunan Camiatü'l-Mısriyye adlı eğitim kurumunda Türk edebiyatı dersleri vermesi ve İstanbul'dayken üzerine aldığı Kur'an tercümesi görevidir. Mehmet Akif'in şiir üretimindeki verimin düşmesini şairin bu yoğunluğuna bağlayabiliriz. Nitekim kendisi de Fuad Şemsi'ye yazdığı 18 Ocak 1926 tarihli mektupta bu durumdan şikâyet etmektedir:

Bu tercüme işinde ben yükleneceğim vizir ü vebal ile kalıyorum, parayı bizim alacaklılar topluyor. Kim yudu, kim taradı? Sohbet kime yaradı? İkinci şiirime başlamıştım; ilhamlar da belirlemek üzereydi. Tasavvurâtımı, hayâlâtımı alt üst ettim. Fuat emin ol ki ben o tercüme meselesini unutmuş gitmişim. Artık, "Hazâ firâku beynî ve beyneke" diye şairliğe de veda ettim. (Günaydın, 2009, s. 92)

Mahir İz'e yazdığı 23 Mayıs 1928 tarihli bir başka mektupta da Kur'an tercümesi işinin şairliğini zayıflattığını söylemektedir:

İnsan ayıpladığı musibete uğruyor. Sen o devri bilmezsin, Abdülhamid zamanında şairler vardı, cülus, viladet günleriyle, muharrem ayları meydana çıkarlardı. Kasidelerini, tarihlerini söyledikten sonra susar, otururlardı. Ben de şu bir senedir dört tebriknameden başka bir şey yazmadım. [...] Arasını

bırakmak ne fena oluyor. Bir kıt'ayı nazmedinceye kadar adamın göbeği çatlıyor. (Günaydın, 2009, s. 56)

Akif'in Mısır günlerinde edebi üretimini sekteye uğratan nedenlerden biri de sağlığının bozulmasıdır. Özellikle son yıllarda bozulan sağlığı ile ruh halinin de etkilenen şair, Hasan Basri Çantay'a gönderdiği 28 Şubat 1936 tarihli mektupta rahatsızlığı nedeniyle çalışmalarına ara vermekten yakınmaktadır:

Şu son iki yıl zarfında çok ihtiyarladım. Çok dermansız düştüm. Eski halimi bilenler beni şimdi güç tanırlar. Öleceğim daima hatırıma gelirdi, lâkin böyle cansız cenaze haline geleceğim hiç aklımdan geçmezdi. [...] Hastalığım dolayısıyla ne bir şey okumak ne bir şey yazmak taraflarına yaklaştığım yok. Canımı dişime alıp haftada dört gün Camia'ya (Camiatü'l Mısriyye) gidiyorum. Tatili ipe çektiğimi söylemeye hacet yok, değil mi? (Çantay, 1966, s. 200)

Akif'in bu yaşadıklarının onun şiir üretimindeki verimsizliğine ve ürettiği şiirleri de karamsar bir havada yazmasına neden olduğu söylenebilir. Mehmet Akif'in kendisi de şiirlerinde son yıllarda değişen bu üslubun farkındadır. "Hicran" şiirinin yazılmasının ardından arkadaşı Fuat Şemsi'ye yazdığı 6 Nisan 1925 tarihli mektupta kendi üslubundaki inanılması zor değişimden bahseder:

Sana en son şiirimi gönderdim. Bilmem nasıl bulacaksın? Kişi düştüğü yerden kalkar derler. Failâtün, failâtün derdine uğradığım hengâm-ı tufûliyyetimde meczûb idim: Şimdi gördüğün vech ile yine meczûbâne vâdilere rücû ediyorum. Mahalle Kahvesini yazan herifle, bu Hicran'ı nazm eden herifin aynı herif olduğu güç anlaşılır değil mi? (Günaydın, 2009, s.89)

Mehmet Akif daha önce hiç yazmadığı türde şiirler yazmasını, asıl şiir tarzının bu olduğunu söyleyerek savunur. "Hicran" şiirini Akif'ten dinleyen Hasan Basri Çantay'ın "Üstad siz vâdiyi değiştiriyorsunuz sanırım?" sorusuna şu cevabı vermiştir: "Hayır kardeşim, hayır. Benim asıl vâdim budur. Neşrettiklerim, cemiyet-i beşeriyeye hizmet için yazılmış manzumelerdir." (Çantay, 1966, s. 25)

Edebiyat araştırmacısı Orhan Okay, Mehmet Akif'in en büyük iki isteğinin vatanın düşmanlardan kurtarılması ve yeni kurulacak devletin İslam birliğini sağlaması olduğunu söyler. Ona göre bu ikinci isteğin gerçekleşmemesi Akif'in

vatanından uzaklaşmasına, vatanını özlemesine, mistik ve münzevi bir karaktere bürünmesine neden olmuştur. Bu nedenle *Gölgeler*'de yer alan şiirler diğer Safahatlarda yer alan şiirlerden farklı olmuştur (Okay, 2008, s. 14).

Nurettin Topçu ise Akif'in şiir serüvenini Mimar Sinan'ın "ustalık-kalfalık-çıraklık" dönemlerinden ilham alarak üç evrede inceler ve Selimiye Camii ile Akif'in *Safahat*'ının son iki kitabı *Asım* ve *Gölgeler* arasında ilişki kurar. Ona göre Akif'n ustalık dönemine denk gelen bu yapıtlarından *Asım* muazzam bir kubbeyi, *Gölgeler* ise minareleri oluşturmaktadır (Topçu, 2011, s. 25-26).

Sezai Karakoç ise Akif'in son eserinde yaklaşan ölümü karşısında sosyal olaylara tasavvufi bir bakış açısıyla yaklaşmasını vurgular:

[Mısır'da yazılan şiirler] denize yaklaşmış bir nehrin psikolojisini taşır. Ölümün gölgesi vurmuştur bu hayat şiirlerinin üstüne. Hayattan ve zamandan kopuş, metafiziğin kendini duyurusudur bu dönem. Bir ehram, bir Firavun anıtı önünde fâniliği elle tutar gibi yoklar. Sonra tasavvuf içinde avunuş gelir... Bu metafizik örneklerde bile, bir nehrin denize karışırken faydalılığını kaybetmeyişi gibi. Akif de fâniliğe sosyal acıdan bakar; zulmün ebedileşmeyeceğini, sonsuzluğu yalnız dinin kucaklayabileceğini görür ve artık olaylara sırt çevirerek mutlak içinde erir. (Karakoç, 2007, s. 43)

1934 yılında onu Mısır'a davet eden ve ona yardım eden Abbas Halim Paşa'nın vefatıyla iyice desteksiz kalan Akif, hastalığının ilerlemesi üzerine önce 1935 senesinde Antakya'ya; ardından Haziran 1936'da Türkiye'ye kesin dönüş yapar. Ünlü Mısır Apartmanı'na yerleşip tedavisine devam eden Akif 27 Aralık 1936 tarihinde vefat etmiştir.

## BÖLÜM 3

### TEFRİKA METİN OLARAK *SAFAHAT*'TA ROMAN YAPISI

#### 3.1 Kısa manzum hikâyelerde romanesk araçlar

Meşrutiyetin ilanından sonra yayın hayatına başlayan *Sırat-ı Müstakim* dergisinde neşredilen şiirlerden oluşan ve *Safahat*'ın ilk kitabında yer alan kısa manzum hikâyeler, Akif'in romanesk öğeler içeren şiirlerinin ilk örnekleri olması bakımından önemlidir. 24 Ağustos 1908'de, Meşrutiyet'in ilanından yaklaşık bir ay sonra yayın hayatına başlayan dergi ilk sayısından itibaren iyi bir satış miktarı yakalamıştır (Debus, 2009, s. 33). Bu yüksek tirajda, dergideki zengin yazar kadrosu kadar Akif'in şiirlerinin de katkısı vardır (Debus, 2009, s. 44). Anadolu'dan Rumeli'ye, Arap bölgelerinden Rusya'ya kadar pek çok yerde okur kitlesi bulunan derginin kimi zaman 40-50.000'i bulan nüshası geniş bir okur kitlesine hitap etmekteydi (Somel, 1987, s. 3-4). Mehmet Akif'in, matbuat dünyası hakkında yazdığı makalelerinde göreceğimiz gibi, daha çok okur kitlesine ulaşmak, düşüncelerini ve bilgilerini halka yaymak misyonu ile hareket etmesi derginin bu popülaritesinde en önemli pay sahibidir diyebiliriz. Bu anlamda edebi üretimini de bu misyonla sürdüren şair, romanesk araçları kullanarak daha sonra birinci kitabı *Safahat*'a dahil edeceği toplumsal içerikli kısa manzum şiirlerini üretmeye başlar. Diyalojikleştirme araçlarının sıkça kullanıldığı bu şiirlerde nesnelleşmiş söylem, parodi, skaz ve polemige dair örnekler görmek mümkündür.

*Safahat*'ta yayımlanan kısa şiirlerdeki realist manzum hikâyelerdeki karakterlerin söylemlerinde biçemleştirme bir diyalojik araç olarak kullanılır. Abdülhamid dönemindeki baskıcı rejimin anlatıldığı "İstibdad" şiirindeki kurmacada bu örnek açık şekilde görülür. Şiirin ilk kısmında otoriter şiir öznesinin söyleminden

istibdad devrinin baskıcı anlayışının devlete ve halka verdiği zararları, insanların bu dönemde ne kadar sıkıntı yaşadıklarını dinleyen muhatap, ikinci kısımda tek tek ben anlatıcıların ağzından devrin uygulamalarına tanıklık eder. İkinci kısımdaki sesler, birinci kısımdaki her şeyi bilen anlatıcının sesi ile bir uzlaşma içerisinde olayları muhataba nakleder ve otoriter yazar sesini aynı metin içerisinde doğrular. Bu karakterlerden biri veliahdın kilercisinin akrabası olan, çocuklarından birini cephede kaybeden ve diğer çocuğu da sürgüne gönderilen bir annedir. Çocuğunun durumu için paşadan yardım isteyen anne umduğunu bulamaz ve yerlerde sürüklenir. Bu anda paşanın insafsızlığına ve mahallenin sessizliğine karşı sitemde bulunan kadının söyledikleri aslında baştaki şiir öznesinin söylemlerinin benzeridir:

– Sürüm sürüm sürünün tez zamanda alçaklar!  
Ya sen, zebâni kıyafetli, gulyabâni paşa!  
İlâhi yumru başın bir geleydi sivri taşa!  
Yılan bakışlı şebek, bir bakın şunun gözüne!  
Kazık boyundan utan... Tû! Herif senin yüzüne!  
Sakin mahallede erkek bırakmayın, götürün.  
Sayıyla vermediler, öyle, posta posta sürün!  
Bakın şu hayduda, durmuş yıkın diyor evimi!  
Torunlarım ya herif, aç kalıp dilensin mi?  
Mahallemizde de çit yok, ne oldu komşulara?  
Susup da kurtulacak sanki hepsi aklı sıra.  
Ayol, yarın da sizin hânümânınız sönecek...  
Ne var sıçan gibi evlerde şimdiden sinecek?  
Yazık sizin gibi erkeklerin kıyafetine...” (80)

Bir diğer hikâye “Köse İmam”da da şiir öznesinin Köse İmam’a yaptığı bir ziyaret üzerinden çok eşlilik, evlenme ve boşanma gibi sosyal meselelerin tahliline şahit oluruz. Kurmacada Köse İmam’ı ziyarete giden şiir öznesi burada kocasından dayak yiyen bir kadının sorunlarına şahit olur. Kocasının ikinci evliliğine rıza göstermediği için dayak yiyen kadın Köse İmam’dan yardım ister ve kocası ile görüşen imam onun davranışının şeriata uygun olmadığını anlatarak adama öğütler verir. Kadını kocasıyla barıştıran Köse İmam sorunu çözdükten sonra söze girer ve muhatabına mesajlar verir:

Gittiler neyse... Duâ et ki ucuz kurtuldun;  
Ba'zı da'vâlar olur, kış gecesinden de uzun!  
Dinledin, gördün a oğlum. Ne bozuk terbiyemiz!  
Ne yapıp yapmalı, insanlığı öğretmeliyiz.  
Şu bizim halkı uyandırmadadır varsa felâh;  
Hangi bir millete baksan uyanık... Çünkü: Sabah!  
Hele bîçâre Şerîat'le nasıl oynanıyor!  
Müslümanlık bu mu yâhû? diye insan yanıyor.  
Gölgesinden bile korkup bağırان bir ödle,  
Otuz üç yıl bizi korkuttu “Şerîat!” diyerek.  
Vahdetî muhlisiniz, elde asâ çıktı herif,  
Bir alay zabiti kestirdi. Sebep: “Şer'-i Şerîf!”  
Karı dövmüş, boşamış... “Emr-i İlâhî” ne denir!  
Bunların hepsi, emîn ol ki cehâlettendir. (120)

*Safahat*'ı oluşturan şiirlerde polemik üslubu oldukça sık kullanılır. Söylemi diyalojikleştiren bu unsur bazen karakterlerin karşılıklı söz söylemesi ile açık bir şekilde görülürken; bazen de söylemin bir başka gönderge nesnesine yönelmesi aracılığıyla gizli veya dolaylı olarak görülür. Açık polemik söylem karşılıklı diyaloglarda çok sık rastlanan bir ögedir. Kısa manzum hikâyelerden oluşan birinci kitap *Safahat*'ta anlatıcı çoğu zaman karakter aracılığıyla açık polemik ortamı oluşturur. Metindeki bu açık polemik ortamında kasıt içeren söylemler okuyucuya net biçimde hissettirilir ve yazarsal otorite metinde doğrudan kurulur. “Köse İmam” hikâyesinde karısını döven adamı evine çağırان imam bu adamla açıktan bir polemige girer. Bu polemikte önce Köse İmam davet etmesine rağmen evine gelmemekte direten kocaya karşı açıktan cephe alır:

– Hoca, bak, ben kızarım.  
Size haltetme düşer... Dövmüş isem, kendi karım.  
Keyfim ister döverim, sen diyemezsin: “Dövmel!”  
Misaller, örnekler Kayıp, bilinmeyen Din kaideleri  
Bu, tecâvüz sayılır doğrusu haysiyyetime...  
– Hangi haysiyyetin oğlum? O da varmış desene.  
Beyimin şimdiki haysiyyet-i mevhûmesine  
Diyecek yok... Yalınız rahat ararlarsa eğer,  
Böyle külfetli kuyûd altına hiç girmeseler!  
– Sen imam, saçmalıyorsun... Yetişir artık dur.  
Beni isrâr ile da'vetteki maksad bu mudur?  
– Haremin geldi demin ağlayarak, sızlayarak...  
– Gözü çıksın domuzun, patlasın isterse bırak!

– Döveceksin, ne boşarsın? Boşadın, dövmek ne?  
Hem günah hem de ayıp...  
– Bakma onun sen sözüne,  
Ne domuzdur onu bilsen!  
– Nesi var, hırsız mı?  
Yoksa yüzsüz mü?  
– Değil hiçbiri... Lâkin canımı  
Sıktı akşam “Edemem, üstüme evlenme!” diye. (117-118)

Daha sonra yaptığı işin şeriata uygun olmadığını uzun uzun anlatan imam kocaya karşı bilgisiyle söylemsel bir üstünlük kurar. Bu metinde yazarsal otorite Köse İmam karakteri üzerinden okuyucuya hissettirilir.

Yazarın niyetinin doğrudan söylemle değil, başka araçlar ile ortaya çıktığı gizli polemik üslubunun en iyi örneklerinden biri, ilk *Safahat*'ta yer alan “Dirvas” şiiridir. Konusunu İslam tarihinde yaşanmış bir olaydan alan şiirde, Emevi halifesi Hişam döneminde yaşanan kuraklık dönemi anlatılır. Bu sorunu çözmek için Hişam'ın huzuruna çıkan şeyhler, çocuk yaşta olmasına rağmen gayet akıllı olan Dirvas'ı da yanlarına alırlar. Burada söz alan Dirvas'ı yaşının yetmeyeceğinden dolayı azarlayan halifeyle Dirvas arasında bir polemik yaşanır. Bu polemikte Dirvas halifeye doğrudan söz söylemeyerek yaşanan sıkıntılı durumu anlatır ve sözü onun gösterişli yaşamına getirir. Dirvas'a göre bu servetler Hakk'ın ise diğer kulların da onda payı vardır, halkın ise bunun halka dağıtılması gerekir, eğer halifenin ise de sadakasını halka vermesi gereklidir. Anlatıcı karakterin sözü doğrudan karşısındakine değil de dolaylı olarak başka gönderge nesnelere yöneltmesi ile gizli polemik söylemi oluşur. Bu söylemde anlatıcının tonu okura gerekli mesajı vermektedir:

Evvel beni dinle, sonra hak ver:  
Nerden buldun bu ihtişamı?  
Halkın mı, senin mi, Hâlik'in mi?  
Allah'ın ise eğer bu servet,  
Bizler de onun kuluyken, elbet  
Bir pay talebinde hakkımız var...  
İnsâf olamaz bu hakkı inkar.

Halkınsa Şu bî-nihâyet emvâl ;  
Ver, etme hukûk-i gayrı pâmâl.  
Yok; böyle de olmayıp da kendi  
Mâlin ise -çünkü fazla- Şimdi  
Bî-vâyelere tasadduk eyle...  
Dördüncüsü varsa haydi söyle! (104-105)

Görüldüğü gibi polemik atmosferi içerisinde kurgulanan çok-sesli yapı, daha sonra baskın karakter sesinin polemiğı sonlandırdığı noktada tek-sesliliğe doğru evrilir ve anlatının ahlakçı tezi bu kısımda ortaya çıkar. Çoğunlukla sosyal problemlerin anlatıldığı, realist bir gözlemin yanında hikemi bir üslubun da hâkim olduğı Mehmet Akif Şiirlerinde, zaman zaman güldürü öğelerini ve resmi üslubun güldürme yoluyla eleştirilerini görebiliriz. Biçemleştirmede olduğı gibi iki farklı söylemin aynı metinsel düzlemde yer aldığı parodide diğere fenomenlerin aksine bir uzlaşma değil, çatışma görülür. Karşıt söylemler arasında mesafenin belirgin olduğı bu diyalojik araçta iki farklı söylemden biri ön plana çıkarken diğere geri plana itilir. Polemikten farklı olarak parodide gülme öğesi ön plandadır. *Rabelais ve Dünyası* eserinde parodiye dair bilgiler veren Bakhtin bu türün Orta Çağ'da resmi ve kutsal olan Şeyleri değersizleŐtiren, onları alaya alan bir özelliğı olduğunu vurgular:

Sivil ve toplumsal törenler ile ritüeller, bu Őenliklerin sürekli müdavimleri olan palyaçolarla soytarıların katılımıyla komik unsurlar kazanırdı; bu figürler örneğinin müsabakalardan galip çıkanların ödüllendirilmesi, feodal halkların devrilmesi ya da Őövalyeliğe kabul edilmesi gibi ciddi törenleri taklit ederlerdi. Örneğinin "sırf gülmek uğruna" (roi pour rire) Őölen sofrasında baş köŐeye geçecek bir kral ve kraliçenin seçilmesi gibi sahneler de komik protokolde zaman zaman canlandırıldı. (Bakhtin, 2005a, s. 31-32)

Parodinin kutsal olan dünyevileŐtirdiğı ve bu sayede Orta Çağ hiyerarşisini yıktığını iddia eden Bakhtin'e göre bu fenomen özellikle karnaval ortamlarında kendisini göstermektedir. Kiliseden bağımsız bir Şekilde gerçekleşen karnaval ortamında kutsal kitapların, ilahilerin, kilise söyleminin parodisi yapılmaktadır (İrızık, 2001, s. 10).



Birinci kitap *Safahat*'ta bazı şiirlerde görebileceğimiz güldürü unsurları parodik söyleme örnek oluşturabilir. “Ressam Haklı” şiirinde odasının duvarına resim yaptırmak isteyen zengin, parodik bir söyleme gülünç duruma düşürülür. Sonradan görme zenginden yüklü bir miktarda para alan ressam büyük salonun duvarının tamamını kırmızıya boyayıp resmini tamamladığını söyler. Bu durum karşısında şaşkına dönen sonradan görme zengin adama ressamın verdiği cevap parodik bir üsluptadır. Hz. Musa'nın firavundan kaçışını resmettiğini söyleyen ressam, firavunun boğulduğu, Hz. Musa'nın da denizi geçtiği için görünmediğini; geriye kalan Kızıldeniz'in de kırmızı renkte resmedildiğini zengin adama anlatır:

Sıvar amma 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'avun nerde?  
– Boğulmuş.  
– Ya bu kan rengi boya?  
– Bahr-i Ahmer ay efendim, yeşil olmaz ya bu da!  
– Çok güzel levha imiş! Doğrusu şenlendi oda! (122)

*Safahat*'ın bir başka hikâyesi “Şair Huzurunda Münekkîd”de ise kendini beğenmiş bir şairin parodisi yapılır. Yazdığı ve çok beğendiği bir gazele eleştirilerde bulunan bir münekkide sinirlenip sert sözler söyleyen şaire münekkîdin verdiği “Sizin nesriniz nazmınızdan da lâtîf” cevabı ile şair özentisi tiplerin ve onların yazdıkları özentî şiirlerin parodisi yapılır:

Okur, dinletir, söyletir, gaşy olur.  
Biraz sonra bastırmak ister, fakat,  
Sakın olmasın der ufak bir sakat.  
Büyük, muktedir bir münekkîd arar,  
Nihâyet zarîfin birinden sorar.  
Gözetmez bu âdem de hâtır, huzûr,  
Bulur lâfz u ma'nâda birçok kusur.  
Herif şimdi tenkîde hiddetlenir,  
Rezîlâne artık neler söylenir!

Biraz dinleyip sonra, bak, der zarîf:  
Sizin nesriniz nazmınızdan lâîf! (124)

“Bebek yahud Hakk-ı Karar” şiirinde ise Feride ve Cemile adlı iki kız kardeşe alınan oyuncak bebeklerden Feride’ye ait olanın kırılması üzerine kalan tek bebeğin paylaşılabilmesi durumu anlatılır. Kendi bebeği kırılınca ablasının bebeğini isteyen Feride’ye kendi oyuncuğunu bir süreliğine veren ablası daha sonra bebeğinin zarar göreceğini düşündüğü için izin vermek istemez. Ablasına “Ver bebeğimi!” ihtarında bulunan Cemile bu isteği ile şiirin başlığındaki “hakk-ı karar” kavramını gündeme getirir. İslam hukukunda kazandırıcı zaman aşımı anlamına gelen hakk-ı karara göre bir kimsenin malını uzun süre kullanan kişi bir süre sonra o malın mülkiyetine de hak kazanır. Hukuki bir söylemin bir çocuğun ağzından duyulduğu bu parodik şiiri, şiir öznesi “Meğer hukuk da bilirmiş bakın şu saygısıza” mısrası ile bitirir:

Büyük kızın eziyordu gurûr-i ma’sûmu,  
Bebek elinde gezerken, şu tıfl-ı mahrûmu.  
Ağır gelir ona elbette karşıdan bakmak.  
Sokuldu bak yine, hiç şüphe yok ki: Yalvaracak,  
“Bebeğni ver” diye, lâkin ben eylemem ibrâm.  
Hayır, değil bu edâ, bir edâ-yı istirhâm :  
“Bebeğmi ver!” demesin mi üçüncüsünde kıza?  
Meğer hukuk da bilirmiş bakın şu saygısıza! (140)

*Safahat*’ın kitap baskısında yer aldığı halde dergideki tefrikalarında bulunmayan bu şiirler Mehmet Akif’in genelde kullandığı üsluptan uzak olup onun şiir dünyasında önemli yer tutmaz. Buna rağmen şairin tefrika ve kitap formlarındaki değişen üsluplarını göstermesi açısından da önemlidir. Tefrika formu içerisinde kamuya hitap eden Akif, güldürü öğeleri taşıyan, gayri ciddi meselelerden uzak durmuş ve ideolojiyi ön plana çıkaran metinleri ön plana çıkarmıştır. Buna rağmen dergi yayınları dışında parodik şiirleri de kaleme aldığını öğrendiğimiz şair, bu şiirlerini kitap formunda okurlarına sunmuştur.

Basit ve tekil söylemin gündelik konuşma dili içerisinde esere yansıtılması anlamına gelen skaz, *Safahat*'ta sık kullanılan araçlardan biridir. Sokağın durumunu eserlerine çok iyi yansıtan Akif sokaktaki dili de şiirlerinde başarı ile kullanır. “Hürriyetten evvel geniş zamanlarda, uzun itinalarla yazılmış, ikmal edilmiş” (Fergan, 2011, s. 66) birinci *Safahat*'ta yer alan şiirlerinde Akif sokağı ve sokağın insanların dilini son derece canlı ve gerçekçi bir üslupla gösterir. Bu üslupta bazen argoya varan kelimeler de yer alır. Kendisi son derece muhafazakâr bir hayat tarzına sahip olan şair “Meyhane” şiirinde oradaki insanların dilini ustalıkla tasvir eder:

- Kuzum Dimitri, bu akşam biraz ziyâdece ver...
- Ziyâde, anladık amma ya içtiğin şişeler?
- Çizersin...
- Öyle mi? Lâkin silinmiyor çetele!
- Bakın tavan tebeşirden görünmez oldu...
- Hele!
- Bizim peşin paramız... Almadın mı dün guruşu?
- Ayol, tükendi mezem... Bâri koy biraz turşu.
- Arattı kendini ustan... Dinince dinlensin!
- Hasan be, sen de nasıl nazlı nazlı söylersin!
- Nedir o türkü... Aman başka yok mu?... Hah, şöyle!
- Ömer, ne nazlanıyorsun? Biraz da sen söyle.
- Nevâzil olmuşum, Ahmed, bırak sesim yok hiç...
- Sesin mi yok? Açılır şimdi: Bir imam suyu iç!
- Yarın ne iştesin Osman?
- Ne işteyim... Burada!
- Dimitri çorbacı, doldur! Ne durmuşun orada?
- O kim gelen?
- Baba Ârif.
- Sakallı, gel bakalım... (32-33)

“Bayram” şiirinde de Fatih'te geçirdiği çocukluğunun bayram günlerini hatırlayan şair sokağın dilini şiirinde kullanır:

- Bağırmandan sesi bitmiş ayaklı bir i'lân.
- “Alın gözüm, buna derler...” sadâsı her yandan.
- Alettirikçilerin keyfi pek yolunda hele:
- Gelen yapışmada bir mutlaka o saplı tele.
- Terâzilerden adam eksik olmuyor; birisi
- İnince binmede artık onun da hemşerisi:
- “Hak okka çünkü bu kantar... Firenk icâdı gıram
- Değil! Diremleri dört yüz, hesapta şaşmaz adam.”
- Muhallebim ne de kaymak!

- Şifâlıdır ma'cûn!
- Simid mi istedin ağ?
- Yokmuş onluğum, dursun. (42-43)

Oldukça eleştirel bir üslup kullandığı ve tembelliği aşıl原因an kahvehane kültürünü yerdığı “Mahalle Kahvesi” şiirinde ise bu kültürün insanlarını resmeder:

- Asıldı bey koza!
- Besbelli, bak sırttı aval;
- Bacak elinde mi?
- Kır, Hamdi sen de dağlıyı al.
- Ulan! Kapakta imiş dağlı... Hay köpoğlu köpek!
- Köpoğlu kendine benzer, uzun kulaklı eşek!
- Sekizli, onlu ne çektinse ver de oryayı tut.
- Halim, ne uğraşıyorsun bu çıkmaz işte: Kaput!
  
- Cihâr ü yek mi o taş?
- Hiç sıkılma öldü dü-şüş!
- Elimde yok mu diyor? Çek babam!
- Aman şüş-beş! (110-111)

“Mahalle Kahvesinde”, “Bayram” ve “Meyhane” şiirlerinde karşımıza çıkan bu çok karakterli anlatılar diyalojinin metinlerde kullanılması açısından önemli örnekler oluştursa da bu hikâyelerde yine de monolojik anlatıdan uzaklaşmaz. Bu hikâyelerde yer alan karakterler kendi özerk seslerine sahip değildir. Karakterlerin geçmişleri ve arkaplanları anlatılmaz. Burada şair tarafından kurgulanan karakterler sadece tiplerdir. Bu tipler şairin yerdığı çalışmayan, vaktini boş işlerle geçiren insanların gösterilmesi için kurgulanmışlar ve eserin realist yapısını güçlendirmişlerdir.

*Safahat*'ta bir diğer göze çarpan romanesk unsur ise kronotoptur. Tarih ve coğrafyayı da kurmacanın içine dahil ederek sanat eserinin bunlardan bağımsız düşünülemeyeceğini anlatan Bakhtin'e göre kronotop, bir sanat eserini somutlaştırmaya yarayan en önemli kavramdır. Kurgusal metinleri yapaylıktan çıkarıp tarihsel bir bağlama oturtmaya yarayan kronotop ile metin dışındaki dünya da metne dahil olur ve muhatabın metni algılayışı kolaylaşır. Kronotop kavramı tefrika

olgusu açısından vazgeçilmezdir. Geniş kitlelere seslenmeye çalışan gündelik veya haftalık yayın organlarında neşredilen tefrika kurgularda anlatılanlar “gerçekmiş gibi” nakledilerek okur oyunlu bir ikilem içerisinde bırakılır.

Tefrika kurmacanın bu özelliği Mehmet Akif tarafından da kullanılır. Onun dergide ilk şiirlerini yayımlarken “Safahat-ı Hayattan” başlığını kullanması tefrikanın bu özelliğinden yararlandığını açıkça göstermektedir. Gündelik yaşamdan sahneleri yansıttığı ilk kitabında yer ve zaman kullanması Akif’in şiirlerinde kronotopun kullanıldığını bize göstermektedir. “Hasta” şiirinde ölmek üzere olan bir çocuğun muayenesini ve bu muayene esnasında geçenleri aktaran şair, metnin hemen üzerinde “Vak’a Halkalı Ziraat Mektebi’nde geçmişti.” (8) notunu ilişitirerek olayı gerçekçi bir mekâna taşıyarak kurguya farklı bir boyut kazandırır.

*Safahat*’ın ilk kitabında yer alan manzum hikâyeler türsel olarak realist ve natüralist metinleri anımsatır. Meşrutiyet sonrası dönemde yayımlanmaya başlanan *Sırat-ı Müstakim*’de neşredilen; ancak bundan önceki dönemlerde yazıldığı düşünülen şiirlerde Akif canlı sokak manzaralarını anlatmış; otoriter anlatıcı bu manzaraların anlatılmasından sonra araya girerek sözü karakterlerden almış ve kendi mesajını muhatabına ulaştırmıştır. Bu anlamıyla Akif’in şiirlerinde ilk dönemde hâkim olan tür, “manzum hikâye” geleneğinin kalıplarıdır. Tahkiye, tasvir ve konuşmalardan oluşan ilk dönem eserlerinde yoksulluk, ölüm, aile hayatı, toplumsal bozukluklar, hürriyetin getirdiği huzur ortamı gibi temalar metinde işlenmiştir. İlerleyen dönemlerde Akif’in dergide başyazarlık konumuna gelmesi ve imparatorluğun uzun sürecek savaflara başlaması ile anlatıcının konumu değişmiş, buna bağlı olarak şiirlerde türsel olarak sapmalar görülmüştür. Mehmet Emin Erişirgil’e göre “Akif artık sakın sakın bir gün meyhaneyi, öbür gün kahvehaneyi, başka bir gün “Seyfi Baba”yı yahut “Küfe”yi, hastayı... tasvir yolunu bırakmış ve

başka bir yola sapmıştır.” (Erişirgil, 2017, s. 127) Bu dönemde Akif’in şiirinde ideolojik söylem daha fazla ön plana çıkmış, dergi politikaları ile paralel olarak muhatap da değişmiştir.

### 3.2 Savaş dönemi şiirlerinde tezli roman yapısı

Meşrutiyet sonrası kültürel ortamda görülen olumlu hava önce 31 Mart Vakası, sonra da Balkan Savaşları ile girilen uzun savaş dönemleri ile dağılır. *Sırat-ı Müstakim* ve daha sonra 1 Mart 1912’de aldığı yeni ismi ile *Sebilürreşad* dergileri de bu değişen politik atmosferde ideolojik bir tutum takınırlar. Mehmet Akif’in *Süleymaniye Kürsüsünde* kitabının tefrikasıyla ilk defa dergide milliyetçilik karşıtı bir tutum takınılır ve dergide bulunan Türkçü düşüncedeki yazarlar bu dönemde ayrılarak *Türk Yurdu* ve *İslam Mecmuası* gibi rakip yayınlar çıkarırlar. Esther Debus’a göre bu dönemde derginin ortaklarından Ebu’l’ula Mardin’in ayrılması ile artık dergide Akif’in ağırlığı hissedilir ve derginin yayın politikasına savaş döneminin getirdiği endişeli tavır hâkim olur:

Mecmua bundan böyle başyazar olarak görev yapan Mehmet Akif’in izlerini taşıyacaktır. Artık konuların ağırlık noktasını tüm Müslümanların birliği çağrısı oluşturmaktadır. *Sebilürreşad*, İslam içinde bir yarılmanın ve buna bağlı olarak zayıflamanın getireceği tehlikelere tekrar tekrar işaret eder. Savaş öncesi, günler ve haftalar boyunca imparatorluğun bütünüyle çökeceğine yönelik endişeler bütünüyle artar. (Debus, 2009, s. 36)

Mehmet Akif bu dönemde yazdığı tefsir ve İslamcı yazarlardan yaptığı tercümelerle halka İslam dünyasının içinde bulunduğu sıkıntılı duruma yönelik çözüm önerileri sunarken, tefrikaları aylarca süren uzun manzum şiirleri ile de avama hitap etmenin yollarını aramış ve kürsülerden seslendirdiği şiir özneleri aracılığıyla mesajını ulaştırmaya çalışmıştır. Bu uzun şiirlerde ilk kitapta yer verdiği kısa manzum hikâyelerdeki gibi romanesk araçları kullanan şair, ideolojik örüntüyü daha fazla ön plana çıkarır ve bir tür tezli roman yapısı ile karşımıza çıkar. “Kendini

bilinen bir doktrin ya da düşünce sistemiyle özdeşleştiren ve ideolojik bir söylem içeren” (Suleiman’dan aktaran Koroğlu, 2007, s. 150) tezli romanda ortaya konan eser kendini didaktik bir niyetle sunar (Koroğlu, 2007, s. 169). Örneklemek istediği tezi ısrarlı, tutarlı ve net bir şekilde formüle eden tezli romanda anlatılan hikâyenin doğru yorumu yanlış anlaşılmaya mahal bırakmayacak şekilde büyük harflerle yazılır (Suleiman, 1983, s. 10). Akif’in bu dönemde yazdığı şiirlerde diyaloji, heteroglossia ve kronotop gibi araçların kullanıldığı romanesk unsurlar şiirin yapısında görülür; ancak ideolojik bir yayın organından kitlelere seslenmesi ve onları yönlendirmeye çalışması aynı şiirlerde monolojik yapıyı ön plana çıkarır. Müdahil anlatıcının üzerine bastırarak dile getirdiği “İslam dışı unsurlardan arınma, asla dönüş, ilerleme ve gelişmeye önem verme” gibi ideolojik tezler bu şiirleri tezli roman türüne yaklaştırır.

Akif’in bu dönemde tefrika parçalarına başladığı ilk eseri *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde cami kürsüsünden halka hitap eden vaiz, İslam dünyası hakkındaki fikirlerini açıklamak için geçmiş olduğu İslam coğrafyasının çeşitli yerlerinden örnekler verir. Bunun öncesinde şair, muhatabını şiire hazırlamak için ona seslenir ve okurunu metnin içine gark etmek için öyküdünyasını (*storyworld*) kurar:

Anladım: Ben ne kadar şi’re özensem de demek,  
Seni, ey sevgili kâri’, bu telâkkî, pek pek,  
Azıcık güldürecek... Yoksa öbür yanda, hazin,  
Bin hakikat sırtırken kıyısından denizin,  
Diyeceksin ki: “Hayâlin yeri yoktur... Boşuna!”  
Ya şu timsâl-i İlâhî de mi gitmez hoşuna? (143)

Buraya kadar şiirin başından itibaren Haliç manzarası üzerinden gerçekçi düzlemde öyküdünyasını kuran şair muhatabını az sonra vereceği vaaza doğru hazırlamaktadır:

Köprü’den çok geçirim; 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, sakil evleri durdukça, sizin,  
İçinizden acı şeyler geçecek hep... (143)

Bir önceki *Safahat* eseriyle artık okur dünyasında tanınır hale gelen ve sokak manzaraları ile gerçek dünyanın fotoğrafını çeken şair artık okur ile arasındaki ilişkiyi kendi şahsı üzerinden yürütmektedir. Bu noktada Gerard Genette'nin "Bir kitapta yer alan yazarın ismi kontrat işlevi görür." (Esen, 2012, s. 26) saptaması önemlidir. Okur dünyasında tanınan *Sebilürreşad* dergisinin başyazarı Mehmet Akif şiiirin henüz ilk tefrikasında müdahil bir anlatıcı ile okuru gerçek hayattaki kişiliği ile örtüşür. İlerleyen bölümlerde muhatabının elinden tutan müdahil anlatıcı onu şiiirin asıl öznesiyle tanıştırmak üzere camiye doğru götürür ve onu vaazın verileceği caminin içerisine oturtur. Tezli roman yapısında bu süreç önemlidir. Başlangıçtan itibaren iyi olarak tanımlanan değerleri benimsemeyen ve üzerinde durmaya hazır olan okur, ilgisini çeken grubun temsilcisi ve sözcüsü olan kahraman ile karşılaştığında bireysel olanı kolektif olan ile birleştirir (Suleiman, 1983, s. 106). Bu anda okur artık içinde bulunduğu grubun bir parçası olur.

Burada Bakhtin'in eşik kronotopunu anmak da anlamlıdır. Önemli kararların alındığı eşik kronotopunda anlık ve köklü değişimlerin izleri görülür:

"Eşik" sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. (Bakhtin, 2001, s. 322)

*Safahat*'ta eşik kronotopu genellikle cami girişlerinde kullanılır. Sözlükte "cem' etme, bir araya getirme" anlamlarına gelen caminin metindeki kullanımı da simgeseldir. Cami dışında farklı sesleri karakterleri, uyumsuzlukları gördüğümüz



*Safahat*'ta cami içerisinde bu farklılık biter ve tek sesli bir anlatı ortaya çıkar. Bu birleştirme sadece karakter sesindeki bölünmüşlüğü değil, simgesel olarak milleti oluşturan unsurların da birleştirilmesi ile olur. Din adamı aracılığıyla muhatabına seslenen şair, bu metinlerde cami eşliğinden girilmesinden itibaren milleti parçalanmışlıktan kurtarır ve ona yol gösterir. *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde muhatabı camiden içeri sokan anlatıcı, bu eşığı aştıktan sonra ona kesretten uzaklaşması ve vahdete dalması telkininde bulunur:

Artık ey sevgili kâri', gel otur orta yere,  
Cebhe dîvârına bak, camlara bak, minbere bak;  
Sonra mihrâb ile mahfillere, kürsîlere bak.  
İşte her cebhede, her yerde demâdem görünen,  
Lâkin esrâra bürünmüş gibi mübhem görünen,  
Seni bîtâb-ı telakkî bırakan âyâtın,  
Kalarak mülhem-i âvâresi hissiyyâtın,  
Dalgalansın da, denizler gibi, kalbinde celâl;  
Görmesin dîdelerin reng-i sivâ , reng-i zilâl!  
Vecde gel, vahdete dal, âlem-i kesretten uzak...  
Yalnız Sâni'i gör, san'ati, masnû'u bırak!  
Ben de bir yer bularak şöylece tenhâ dalayım.  
Varlığından geçeyim, mahv-ı temâşâ kalayım! (147-148)

Birinci tefrikada bu noktaya kadar etkin olan müdahil anlatıcı yavaş yavaş gözden kaybolur ve yerini şiir öznesi olan vaize bırakır. Burada belli bir kıvama getirilen muhatap, vaizin nesnelleştirmiş söylemini dinleyecek ve onun vereceği mesajlara kulak verecektir. İslam dünyasının meselelerini ortaya koymaya çalışan şiir öznesi vaiz yine muhataba seslenerek vaazının içeriği hakkında onu bilgilendirir:

-Beni kürsîde görüp, va'zedecek sanmayınız;  
Ulemâdan değilim, şeklime aldanmayınız!  
Dînin ahkâmını zâten fukahânız söyler,  
Anlatırlar size bir müşkiliniz varsa eğer.  
Bana siz âlem-i İslâm'ı sorun, söyleyeyim;  
Çünkü hiçbir yeri yok gezmediğim, görmediğim.  
Şark-ı Aksâ'dan alın, Mağrib-i Aksâ'ya kadar,  
Müslüman yurdunu baştan başa kaç devrim var! (149)

Şairin müdahil anlatıcısının sesinin kaybolduğu ve yerini şiir öznesine bıraktığı bu bölümden itibaren yazar sesi ve karakter sesi bir uyum içerisinde üst üste binerek

çok-sesliliği meydana getirir. Tefrikanın kalan kısımlarında derginin okuru vaizin yaptığı yolculukları dinleyecek ve onun vereceği mesajlara kulak verecektir. Gezisine Rusya'dan başlayan şiir öznesi sırasıyla Rusya, Türkistan, Çin, Japonya, Hindistan coğrafyalarını gezip en sonunda İstanbul'da biten seyahati ve bu seyahatteki izlenimleri üzerinden İslam coğrafyası üzerine düşüncelerini okura aktarır. Bu aktarımda vaizin doğrudan hitap ettiği nesnelleşmiş söylem en çok kullandığı diyalojik araçlardan biridir. İlk olarak Rusya'ya giden vaiz buradaki genel ortam hakkında muhatabını bilgilendirir:

O zaman Rusya'da hâkimdi yaman bir tazyik...  
Zulmü sevdirmek için var mı ya bir başka tarik?  
Düşünen her kafanın mutlak ezilmekte sonu!  
Medenî Avrupa, bilmem, niye görmezdi bunu?  
Süngü, kurşun gibi kestirme ölümlerle 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! (152)

Daha sonra kurduğu matbaadan ve bu şekilde halka ulaşmasından bahsederek matbaanın önemine vurgu yapar. Bu dizeleri Mehmet Akif'in matbuat üzerine yazdığı makale ile birlikte düşündüğümüzde şiir öznesinin söyleminin şairle örtüşen noktalarını görebiliriz:

Evvelâ gizlice bir matba'a te'sîs ettim;  
Beş on öksüz bularak basmacılık öğrettim.  
Kalemim çokça pürüzlüydü, fakat çâresi ne?  
Sonra, bilmem kimin üslûbu avâmın nesine!  
Dilimin döndüğü şîveyle bütün gün yazdım;  
[...]  
Bir cerîdeyle hemen başlayıverdim va'za.  
Zâten en başlıca yol halkı budur ikâza.  
Medeniyyetteki insanlar için matbûât,  
Şimdi kürsîlerin en yükseği, lâkin, heyhât,  
Sizde hiç böyle değil, belki tamâmen aksi:  
En fenâ bir cereyan gösteriyor en iyisi.  
Müslüman unsuru az çok uyanıktır orada;  
Biz de ancak bunu tezyîd ediyorduk arada." (153)

Rusya’da gördüğü baskılar neticesinde Türkistan coğrafyasına kaçmak zorunda kalan vaiz bir zamanlar İslam medeniyetinin en verimli ilim havzalarından biri olan bu bölgenin şu anki durumundan duyduğu üzüntüyü muhatabına anlatır:

Sormayın gördüğüm âlemleri, hiç söylemeyim:  
Yâdi temkînimi sarsar da kan ağlar yüreğim.  
O Buhârâ, o mübârek, o muazzam toprak;  
Zilletin koynuna girmiş uyuyor müstağrak!  
İbni Sînâ’ları yüzlerce doğurmuş iklim,  
Tek çocuk vermiyor âgûşuna ilmin, ne akîm!  
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 (156)

Burada gördüğü manzara tasvirinde alimlere ve şairlere ayrı bir yer veren şiir öznesi, bu sosyal tabakaların özgün ve bağımsız seslerine şiirinde yer vermektense doğrudan bir anlatım tarzıyla onların durumunu muhatabına sunar:

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!  
[...]  
Üdebâ doğrusu pek çok, kimi görsen: Şâir.  
Yalnız, şi’rine mevzû iki şeyden biridir:  
Koca millet! Edebiyyâtı ya oğlan, ya karı...  
Nefs-i emmâre hizâsında henüz duyguları!” (157)

Çin ve Mançurya coğrafyasında vaizin en çok dikkat ettiği tema geleneğe saplanıp kalmış ve dini yalnızca şeklen yaşayan insanlardır. Vaiz burada Kur’an-ı Kerim’in manasının anlaşılıp yaşanmasından ziyade onun sadece bir gelenek olarak okunmasına eleştirel bir bakış getirir:

Boylayan bir sürü milletlerin olsun hâli,  
İbret olmaz bize, her gün okuruz ezber de!  
Yoksa, bir maksad aranmaz mı bu âyetlerde?  
Lâfzı muhkem yalnız, anlaşılan, Kur’ân’ın:

Çünkü kaydında değil hiçbirimiz ma'nânın:  
Ya açar Nazm-ı Celîl'in, bakarız yaprağına;  
Yâhud üfler geçeriz bir ölünün toprağına.  
İnmemiştir hele Kur'ân, bunu hakkıyla bilin,  
Ne mezarlıkta okunmak ne de fal bakmak için! (158)

Buradan seyahatine devam eden vaiz üçüncü tefrikada muhatabını yeniden konuya dahil ederek “Sorunuz şimdi Japonlar nasıl millettir” (159) ifadesini kullanır ve öyküdünyası içine çektiği muhatabını metin içerisinde devamlı olarak yaratmayı sürdürür. Vaizin gözünde Japonya, Müslüman olmadığı halde İslamiyet'in özünü diğer Müslüman coğrafyalardan çok daha iyi yaşayan bir yerdir. Bu anlamda şiir öznesi hem geleneksel özünü koruması hem de Batı'nın gelişmiş yönlerini alması bakımından Japon modernleşmesini muhatabına bir reçete olarak sunmaktadır:

Şu kadar söyleyeyim: Dîn-i mübînin orada,  
Rûh-i feyyâzı yayılmış, yalnız şekli Buda.  
Siz gidin, safvet-i İslâm'ı Japonlarda görün!  
O küçük boylu, büyük milletin efrâdı bugün,  
Müslümanlık'taki erkânı siyânette ferîd;  
Müslüman demek için eksiği ancak tevhîd. (159)

Polemik üslubu *Safahat*'ın ilk kitabında olduğu gibi ikinci kitabında da görülür. *Süleymaniye Kürsüsünde* kitabında vaiz Meşrutiyet ilanı sonrası İstanbul'a dönüşü sonrası umut doludur, artık hasta adamın iyileştiğini düşünmektedir. Bu atmosfer içinde düşüncelerini söylerken orada diyaloga girdiği bir Rus ile açıktan bir polemiğe girer. Rus'a göre bu hürriyet sesleri imparatorluğun son nefesidir. Adamın kıskançlığından bunu söylediğini iddia eden vaizin Rus ile başlayan cedelleşmesini orada bulunan bir Afgan duyar ve Rus'u boğazlayarak bu polemiği sonlandırır:

– Çelebim, gel bakalım, gel... Dikilip durma, çay iç...  
Hasta canlandı, ne dersin? Bunu ummazdın a hiç...  
Kahraman milleti gördün ya: Biraz silkindi,  
Leş yiyen kargaların sesleri birden dindi!  
Eski sevdâları, kâbilse, unutsun Ruslar...  
– Ne dedin? Anlamadım! Hey gidi hülyâcı Tatar!  
Kahraman milleti gördün... dediğin Türkler mi?  
Sana söylersem eğer, şimdi düşündüklerimi,  
Ebediyyen bu hayâlâta vedâ eylersin.

– Ya senin votkacılardan mı hayır beklersin?  
– Hasta canlandı, o iş bitti, diyorsun; heyhât!  
Olamaz böyle sefil ümmet için hakk-ı hayat.  
Duyulan nağme-i hürriyyet onun son nefesi!  
Yaşamaz yoksa, emîn ol ki bu barbar çetesi,  
Medenî Avrupa'nın dâmen-i irfânında;  
Asya'nın belki o kumluk Arabistân'ında,  
Lâşe hâlindeki bir devlete vardır medfen...  
Anlıyordum ki: Herif çatlayacak ye'sinden.  
İntikamın olamaz böyle müsâid sırası,  
Diye; nerdeyse bulup hasmımın artık yarası,  
Başladım deşmeye. Lâkin bu cedel başlayalı,  
Dinliyormuş bizi şâhin gibi bir Afganlı.  
Vâkıâ Rusça konuştuk, yine külhâni, fakat,  
Seslerin tavrına çoktandır edermiş dikkat.  
Çay semâverlerinin hepsini birden yıkarak,  
Rusu gırtlaklayıvermez mi? Aman, etme, bırak!" (164)

*Süleymaniye Kürsüsünde* gerek metnin başında cami ortamı gerekse vaizin dolaştığı geniş coğrafyada karşılaştığımız kronotop unsuru, hikâyenin sonunda anlatılan zamanı, anlatı zamanı ve okunma zamanı arasındaki farktan kaynaklanan gerilimi yansıtması açısından da önemlidir. Yazar kurmacayı oluşturduğu sırada geçmiş bir dönemden bahsediyorken bugünün okurunun durumunu hesaba katmadan yapamaz. Aradaki bu gerilim nedeniyle tarihsel gerçekliği saptıran yazar kurmacanın anlattığı dönemin zaman ve mekanını eserin anlatıldığı dönemin zaman ve mekanına sızdırır. *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde anlatıcı vaiz Hindistan seyahati esnasında Meşrutiyet'in ilanını haber alır. Bu durum bize kurmacada anlatılan zamanın 23 Şubat 1908 olduğunu gösterir. *Sırat-ı Müstakim* dergisinin 1 Şubat 1912 tarihli 178. sayısındaki tefrikasında Meşrutiyet'in ilan edildiğini okuruna nakleden şair, 15 Şubat tarihli bir sonraki tefrikada Meşrutiyet dönemi İstanbul'una ayak basar. Uzaktan gördüğü şehirde hürriyet döneminden beklentisini anlatır:

Attı hülyâ beni tâ Marmara sâhillerine!  
Görüyordum, iki üç bin mil açıktan bakarak,  
Şu sizin kapkara İstanbul'u kardan daha ak.  
Parlıyor alnı uzaktan Ay'ın on dördü gibi;  
Gülüyor: İşvesinin câzibeler müncezibi .  
Ne gezer şimdi o zillet, o sefâlet? Heyhât!

Bu ne müdhiş azâmet, oh, ne müdhiş dârât!  
Sayısız mektep açılmış: Kadın, erkek okuyor;  
İşliyor fabrikalar, yerli kumaşlar dokuyor.  
Gece gündüz basıyor millete nâfi' âsâr;  
Âdetâ matba'alar bir uyumaz hizmetkâr.  
Mülkü baştan başa i'mâr edecek şirketler;  
Halkın irşâdına hâdim yeni cem'iyetler,  
Durmuyup iş buluyor, gösteriyor, uğraşiyor;  
Gemiler sâhile boydan boya servet taşıyor... (163-164)

Ancak vaizin beklentileri ile karşılaştığı gerçek arasındaki tezat ilerleyen mısralarda açığa çıkar. Hürriyet sonrasında insanların özgür bir ortamda işlerine yoğunlaşacağını, daha çok çalışacağını ve üreteceğini bekleyen vaiz gördüğü boş ve düzensiz kalabalıktan sonra hayal kırıklığına uğrar:

Bir de İstanbul'a geldim ki: Bütün çarşı, pazar  
Na'radan çalkanıyor! Öyle ya... Hürriyyet var!  
Galeyan geldi mi, mantık savuşurmuş... Doğru:  
Vardı aklımdan o gün her kimi gördümse zoru.  
Kimse farkında değil, anlaşılan, yaptığının;  
Kafalar tütsülü hülyâ ile, gözler kızgın.  
Sanki zincirdekiler hep boşanıp zincirden,  
Yıkıvermiş de tımarhâneyi çıkmış birden!  
Zurnalar şehrin ahâlîsini takmış peşine;  
Yedisinden tutarak tâ dayanın yetmişine!  
Eli bayraklı alaylar yürüyor dört keçeli;  
En ağır başlısının bir zili eksik, belli!  
Ötüyor her taşın üstünde birer dilli düdük.  
Dinliyor kaplamış etrafını yüzlerce hödük! (166)

Şair metinde olayın geçtiği 1908 İstanbul'undan söz ederken, metnin yazıldığı 1912 yılındaki İstanbul'u göz önünde bulundurmuştur. Buna göre şiirin tefrika edildiği 1912 yılındaki zaman ve mekân 1908 yılındaki İstanbul'a sızmıştır. Bu durumun sağlamlasını şairin Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra yayımladığı "Hürriyet" şiirinden yapabiliriz. 21 Ocak 1909 tarihinde *Sırat-ı Müstakim*'de yayımladığı şiirde, şair Meşrutiyet devrinin verdiği mutluluk ve özgürlük atmosferini şiirine yansıtır:

Şu yumurcakilere bak: Sanki ezelden ahrâr!  
– Bağırın haydi çocuklar...  
– Yaşasın hürriyet!

Derken alkış geliyor; sonra da nevbet nevbet,  
Ya Vatan Şarkısı, yâhud ona benzer bir şey  
Okunup, her köşe çın çın ötüyor... Hey gidi hey!  
Bir mezarlık gibi dalgın yatıyorken, daha dün  
Şu sokaklarda bugün dalgalanan rûhu görün! (84)

Görüldüğü gibi aynı anlatılan zaman farklı anlatı zamanlarında farklı şekillerde nakledilmiştir. Metin dışındaki tarihsel zamanı metin içindeki kurmacaya farklı şekillerde nakleden Akif'in düşüncesindeki değişimi kronotop sayesinde görebiliriz. Bu durum bize kronotopun bir diğer işlevini göstermesi açısından da önemlidir.

Uzun süren bir seyahat anlatısı içerisinde muhatabını metne gark eden anlatıcı İstanbul manzarasını anlattıktan sonra, kendisini en baştan itibaren onaylamaya hazır olan muhatabını, şimdi ve buradaki zamana getirerek tezini sunmaya başlar. Bu eleştirilerin ilki dönemin hâkim ideolojisi olan milliyetçiliğe, daha doğrusu Türkçülüğe karşı olan eleştirilerdir. Vaize göre milliyetçilik akımı etkili olduğu birçok yerde tefrikaya neden olmakta ve İslam ümmetini içerden parçalamaktadır. Mehmet Akif'in *Sebilürreşad* dergisinde Türkçü yazarlarla yollarını ayırıp dergiyi İslamcı bir politikaya yönelttiği bu dönemde bu şiir aracılığıyla Türkçü politikalara yaptığı eleştiriler anlamlıdır:

Ayrılık hissi nasıl girdi sizin beyninize?  
Fıkr-i kavmiyeti şeytan mı sokan zihninize?  
Birbirinden müteferrik bu kadar akvâmı,  
Aynı milliyetin altında tutan İslâm'ı,  
Temelinden yıkacak zelzele kavmiyettir.  
Bunu bir lâhza unutmak ebedî haybettir.  
Arnavutluk'la, Araplık'la bu millet yürümez..  
Son siyâset ise Türklük, o siyâset yürümez.  
[...]  
İşte Fas, işte Tunus, işte Cezâyir, gitti.  
İşte İrân'ı da taksîm ediyorlar şimdi.  
Bu da gâyetle tabî'i, koşanıdır meydan;  
Yaşamak hakkını kuvvetliye vermiş Yaradan.  
Müslüman, fırka belâsıyla zebun bir kavmi,  
Medenî Avrupa üç lokma edip yutmaz mı?  
Ey cemâat, yeter Allâh için olsun, uyanın..." (168)

Bu yoğun eleştirilerden sonra vaiz, şiirin sonunda gelişmek için verdiği çözüm önerisini de muhatabına anlatır. Ona göre sıkıntılı durumdan kurtulmanın ve ilerlemenin en etkili sırrı taklidi bırakmak, Batı'nın ilmini alarak çok çalışmaktır:

Bu uzun boylu mesâî, bu uzun boylu sefer,  
Bir kanâat verecekmiş bana dünyâda meğer.  
O kanâat da şudur:  
Sırr-ı terakkînizi siz,  
Başka yerlerde taharrîye heveslenmeyiniz.  
Onu kendinde bulur yükselecek bir millet;  
Çünkü her noktada taklîd ile sökmez hareket.  
Alınız ilmini Garb'ın, alınız san'atini;  
Veriniz hem de mesâînize son sür'atini.  
Çünkü kâbil değil artık yaşamak bunlarsız;  
Çünkü milliyyeti yok san'atin, ilmin; yalnız,  
İyi hâtırda tutun ettiğim ihtârı demin:  
Bütün edvâr-ı terakkîyi yarıp geçmek için,  
Kendi "mâhiyyet-i rûhiyye" niz olsun kılavuz.  
Çünkü beyhûdedir ümmîd-i selâmet onsuz." (177-178)

*Süleymaniye Kürsüsünde* ile girilen yeni vadide sosyal meseleleri sergileyen otoriteden öğretici otoriteye geçen yazarsal söylem dergi aracılığıyla ulaşma imkânı bulduğu muhataplarına kürsüden çözüm reçeteleri sunmaktadır. Bu durum *Hakkın Sesleri* ve *Fatih Kürsüsünde* şiirlerinde de devam eder.

Akif'in şiirlerindeki nesnelleşmiş söylem vaaz ve tefsir teması üzerine ilerleyen şiirlerinde en çok kullandığı araçtır. Güçlü bir otoriter ses etrafında kendi yazar söylemi ile karakter söylemini üst üste bindiren Akif, bir taraftan dergide devam ettirdiği tefsir ve vaaz yazılarını şiir formunda tekrar ettirmekte; diğer yandan da şiir üzerinden daha fazla okur kitlesine ulaşarak yükselen popüleritesini ideolojik amaçları için kullanmaktadır. *Hakkın Sesleri* tefrikalarının sona erdiği ve kitabın yayına hazırlandığı dönemde dergideki yazılarda artık "içtimai şair" olarak nitelendirilen şair, Balkan Savaşı döneminde kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nde üstlendiği misyona uygun bir biçimde kürsüden halka seslenmeyi sürdürmüştür. Orhan Okay'a göre ise Mehmet Akif, *Hakkın Sesleri*'ni teşkil eden



şiiirlerini yayımladığı dönemde artık destan sahasına girmiştir (Okay, 2008, s. 101).

Onun şiirlerindeki hitaplar artık daha keskin ve şiir sesi artık daha güçlüdür. Daha önceki kitapları aracılığıyla kendi kitlesini oluşturan ve muhatabına kendisini az çok tanıtan şairin şiirinde artık müdahil anlatıcıdan ziyade doğrudan anlatıcının sesi hissedilir:

Gitme ey yolcu, berâber oturup ağlaşalım:  
Elemim bir yüreğin kârı değil, paylaşalım:  
Ne yapıp ye'simi kahreyleyeyim, bilmem ki?  
Öyle dehşetli muhîtimde dönen mâtem ki!  
Ah! Karşımda vatan nâmına bir kabristan  
Yatıyor şimdi... Nasıl yerlere geçmez insan?  
Şu mezarlar ki uzanmış gidiyor, ey yolcu,  
Nereden başladı yükselmeye, bak, nerde ucu!  
Bu ne hicrân-ı müebbed, bu ne hüsrân-ı mübîn...  
Ezilir rûh-i semâ, parçalanır kalb-i zemin!  
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.” (186)

Akif'in yüksek tondan haykırışlarının duyulduğu bu şiirde zaman zaman muhatap da değişir. Şiirin bazı yerlerinde doğrudan Allah'a karşı bir yakarış duyulur ve bu yakarışın tonu oldukça serttir:

İlâhî, altı yüz bin müslüman birden boğazlandı...  
Yanan can, yırtılan ismet, akan seller bütün kandı.  
Ne ma'sûm ihtiyarlar süngüler altında kıvrandı!  
Ne bîkes hânümanlar işte, yangın verdiler, yandı!  
Şu küllenmiş yığınlar hep birer insan, birer candı!”  
[...]  
Tecellî etmedin bir kerre, Allah'ım, cemâlinle!  
Şu üç yüz elli milyon rûhu öldürdün celâlinle!  
Oturmuş eğlenirlerken senin -hâşâ- zevâlinle,  
Nedir ilhâdı imhâlin o sâmit infiâlinle?  
Nedir İslâm'ı tenkîlin bu müsta'cel nekâlinle ?” (183-184)

*Hakkın Sesleri*'nde de şair, *Süleymaniye Kürsüsünde* eserinde bıraktığı noktadan milliyetçilik eleştirilerine devam eder. Şiir öznesinin en çok değindiği temalardan biri kavmiyetçilik ve onun getireceği tefrikadır:

Hani, milliyetin İslâm idi... Kavmiyyet ne!  
Sarılıp sımsıkı dursaydın a milliyetine.  
“Arnavutluk” ne demek? Var mı Şerîat’te yeri?  
Küfr olur, başka değil, kavmini sürmek ileri!  
Arab’ın Türk’e; Laz’ın Çerkes’e, yâhud Kürd’e;  
Acem’in Çinli’ye rüchânı mı varmış? Nerde!  
Müslümanlıkta “anâsır” mı olurmuş? Ne gezer!  
Fikr-i kavmiyyeti tel’în ediyor Peygamber.  
En büyük düşmanıdır rûh-i Nebî tefrikanın;  
Adı batsın onu İslâm’a sokan kaltabanın!” (191)

*Safahat*’ta yol-karşılaşma kronotopunu en iyi görebileceğimiz en iyi metin *Fatih Kürsüsünde*’dir. Doğrudan diyalog ile başlayan ve nasıl bir araya geldiklerini göremediğimiz iki arkadaşın Fatih Camii’ndeki bir vaazı dinlemek üzere Eminönü’nden Fatih’e doğru olan yolculuklarını görürüz. Karşılıklı diyalogla dinden, siyasetten, dil ve edebiyat meselelerinden bahseden iki arkadaşın bu yolculuğu eserdeki tarihsel ve toplumsal arka planı yansıtmaları açısından önemlidir. Yolculuk esnasında arkadaşına saati soran karakterin iki farklı yanıt alması modernleşme ile geçilen yeni saat sistemi hakkında bilgi verdiği gibi, bu yeniliğin halkta yol açtığı kafa karışıklığını göstermesi açısından da önemlidir:

– Senin gözün iyidir... Kaç muvakkitin sa’ati?  
Düzelteyim şunu... Dur, dur... Kurulmamış zâti.  
– Birinde on buçuk olmuş, birinde üç...  
– Ne güzel!  
Zaman içinde zaman... Yoktu böyle şey evvel.  
– Büyük kusûr idi lâkin...  
– Hakikat öyle idi:  
Kamer hesâbı, güneş devri, sonra, mîlâdî,  
Deyip de üç yılı ezber bilen zekî millet,  
Durur mu hiç yalnız bir sa’atle? Durmaz, evet! (215)

Yol kronotopu aynı zamanda tarihi yerlerin görülmesi ile zamansal bir yolculuğa da imkân tanır. Vefa yolu üzerinden giderken Süleymaniye Camii yakınına uğrayan iki arkadaş bir yandan eski medreselere diğer yandan yeni açılan kurumlara bakarak geçmiş ve şimdi arasında bir hesaplaşma yaparlar. Yazar

otoritesinin metindeki temsili olan birinci sesteki karakter medrese ve mektep ayrımının milleti düşürdüğü ikilemi mekanlar üzerinden anlatır:

- Şu sağ taraftaki?  
– Mektep.  
– Evet, bu cebhedeki?  
– Bir eski medrese olmak gerek... Değil mi?  
– Peki.  
– Pekî nedir? Biraz îzâh edilse, çok eksik!  
– Zavallı milleti vahdet-cüdâ eden “ikilik”,  
Sırtmıyor mu? O pis dişleriyle karşında?  
Nasıl tükürmesin insan şu hâle baksın da?  
Yıkılmamış, ne kadar yıkmak istesek, îmân;  
Ayrılmak istemişiz sonra dîni dünyâdan.  
Ayrılmışız, ederek Şer’i muttasıl ihmâl;  
Asıl ikincisi olmuş, şu var ki, berzede-hâl!  
Evet, bu sıska vücûdun yarın durur nefesi;  
Fakat şu gördüğün “Ekmekçioğlu Medresesi”  
Yaşar, demir gibi göğsüyle, belki on bin yaş...  
Ya her kaburgası: Kurşunla bağlı yalçın taş!  
Olaydı koskaca millete bir beyinli kafa;  
“Vücûdu bir yana atmak, dimâğı bir tarafa,  
Akıllı kârı değil!” der de böyle yapmazdı.  
Ne oldu, sor bakalım? Milletin öz evlâdı,  
Yabancıdan daha düşman kesildi birbirine!” (221)

Yol kronotopu bu metinde, metindeki seslerin farklılıklarını göstermektedir.

Metne diyalojik bir üslup katan diyaloglar eşliğinde geçilen yolda hem o günün İstanbul’u okura aksettirilir hem de eski İstanbul üzerinden zamansal bir yolculuk yapılır. Bu yolculuk esnasında sergilenen farklı sesler tezli romanın hitap ettiği farklı okur kitlelerini de göstermektedir. Tezli romanlarda görülen iki farklı okur tipinden birincisi roman için bir onaylama sağlayan başlangıçtan itibaren ikna olmuş okur, ikincisi ise başlangıçta romanın tezine karşı olduğu halde sonradan ikna olan okurdur. İkna edilmesi gereken okur tipini temsil eden söylemler de tezli romanın yapısında değerlidir (Suleiman’dan aktaran Köroğlu, 2007, s. 176). *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde belirttiğimiz muhatap birinci grubu temsil etmektedir. Burada muhatap en baştan itibaren, kafasında hiçbir soru işareti olmadan vaizi dinlemek üzere yola çıkmış ve caminin içine girip o gruba dahil olarak anlatıcının tezlerini

baştan kabul etmiştir. *Fatih Kürsüsünde* ise “İki Arkadaş Fâtiḥ Yolunda” bölümünde gördüğümüz karakterlerden biri daha baştan vaazı dinlemeye karşıdır:

- Namaz değil yalnız maksadım... Bugün bir adam
- Çıkıp da va’zedecek öğle üstü halka...
- Tamam!
- Zamânıdır oturup, şimdi, herze dinlemenin;
- O yâve-gûları hâlâ, adam, deyin beğenin!
- Sarıklı milletidir milletin başında belâ...
- Fakat, umûmunu birden batırmak iş değil a!
- Bilir misin ne dehâlar yetişti medreseden?
- Dehâ mı? At bakalım, hiç sıkılma, bol keseden!
- Sıkılmadan atayım mı? Kuzum, niçin atayım?
- İnanmıyorsan eğer dur ki ben de anlatayım...
- Sayıp da nâfile ma’lûm olan beş on ismi,
- Yorulma: Onları ezberlemek de bir iş mi?
- Fakat, şu va’zedecek herze-gû aceb kim ola?
- Ne olsa hiç ya... Nihâyet, sarıklı bir molla!”

Buradaki muhatabın, yine *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde göreceğimiz eşik kronotopunda olduğu gibi, simgesel olarak cami eşiğini aştıktan sonra sesi kaybolur ve ilk bölümde görebileceğimiz ikilik vaizin sesi ile bastırılarak tek sese dönüşür. Bu tek ve hâkim ses, yedi tefrika boyunca devam eden iki farklı anlatıcı sesinin bastırıldığı ve vaiz sesi üzerinden bir uzlaşmaya varıldığı izlenimi yaratır. Bir başka deyişle tezli roman yapısı içerisinde ikinci gruptaki okur tipi vaiz sesi ile ikna edilir. Tam 21 tefrika boyunca muhatabına çeşitli meselelerde seslenen vaiz öznesi, artık kendi okur kitlesi tarafından oldukça tanınır hale gelen Mehmet Akif’in sesinden başkası değildir. Burada muhatabının gözünde daha da tanınır hale gelen yazar söylemi, şiirdeki söylemleri karmaşık hale getirerek artık daha bilgili hale gelen muhatabıyla derin meseleler konuşur. On dördüncü tefrikaya kadar olan bölümde uzun uzun dinî-hikemî bir üslupla kâinatı, kaza ve kaderi, tevekkül anlayışını vs. anlatan vaiz daha önceki şiirlerinde görülmeyen karmaşık ve zor bir dille okuruna seslenir. Sözlerine A’raf suresinin “Allah’ın göklerdeki ve yerdeki hükümlerini

görmüyorlar mı?” mealindeki 185. ayeti ile başlayan vaiz, kâinatta Allah’ın koyduğu kanunlardan ve varlıkların çalışma düzeninden uzunca bahseder:

Mükevvenâtı ezelden halâs edip ebede  
Sürükleyen; onu hayret-fezâ hüviyyette  
Tekallübât ile bir müntehâya doğru süren;  
Hem istikâmeti dâim o müntehâya veren,  
Îrâde hep ezeli sa’yidir, bakılsa, onun;  
Kimin? O kudret-i mahzın, o sırr-ı meknûnun !  
Ne dinlenir, ne de âtil kalır, velev bir an,  
Şu’ûn-i hilkati teksîf edip yaratmaktan. (225)

Kâinatın düzeni üzerinden çalışma meselesini muhatabına anlatan vaiz buradan itibaren üslubunu değiştirir. Daha önceki tefrikalarda kozmik âlem ve kâinat üzerinden düzenin işleyişini ve çalışmanın her mahluk için zorunlu olduğunu anlatan vaiz, on dördüncü tefrikadan itibaren meseleyi Batı’nın çalışkanlığına ve İslam dünyasının geri kalmasına neden olan tembelliğine bağlar:

Zaman zaman görülen âhiret kılıklı diyâr;  
Cenâzeden o kadar farkı olmayan canlar;  
Damarda seyri belirsiz, irinleşen kanlar;  
Sürünmeler, geberip gitmeler, rezâletler;  
Nasîbi 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;  
Ekilmemiş koca yerler, biçilmiş ormanlar;  
Durur sular, dere olmuş helâ-yı câriler;  
Isıtmalar, tifolar, türlü mevt-i sâriler;  
Hurâfeler; üfürükler; düğüm düğüm bağlar;  
Mezar mezar dolaşıp hasta baktıran sağlar...  
Atâletin o mülevves teressübâtı bütün! (236)

Vaiz artık doğrudan muhatabını hedef alarak ona mesajlarını verir ve monolojik yapı daha da belirgin hale gelir. Buradan itibaren yer alan mısralardaki hitaplarda “sen” üslubu da belirgin olmaya başlar. Vaiz artık içinde bulunulan sıkıntılı durumdan sorumlu tuttuğu muhatabını suçlamaya ve onu sorgulamaya başlar:

Düşünmedin mi girerken Şerîat’in kanına?  
Cinâyetin kalacak zanneder misin yanına?

Sevâb ümid ediyor ha! Deyin ki nâmerde;  
“Sevâbı sen göreceksin huzûr-i mahşerde!  
Tepende gezdirecek ra’ d-ı intikâmını Hak,  
Ki yıldırımları beyninde kaynayıp duracak.  
Yakandan inmeyecek dest-i kahrı hüsrânın...  
Nasıl iner ki, önünden kaçıp da nîrânın,  
Civâr-ı nûr-i nübüvvette mültecâ bulsan;  
Bu türlü kurtuluş imkânı yok ya... Kurtulsan;  
Şu izdihâmın elinden -ki belki bir milyar  
Nüfûs-i hâsiredir - kaçmak ihtimâli mi var?  
Bugün fesâdına kurbân olan zavallıların  
Vebâli boynuna yüklenmesin mi, yoksa, yarın?  
Kolay mı ümmeti idlâl edip sefil etmek?  
Kolay mı dîni hurâfât içinde inletmek?  
Niçin Kitâb-ı İlâhî’yi pâyimâl ettin?  
Niçin Şerîat’i murdâr elinle kirlettin?  
Çıkıp tepinmeye yok muydu başka bir sâha?  
Nedir bu salladığın çifte, Kâ’betu’llâh’a?  
Herif! Şu millet-i ma’sûmeden ne isterdin,  
Ki doğru yol diye tuttun, dalâli gösterdin! (248)

*Fatih Kürsüsünde* muhatabına seslenen vaize göre ise sorun cehaletimizde,  
çözüm ise halkın eğitiminde ve mahalle mekteplerinin açılmasındadır:

Şu cehlimizle musîbet mi kaldı uğramadık?  
Mahalle mektebi lâzım, düşünmeyin artık!  
Mahalle mektebi olsaydı bizde vaktiyle,  
Ya uğrasaydı kalanlar güzelce ta’dîle;  
Yarım pabuçla gezen, donsuz üç buçuk zibidi,  
Bir Arnavutluk’u isyâna kaldırır mı idi?  
Bugün anâsır-ı İslâm’ı bir denî cereyan  
Sürüklüyor ki: Bakın nereden eyliyor nebean.  
Felâketin başı, hiç şüphe yok, cehâletimiz. (255-256)

*Süleymaniye Kürsüsünde, Hakkın Sesleri ve Fatih Kürsüsünde* şiirleri Akif’in saptığı yeni yolun türsel karşılıklarını göstermesi açısından önemlidir. İslamcı duruşu ağır basan bir dergide başyazarlık yapan, Balkan Savaşı döneminde üstlendiği resmi görevler ile toplumda tanınırlığı artan şairin anlatıcıları şiirlerde artık sokaktan değil kürsüden seslenmektedir. Buna bağlı olarak şiirlerde otoriter söylemin tonu da artmaktadır. Halkçı ve gerçekçi üsluptan kopmayan şair *Fatih Kürsüsünde* sanatsal duruşunu açıklar:

– Hayır, hayâl ile yoktur benim alışveriğim...

İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim.  
Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:  
Sözüm odun gibi olsun; hakîkat olsun tek! (212)

*Safahat*'ta daha çok vaaz ve tefsir konulu şiirlerde görülen nesnelleşmiş söylemde yazar otoritesi metinde bazen *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde olduğu gibi, müdahil anlatıcının kurmacaya dahil olup muhatabı metne doğrudan çekmesiyle, bazen *Hakkın Sesleri*'nde olduğu gibi yazarsal otoritenin farklı söylem biçimlerine müsaade etmeden metni kurmasıyla, bazen de *Fatih Kürsüsünde* olduğu gibi aynı anlatıcının farklı söylem biçimlerine (hikemî üsluptan gerçekçi üsluba) geçmesi ile görünür. Bütün bu farklı söylem biçimlerinin ortak noktası dışarıdan gelen sesin metne dahil olarak metni kapatması ve nihaileştirmesi ile gerçekleşir. *Safahat* içerisinde bu durum dua söyleminde ortaya çıkar. Yukarıda bahsi geçen üç metinde de metnin kapanışı dua ile olur. Dışarıdan gelen ses metni anlamlı kılmak ve onun üzerine yeniden düşünülmesini sağlamak için metni dua ile kapatır. Bu kapanış metinlerinde tonlama düşürülür, hâkim sesin keskin ve ideolojik söylemi yerini sakin bir havaya bırakır ve bu metinler daha söylenecek/yapılacak işlerin olduğu izlenimini vererek bir sonraki metinlerin hazırlayıcılığını yapar. *Hakkın Sesleri*'nin sonunda yayımlanan "Pek Hazin Bir Mevlid Gecesi" şiiri bu duruma iyi bir örnek olur:

Yıllar geçiyor ki, yâ Muhammed,  
Aylar bize hep Muharrem oldu!  
Akşam ne güneşli bir geceydi...  
Eyvah, o da leyl-i mâtem oldu!  
Âlem bugün üç yüz elli milyon  
Mazlûma yaman bir âlem oldu:  
Çiğnendi harîm-i pâki Şer'in;  
Nâmûsa yabancı mahrem oldu!  
Beyninde öten çanın sesinden  
Binlerce minâre ebkem oldu.  
Allah için, ey Nebiyy-i Ma'sûm,  
İslâm'ı bırakma böyle bîkes,  
İslâm'ı bırakma böyle mazlûm. (206)

Karakter aracılığıyla yazarsal söylemin muhataba aktarılması meselesi Mehmet Akif'in Birinci Dünya Savaşı yıllarında yazdığı *Hatıralar* kitabındaki "Berlin Hatıraları" şiirinde de görülür. *Sebilürreşad*'da üç yıl gibi uzun bir sürede tefrika edilen bu şiirde İslam dünyasının savaşlar neticesinde yaşadığı hüznü durumun tasviri yapılır. Çerçeve hikâyede Almanya'ya seyahat edip arkadaşıyla beraber Berlin caddelerini dolaşan şiir öznesi bir kahvehaneye gider ve karşısındaki masaya matem elbiseleri giymiş, hüznü görünen bir Alman ailesi oturur. Evladını savaşta kaybeden bir Alman annesinin karşısında oturduğunu anlayan şiir öznesi bu anneyle hayali bir diyaloga girerek savaşlardan kaynaklanan İslam dünyasının acıklı durumunu anlatır ve evladını kaybeden bir anneyi bir Müslüman olarak en iyi onun anlayabileceğini söyler. Buradan itibaren şiir öznesi üzerinden şairin otoriter söylemi bu anneyi aracı kılarak Batılı devletlerin menfaatleri uğruna hayatını kaybeden Müslümanları anar:

Bilir misin ne kadar anne var bugün, yasta,  
Tunus'ta, sonra Cezayir'de, sonra Kafkas'ta?  
Götür de kalbine bir kerre ey kadın elini;  
Düşün zavallıların sernüvişt-i erzelini;  
Ne ibtilâ! Ne musîbet! Cihan cihân olalı,  
Bu ızdırâbı , emînim ki, çekmiş olmamalı.  
Hesâba katmıyorum şimdilik bizim yakada  
Sönen ocakları; lâkin zavallı Afrika'da,  
Yüz elli bin kadının tütmüyor bugün bacası.  
Ne körpe oğlu denilmiş, ne ihtiyar kocası,  
Tutup tutup getirilmiş -Fransız askerine  
Siperlik etmek için- saff-ı harbin önlerine.  
O ümmehâtı, o zevcâtı bir düşünmelisin:  
Kimin hesâbına ölmüş, desin de inlemesin,  
Anarken oğlunu, bîçâre, yâhud erkeğini?  
"Kimin hesâbına?.." Bir söz ki: Parçalar beyni! (307)

Burada karakterin sesi doğrudan duyulmasa da onun zihnine giren anlatıcı kendi söylemini oluşturur ve bu söylem yazar otoritesinin sesi ile uyuşur. Bu sayede yazar ile şiirdeki özne arasındaki mesafe de ortaya çıkar. Böylece karakter aracılığıyla yapılan biçemleştirme ile çok-sesli bir atmosfer meydana gelir.



Manzum hikâye, vaaz ve tefsir metinlerinden sonra *Safahat*'ta en çok rastladığımız türlerden biri de gezi yazıları ve anılardır. Devlet tarafından görevlendirilmiş bir heyet ile önce Berlin'e, daha sonra Medine ve Necid seyahatlerine çıkan şair bu seyahatlerindeki izlenimlerini "El-Uksur'da", "Berlin Hatıraları" ve "Necid Çöllerinden Medine'ye" manzumleri ile yansıtmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda Almanlara esir düşen Müslümanlara propoganda yapmak için Berlin'e giden şair burada Batı coğrafyasını gözlem imkânı bulmuş, Batı medeniyetinin teknolojiye ve bilime verdiği önem neticesinde gelişmesini Berlin Hatıraları aracılığıyla okuruna aktarmıştır. Fazıl Göçek'e göre bu metin "edebiyatımızda Yirmisekiz Çelebi Mehmet ile başlayan, Batı ile Doğu'yu veya Osmanlıyı karşılaştıran metinlerden biri olarak okunabilir." (Göçek, 2013, s. 59) *Berlin Hatıraları*'na arkadaşının "Biraz da kahveye çıksak" teklifi ile başlayan anlatıcı buradan itibaren kafasındaki mahalle kahvesi, otel, şimendüfer ve sokak manzaralarını muhatabına aktarır. Ben anlatıcının ilk üç tefrika boyunca yaptığı Doğu ve Batı'daki manzaraları karşılaştırmak olmuştur. Anlatıcının düşüncesine göre otel, tuvaletin ve banyonun olmadığı, evsizlerin kalacak yeri; şimendüfer rutubetli, basık tavanlı, isli bir bodrumda avare yolcuların itiş kakışla seyahat ettiği bir araç; sokak ise bataklıklarla dolu, tekinsiz bir yoldur. Ancak anlatıcının dışarı çıkması ile bu manzara değişir ve Batı'da gördüğü manzaralar karşısında şaşırarak anlatıcı hayranlığını gizleyemez:

Otel meğer o değilmiş, şimendüfer de kezâ...  
Sokak mı benzeyen az çok? Aman canım, hâşâ!  
Meğer oteller olurmuş saray kadar ma'mûr.  
Adam girer de yaşarmış içinde, mest-i huzûr.  
Beş altı yüz odanın her birinde pufla yatak...  
Nasîb olursa eğer, hiç düşünme yatmana bak!"  
[...]  
Şimendüfer de meğer başka türlü bir şeymiş:  
Hemen binip uçuyorsun... Aman bayıldığım iş!  
Mesâfe kaydı, mekân kaydı bilmiyor insan;

Dakîkanın boyu: Sâ'at. Ne ihtisâr-ı zaman!  
Evet, kucaklıyor eb'âdı berk olup nâgâh,  
Harîtanın üzerinden nasıl geçerse nigâh!"  
[...]  
Sokak dedikleri neymiş? Fezâ-yı bî-pâyan,  
Ki tayyedilmesinin yoktur ihtimâli yayan.  
Demek, vesâit-i nakliyye nâmı tahtında,  
Havâda, yerde, yerin çok zamanlar altında  
Uçup duran o havârik bir ihtiyâc-ı şedîd.  
Piyâde harcı mı, hâşâ, bu imtidâd-ı medîd! (299-301)

Akif'in Doğu'ya yaptığı seyahatlerin neticesinde yazdığı metinlerde realist gözlemlerden çok romantik tasvirler bulunur. Savaş yılları içerisinde yazılan ve çoğu parçası dergide neşredilen şiirlerde hüznün ve karamsarlık hakimdir. 1914 senesinde yazdığı *El-Uksur*'da şiirinde Mısır'daki coşkulu ve güneşli bahar havasında gezinen yabancı turistlerin mutluluğunu tasvir eden şair, buna tezat olarak kendi ruhundaki hüznün ve ıstırabı dile getirir:

Evet, bu sâha-i cûşun, bu cûş-i ezvâkın  
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.  
Bileydim ey koca Şark, ey cihân-ı dûrâdur,  
Senin nerendeki evlâdının nasîbi huzûr?  
Başın belâlara girmiş; elin, kolun pâmâl,  
İçinden esti ki bir gün hevâ-yı istiklâl?  
Görür müyüm diye karşımda müslüman yurdu,  
Bütün diyârını gezdim, ayaklarım durdu.  
Yabancı sesleri geldikçe reh-güzârımdan,  
Hep inkisâr-ı emel taşı rûh-i zârımdan!  
Vatan-cüdâ olayım sînesinde İslâm'ın?  
Bu âkıbet, ne elîm intikâmı eyyâmın!  
Benim ki yaşlıyım artık, düşük kolum, kanadım;  
Bu intikâmı çalışsın da alsın evlâdım. (294)

1915 senesindeki Medine seyahatinde ise kutsal toprakları lirik bir manzume ile tasvir eden şair gezdiği yerlerin manevi atmosferini coşkulu bir dille anlatır:

Ne manzaraydı, İlâhî, o herc ü merc-i samût!  
Ki vecde geldi temâşâdan ansızın melekût;  
Hurûş edip beşi birden yanık minârelerin,

Hudâ'yı bağına basmış yığın yığın beşerin  
Gömülmüş olduğu ummânı dalgalandırdı;  
Deminki mahşeri inletti, Sûr'u andırdı!  
Birinci "Eşhedü en lâ ilâhe illâ'llâh"  
Nidâlarıyla dönerken semâya doğru cibâh,  
Duyuldu Merkad-i Pâk'in de aynı ikrârı,  
Derin derin gelen âvâzelerle tekrârı.  
Bütün o ma'kese dönmüştü cebheler şimdi;  
Onun sadâları artık muhîte hâkimdi.  
İkinci mevc-i şehâdetle aynı aks-i medîd,  
Hudâ'yı etti zeminden için için tevhîd. (326)

Cami eşiği kronotopunun bir başka örneği de *Necid Çöllerinden Medine*'ye şiirinde göze çarpar. Kutsal topraklara yaptığı yolculuğun neticesinde yazdığı bu şiirde Akif Medine'de bulunan Mescid-i Nebevi'yi ziyaretini de anlatır. Oldukça coşkulu bir üslupta geçen şiirde uzun ve yorucu yolculuğundan bahseden şair kutsal mescidin eşiğinden geçer geçmez bu yorgunluğu unuttur ve zihinsel bir diriliş yaşar. Cemaati aşarak bir direk dibinde yer bulan şair burada yaşadığı coşkuyu şiirinde şöyle anlatır:

Menâha'dan geçiyorduk, ikindi olmuştu.  
Çıkınca karşıma Cânân'ımın yeşil yurdu,  
Gözüm karardı, atıldım harîm-i câzibine;  
Yarıp cemâ'ati, düştüm direklerin dibine.  
Sonunda bir yere, lâkin gömünce varlığımı,  
Ridâ-yı haşyete hisseyledim sarıldığımı.  
Yavaş yavaş o demin duyduğum derin heyecan  
İçimde dondu da bir ra'se koptu rûhumdan;  
Ki hilkatimdeki her zerre ayrı ürperdi!  
Önümde sîneye çekmiş huşû'u titrerdi,  
Zemin zemin kabaran saflarıyla gûnâgûn  
Zılâl-i câmide hâlinde, bir cihân-ı sükûn! (325)

*Safahat*'ın en uzun kitabını oluşturan ve beş yıllık bir tefrika sürecinin neticesinde yayımlanan *Asım*'da romanın başat unsurlarından olan heteroglossiannın en başarılı örneklerini görmek mümkündür. Tekil bir dil içerisinde farklı edebi ve söz türlerinin katmanlaşmasını anlatan heteroglossia kavramı Bakhtinci yaklaşımda romanı diğer türlerden, özellikle şiir dilinden ayıran en önemli özelliktir. Roman Jakobson başta olmak üzere edebiyata biçimci yaklaşımla yaklaşanlar genel olarak

monolojik bir tür olan şiir dilini incelemiş ve bu dilin kurallarını koymaya çalışmışlardır. Şairin bireysel dilinin hâkim olduğu şiir dilinde poetik tür dili, bütün bir poetik dünyayı belirlemektedir. Ancak roman yazarının dili bundan farklıdır. Roman dili sadece metni yaratanın bireysel dilinden değil, toplumsal heteroglossianın farklılaşmış dillerinden oluşur. Bu anlamda şiir formunda olmasına rağmen Safahat'ın dili de geleneksel şiir dilinin kalıplarını aşmakta ve roman diline yaklaşılarak toplumsal heteroglossianın farklılaşmış dillerini yansıtmaktadır. Safahat'ı oluşturan kitaplarda birbirinden farklı düşünen ve farklı yaşam tarzlarını temsil eden karakterler aynı kurgu içerisinde temsil edilmiş, bu farklılıkların çatışma ve çelişmeleri öyküdünyası içerisinde okurlara gösterilmiştir.

Bu farklılaşmanın bir boyutu türsel anlamda görülmektedir. İçerisine farklı türsel kalıpları dahil eden *Safahat*, dilsel çeşitliliğini artırarak tekleşmekten ve şiir diline saplanıp kalmaktan uzak kalmıştır. En baştan tiyatro benzeri bir kurgu içerisinde üretilen *Asım*, metinsel düzlemde aynı atmosferi paylaşan iki farklı karakterin çatışmasını başka türleri de eserine dahil ederek sergiler:

Bu eser, bir muhâvereden ibârettir ki Harb-i Umûmî içinde ve Fâtih yangınından evvel, Hocasâde'nin Sarıgüzel'deki evinde geçer. Eşhâs-ı muhâvere şunlardır:  
HOCAZÂDE: Merhum Hoca Tâhir Efendi'nin oğlu.  
KÖSE İMAM: Merhum Hoca Tâhir Efendi'nin şâkirdlerinden.  
ÂSİM: Köse İmam'ın oğlu.  
EMİN: Hocasâde'nin oğlu. (333)

Toplumsal ve tarihi meseleleri tartışırken farklı katmanlardan sesleri eserinde yansıtmaya çalışan Mehmet Akif, farklı bir tür olan tiyatroyu eserine dahil ederek muhatapın metne dahil edilmesini hızlandırmaya çalışır. Yer ve zamanı kesin bir şekilde ortaya koyan şair mimetik bir kurgu atmosferinde karakterler söylemlerini çatıştırmış, en sonunda epik yardımıyla muhatapına katharsis (arınma) yaşatmıştır. *Safahat* anlatısındaki bütün bu türsel farklılıklar aracılığıyla metnin dil çeşitliliği

farklılaşarak vaazın, tefsirin, epiğin, tiyatronun, hatıranın ve gezi yazısının dahil olduğu metinde heteroglossia oluşturulmuş ve çok çeşitliliğe katkı sağlanmıştır. Ayrıca *Safahat*'ta *Asım* şiirinin temel mekânı olan Hocasade'nin Sarıgüzel'deki evinin salonu hikâyedeki diyalogların geçtiği yer olması açısından önemli bir kronotoptur. Karakterlerin duygu ve düşüncelerinin ifşa olduğu bu mekânda diyaloglar önemli yer tutar. Hocasade ve Köse İmam'ın tartışmalarının yaşandığı salon kronotopunda da karakterlerin zihin dünyalarının ifşası ortaya çıkar.

Polemik üslubunun en çok görüldüğü kitap da *Asım*'dır. Gelenekçi ve yenilikçilik çerçevesinde bir nesil çatışmasını konu alan eserde Köse İmam, II. Abdülhamid devrini yaşamış ve “nesl-i hâzır”dan pek haz etmeyen gelenekçi görüşü, Hocasade ise II. Meşrutiyet için büyük çaba sarf eden yenilikçi görüşü temsil eder. 1919 yılında, Birinci Dünya Savaşı'nın ağır yenilgisi sonrasında tefrika edilmeye başlanan eserde her iki taraf da imparatorluğun içinde bulunduğu çöküş durumundan birbirlerini sorumlu tutarlar. İki farklı karakterin ben anlatıcı aracılığıyla birbirlerine seslendikleri eserde bazen açıktan tartıştıkları, bazen de farklı hikâyeler ve fıkralar anlatarak gizli bir üslupta polemiğe girdikleri görülür. Yeni nesilden ve onun temsilcisi Hocasade'den sitemle bahseden Köse İmam şiirin başından itibaren açık bir üslupla polemiğe girer:

– Döktüğün dillere bittim, seni çok sözlü seni!  
Ayda, âlemde bir olsun aramazsın Köse'ni.  
Bu herif öldü mü, sağ kaldı mı, derler de ayol,  
Baba dostuysam eğer kalkıp ararlar bir yol.  
Yoksa yaşlanmaya görsün, adamın hâli yaman...  
Ne fenâ günlere kaldık, aman Allâh'im aman!  
“Nesl-i hâzır” denilen şey pek acâib bir şey:  
Hoca rahmetliye bak, oğluna bak, hey gidi hey! (334)

İlerleyen bölümlerde eski günlerin güzelliğinden bahseden Köse İmam, yeni neslin boş ideolojiler peşinde hem milleti hem de devleti mahvettiğini anlatarak o günleri arattığını söyler. Buradan itibaren Köse İmam ve Hocasade arasında medrese ve

mektep tartışması başlar. Hocasade'ye göre devleti kötü duruma sokan çağın

ihtiyaçlarına kendini uydurmayan medreselerdir:

- Hayır, anlarım amma keneyi,  
Sağdınız siz de asırlarca o sağmal ineği.
- Hakkımızdır sağanız: Kahrını çektik o kadar,  
Besledik...
- Yâ!
- Ne demek?
- Beslediniz, hakkın var!
- Hanginiz bir tutam ot verdi, bırak beslemeyi?
- Yok mudur medresenin köylüde olsun emeği?
- Mektebin, belki... Fakat medresenin, hiç ummam.
- Kızarım ha!
- O senin hakk-ı sarîhindir İmam.
- Halka yol gösterecek bir kılavuz var: Ulemâ.  
Kalanın hepsi de boş.
- Boştur, efendim, ammâ...
- Neymiş ammâsı, beyim?
- Yok, şu sizin medreseler,  
Asrın îcâbına uymakta inâd etmeseler...
- Gidin ıslâh edin öyleyse!
- Hakikat, lâzım.” (365-366)

Köse İmam, metinde sıkça araya girerek anlattığı hikâyeler ve fıkralar ile polemik üslubunu başka noktalara çeker. Gizli polemiğin görüldüğü bu yerlerde doğrudan karşısındaki muhabata saldırmayan karakter dolaylı yoldan anlattığı hikâyeler ile polemikte kendisine avantaj sağlar ve metin üzerinde otoritesini hissettirir. Medrese ve mektep tartışmasında Köse İmam bir fıkra ile araya girer. Fıkraya göre zamanında bir ile atanan şımarık bir vali bütün hocaları toplayıp onlarla bir mecliste bir araya gelir. Vali, hocalara yaptığı konuşmada yirminci asrın fenler asrı olduğundan, artık skolastik düşünceden kurtulmak gerektiğinden ve bu nedenle medreselerin kapatılması gerektiğinden bahseder. Araya girerek söz alan bir hoca mekteb-i âli denilen modern okulların sayısının artmasına rağmen bunların millete bir yararının olmadığından, hâlâ memlekette işlerin yabancı mühendisler tarafından yapıldığından bahseder. Hocaya göre medresenin rahat bırakılıp bu modern okulların öncelikle ıslah edilmesi gerekmektedir:

Bir alay mekteb-i âlî denilen yerler var;  
Sorunuz bunlara millet ne verir? Milyonlar.  
Şu ne? Mülkiyye. Bu? Tıbbiyye. Bu? Bahriyye. O ne?  
O mu? Baytar. Bu? Zirâ'at. Şu? Mühendishâne.  
Çok güzel, hiçbiri hakkında sözüm yok; yalnız,  
Ne yetiştirdi ki şunlar acaba? Anlatınız.  
İşimiz düştü mü tersâneye, yâhud denize,  
Mutlakâ âdetimizdir, koşarız İngiliz'e.  
Bir yıkık köprü için Belçika'dan kalfa gelir;  
Hekimin hâzıkı bilmem nereden celbedilir.  
Meselâ bûdce hesâbâtını yoktur çıkarana...  
Hadi mâliyyeye gelsin bakalım Mösyö Loran.  
Hani tezgâhlarımız nerde? Sanâyi' nerde?  
Ya Brüksel'de, ya Berlin'de, ya Mançester'de!  
Biz ne müftî, ne imam istemişiz Avrupa'dan;  
Ne de ukbâda şefâ'at dileriz Rimpapa'dan .  
Siz gidin bunları ıslâha bakın peyderpey;  
Hocadan, medreseden vazgeçiniz, Vâlî Bey!" (368, 369)

Özel olarak *Asım*'da çok sık kullanılan dolaylı polemik üslubu tarafların düşüncelerini muhataba aktarmasında yardımcı olur. Mehmet Akif'in geleneğe bağlı; ancak yeniliği de görmezden gelmeyen karakteri içerisinde bu üslup oldukça anlamlıdır. *Asım*'ı diğer kitaplardan ayıran özellik iki farklı karakterin çok derinlikli olarak kurgulanmasıdır. Bu karakterlerden bazen yenilikçi olan Hocasade; bazen de gelenekçi olan Köse İmam polemik üslubu aracılığıyla söylemsel üstünlüğü ele geçirir. Bu sebeple Akif'in şiirleri içerisinde diyalojik çatışmayı en fazla gördüğümüz eseri *Asım*'dır. Metnin ilerleyen kısımlarında tarafların kullandıkları dolaylı polemik üslubu bir noktada uzlaşmaya dönüşür ve "Asım'ın nesli" üzerinde taraflar uzlaşmaya vararak milletin umudunu gelecek nesillerde görmeye başlarlar.

Safahat'ın en uzun metnini teşkil eden *Asım*'da da parodik unsurlara rastlanır. Köse İmam ve Hocasade karakterlerinin karşılıklı konuştuğu ve teatral bir havada geçen şiirin 13. tefrikasında Köse İmam bir hikâye anlatır. *Asım*'ın bu tefrika parçasının *Sebilürreşad*'da çıkmasından önce Kastamonu'da yayımlanan *Açık Söz* gazetesinde de "Kır Ağasının Rüyası" (Cunbur, 1986, s. 204) adı altında müstakil bir biçimde yayımlanan bu şiirde gördüğü rüyanın etkisinde kalan ağa, bu rüyayı köyün

imamına yorumlatmak ister. İmamı zoraki yatağından kaldırıp rüyasını anlatan ağanın aslında anlattığı hiçbir şey yoktur; çünkü gördüğü rüya belirsizliklerle doludur. Burada ağanın anlatım tarzı da parodiktir:

Bir öyle hayvana bindim ki, seçmedim iyice.  
– Peki, o bindiğin at mıydı, anlasak, neydi?  
– Bilir miyim? Yalnız dört ayaklı bir şeydi...  
Katır mı desem? Eşek mi desem?  
Öküz mü desem? İnek mi desem?  
Al at mı desem? İdiç mi desem?  
Koyun mu desem? Çepiç mi desem?  
– Güzel!  
– Biraz yürüdük...  
– Geçtiğin nasıl yerdi?  
– Nasıl mı yerdi?.. Unuttum, görür müsün derdi?  
Yokuş mu desem? İniş mi desem?  
Uzun mu desem? Geniş mi desem?  
Çorak mı desem? Çayır mı desem?  
Sulak mı desem? Hayır mı desem?  
– Tamam! İlerde ne gördün?  
– İlerde bir kocaman,  
Karaltı vardı...  
– Peki, ismi yok mu?  
– Bilmem, aman!  
Ağaç mı desem? Kütük mü desem?  
Duvar mı desem? Höyük mü desem?  
Ağıl mı desem? Hamam mı desem?  
Yıkık mı desem? Tamam mı desem? (363-364)

Şiirdeki anlatıcılardan Köse İmam uzun mısralar boyunca aktardığı bu rüyayı milletin şu anki durumuna benzetir. Ona göre millet bilmediği bir şeyin peşinden gitmektedir. Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı hezimetlerinden sonra şaşkın bir şekilde kalan halk şaşkın ve çaresiz kalmış, ne yapacağını bilememektedir. *Asım* şiirinde yer alan bu parodik hikâyeye aracılığıyla “nesl-i hâzır”ın durumu muhataba aktarılmaktadır.

*Safahat*'ta yer alan bir başka tür de Akif'in günümüz dünyasında tanınırlığını en çok sağlayan şiirlerinden oluşan epik türüdür. Klasik dönemden beri edebiyatta var olan epikte kutsal güçlerden beslenen kahramanlar dünyayı değiştirmektedir. Modern dönemde Tanrıların âleminden kopup yeryüzüne inen kahramanlarla birlikte



epiğin de çehresi değişir. Moretti'ye göre modern dönemde dünyayı değiştiremeyen şair epik aracılığıyla zihinleri değiştirmeye çalışır:

Modern epik şiirin en büyük erdemi ise tam da budur. Şâir size görmek istemediklerinizi gösterebiliyor, o görüntüyü çok boyutlu bir anlam evrenine kavuşturabiliyor, zihninize dünyanın görüldüğünden başka türlü olması gerektiğini veya zaten olduğunu dayatabiliyorsa, şiir artık orada zihninizi değiştirmeye başlamış demektir. Ki dünyayı değiştirme kastı bütün modern epik şâirlerde mevcuttur. Fakat bu değiştirme fiziksel değil zihinseldir (Moretti, 2005, s. 258).

Modern dönemde epiğin zihinleri değiştirme işlevi Akif tarafından şiirlerde sıkça kullanılır. Savaş döneminde şiirleriyle ve sosyal faaliyetleriyle toplumu bilinçlendirme misyonu üstlenen şairin şiirlerinde epik türünün örneklerinin görülmesi de kaçınılmazdır. İlk olarak Akif, Birinci Dünya Savaşı yıllarında yazdığı *Berlin Hatıraları* şiirinde destansı şiirlerle anlatıyı canlandırmıştır. Aynı zamanda *Berlin Hatıraları*'nın kapanış tefrikasını da oluşturan bu parça hatıra ve gezi yazısı tonunda ilerleyen şiirde farklı bir türün girmesi ve önceki karamsar hava ile çatışma göstermesi açısından önemlidir:

– Korkma!  
Cehennem olsa gelen göğsümüzde söndürürüz;  
Bu yol ki Hak yoludur, dönme bilmeyiz, yürürüz!  
Düşer mi tek taşı, sandın, harîm-i nâmûsun?  
Meğer ki harbe giren son nefer şehîd olsun.  
Şu karşımızdaki mahşer kudursa, çıldırsa;  
Denizler ordu, bulutlar donanma yağdırsa;  
Bu altımızdaki yerden bütün yanar dağlar,  
Taşıp da kaplasa âfâkı bir kızıl sarsar;  
Değil mi cebhemizin sînesinde îman bir;  
Sevinme bir, acı bir, gâye aynı, vicdan bir;  
Değil mi cenge koşan Çerkes'in, Lâz'ın, Türk'ün,  
Arab'la, Kürd ile bâkîdir ittihâdı bugün;  
Değil mi sînede birdir vuran yürek... Yılmaz!  
Cihan yıkılsa, emîn ol, bu cebhe sarsılmaz!  
Nasıl ki yarmadan âfâkı pâre pâre düşer,  
Hudâ'yı boğmak için saldıran cünûn-i beşer;  
Nasıl ki nûr-i hakîkatle çarpışan evhâm;  
Olur şerâre-i gayretle âkıbet güm-nâm,  
Şu karşımızdaki mahşer de öyle haşrolacak,  
Yakında kurtulacaktır bu cephe... (321-322)

Bu şiir daha sonra yazacağı *İstiklal Marşı* ve *Çanakkale Şehitlerine* şiirlerinin habercisi gibidir. Mehmet Akif daha sonra *Asım* 'da yayımladığı Çanakkale temalı şiiriyle Türk edebiyatında epik şiirin en önemli örneklerinden birini vermiştir. Devletin ve milletin içine düştüğü karamsar durum hakkında tartışan iki karakterin konuşturulduğu şiirde 15. tefrikadan itibaren konunun seyri değişir. Geçmiş konuşmayı bırakan karakterler artık gelecek adına ve “Asım’ın nesli” üzerine planlar yapmaya başlarlar. Akif’i temsil eden Hocasade’nin araya girmesi ile şiirde destansı tonlama artar ve “istikbalin Asım’ın nesline münkâd olacağımı” (406) söyleyen Hocasade buradan itibaren Çanakkale şehitleri ile ilgili olan epik tiradı söylemeye başlar.

Şu Boğaz Harbi nedir? Var mı dünyâda eşi?  
En keşif orduların yükleniyor dördü beşi,  
-Tepeden yol bularak geçmek için Marmara’ya-  
Kaç donanmayla sarılmış ufacık bir karaya.  
Ne hayâsızca tehaşşüd ki ufuklar kapalı!  
Nerde -gösterdiği vahşetle “Bu: Bir Avrupalı!”  
Dedirir- yırtıcı, his yoksulu, sırtlan kümesi,  
Varsa gelmiş, açılıp mahbesi, yâhud kafesi!”  
[...]  
Sen ki, son ehl-i salîbin kırarak savletini,  
Şarkın en sevgili sultânı Salâhaddîn’i,  
Kılıç Arslan gibi iclâline ettin hayran...  
Sen ki, İslâm’ı kuşatmış, boğuyorken hüsrân,  
O demir çemberi göğsünde kırıp parçaladın;  
Sen ki, rûhunla berâber gezer ecrâmı adın;  
Sen ki, a’ sâra gömülse taşacaksın... Heyhât,  
Sana gelmez bu ufuklar, seni almaz bu cihât...  
Ey şehîd oğlu şehîd, isteme benden makber,  
Sana âgûşunu açmış duruyor Peygamber. (407-409)

Bu gibi tiratlar kurmacanın geçmiş bölümlerinde yer alan tartışmaları sonuca bağlaması ve tefrika edildiği dergi üzerinden muhatabına mesaj vermesi açısından önemlidir. Kurmacanın sonuca bağlandığı ve monolojik örüntünün ön plana çıktığı bu gibi tiratlarda ideolojik roman yapısını görmek mümkündür. Tezli roman yapısında “aynı etik ve ahlak düzeylerini paylaşmayan iki rakip arasında bir dizi

mücadeleyi öyküleyen” çatışma yapısı bulunur (Suleiman’dan aktaran Koroğlu, 2007, s. 173). Bu yapıda mutlak iyi ve kötüyü temsil eden gruplar bulunur. Asım’daki Hocasade ve Köse İmam arası polemiklerde de bu çatışmanın izleri görülebilir. Mutlak iyi ve kötünün keskin kesin çizgilerle ayrılmadığı, Akif’in kendi geçmişi ile hesaplaşması olarak da okuyabileceğimiz bu polemikte zamanla Köse İmam’ın sesi kaybolur ve Akif’in sesini temsil eden Hocasade çatışmayı uzlaşmaya doğru evirir. Bu evrilmenin başat öznesi gelecek nesilleri temsil eden Asım karakteridir. Asım karakteri tezli roman yapısında karşımıza çıkan antagonistik kahraman ögesiyle benzerdir. Asgari düzeyde bireyselleşebilen antagonistik kahraman bir grubun temsilcisidir ve o grubun anonimliği içerisinde kaybolur (Suleiman’dan aktaran Koroğlu, 2007, s. 173). Asım karakteri de artık bireyselliği aşmış ve “Asım’ın nesli” kalıbından da anlaşılacağı gibi gelecek olan yeni neslin temsilcisi haline gelmiştir:

Bu rezâlet beni me’yûs ediyor âfiden.  
Hâle baktıkça adam kahroluyor, elde değil;  
Bizi kim kurtaracak, var mı ki bir başka nesil?  
– Âsım’ın nesli, Hocam  
– Nerde!  
– Hayır, haksızsın!  
Gâlibâ oğlana pek fazla bugünler hırsın?  
– Âsım’ın nesli... diyorsun. Ne uzun boylu hayâl!  
– Âsım’ın nesline münkâd olacak istikbâl.  
Sana vicdânımı açtım okudum, dinlesene;  
Söyleten başkasıdır, bakma, Hocam, söyleyene. (406)

Bu gelecek nesil kurmacanın başında karşılaştığımız geçmiş muhasebesinde Köse İmam ve Hocasade’yi karşı karşıya getiren gelenekçi ve yenilikçi görüşün bir tür uzlaşmasıdır. Bu uzlaşma kurmaca boyunca duyulan hissedilen diyalojik yapıyı yeniden monolojik bir düzleme indirir. Çünkü bir düşüncenin ya kabul edildiği ya da reddedildiği tezli romanın yapısı monolojik olmak zorundadır. (Suleiman’dan aktaran Koroğlu, 2007, s. 173) *Asım*’da da Hocasade tarafından üretilen “Asım’ın

nesli” imgesi baştan itibaren çatışmacı üslup kullanan karakterler tarafından kabul edilir ve romanesk manzum hikâyenin kapanışı bu şekilde yapılır:

Sarılr, indirilir mevki’-i müstahkemler,  
Beşerin azmini tevkîf edemez sun’-i beşer;  
Bu göğüslerse Hudâ’nın ebedî serhaddi;  
“O benim sun’-i bedî’im, onu çiğnetme” dedi.  
Âsım’ın nesli... diyordum ya... nesilmiş gerçek:  
İşte çiğnetmedi nâmûsunu, çiğnetmeyecek.” (408)

Sonuç olarak Balkan Savaşları’ndan Millî Mücadele’ye kadar olan sosyal ve politik anlamda karmaşık ve uzun bir süreçte ideolojik bir yayın organı aracılığıyla okura seslenen Akif, bu süreçle doğru orantılı olarak şiirinde kullandığı araçları ve meseleleri de değiştirmiştir. Bu uzun süreçte *Süleymaniye Kürsüsünde*’den *Asım*’a kadar üretilen bütün manzum hikâyeler romanesk unsurları içermektedir. Veli Uğur’a (2016) göre romana yakın bir dil kullandığı çeşitli edebiyatçılar tarafından dile getirilen Mehmet Akif’in *Safahat*’ı diyaloglar ve argo kullanımı, uzun tasvirlerin yer alması gibi özellikleri ile roman söylemine yaklaşırsa da monolojik bir dille üretilen bir eserdir (s. 466). Bunun en temel nedeni *Safahat*’ın orijinal yayının formunun bir dergi olmasıdır. İmparatorluğun sancılı yıkılış döneminde yayımlanan İslamcı bir ideolojik dergide tefrika edilen şiirlerin içeriği de bu atmosfere göre şekillenmiş ve derginin eğitici rolü içerdiği kurmacalarda monolojik yapının oluşmasına neden olmuştur. Savaş döneminin sona ermesi ve yeni kurulan rejim tarafından derginin kapatılması ile yeniden vadisini değiştiren şair, *Gölgeler* ile hem “cemiyet şairi” vasfı ile toplumsal içerikli ideolojik şiirlerden vazgeçip mistik bir sahaya yönelmiş hem de şiirlerindeki romanesk yapıyı sonlandırmıştır.

## BÖLÜM 4

### SONUÇ

Mehmet Akif Ersoy'un manzum hikâyeler derlemesinden oluşan *Safahat* eseri tefrika yayın formu içerisinde yazılmış ve ideolojik bir yayın organından okura seslenirken tezli roman yapısı ile kurgulanmıştır. Türk edebiyatında manzum hikâye geleneği Tanzimat dönemi şairleri ile başlamış ve Mehmet Akif ile kendisine güçlü bir temsilci bulmuştur. Akif'in manzum hikâyelerini inceleyen, başta Veli Uğur olmak üzere (Uğur, 2016), pek çok eleştirmen ve edebiyat tarihçisi onun şiirlerinde romana yaklaşan söylem araçlarına dikkat çekmiştir. Bu çalışmalar Akif'in "İslamcı" ve "halkçı" ideolojik tavrına odaklanmış, bazen de sadece yakın okumalarla onun "realist" tarzına ve "tahkiyeci" tekniklerine değinmişlerdir. 19. yüzyılda ortaya çıkan ve diğer türler üzerinde hakimiyet kurup, onları da kendisine benzeten romanın türsel araçlarına *Safahat*'ta sıkça rastlanmaktadır.

Çağdaş tür kuramcılarının romana atfettiği önem romanın diğer türler arasında yer alan bir tür değil, "gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir süre geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek tür" olmasından ileri gelmektedir (Bakhtin, 2001, s. 165). Bu tezde derinlemesine ele aldığım Bakhtin'in tür kuramına göre roman diğer tüm kalıplaşmış türlerin hem kalıplarını yıkmakta hem de kendi içerisine bu türleri dahil etmektedir. Bu anlamda 19. yüzyılda üretilen edebiyat metinlerini romandan bağımsız düşünmek zordur. Mehmet Akif'in *Safahat*'ı da şiir formunda yazılmış olmasına rağmen içerisinde roman türünün birçok ögesini barındırmaktadır. Tezimde *Safahat*'ın yakın okumasında gösterdiğim üzere *Safahat*'ta önemli yer tutan diyalog tarzı bu metne çok-sesli bir atmosfer sağlamış, bu çok-seslilik bazen *Süleymaniye Kürsüsünde*

olduğu gibi müdahil anlatıcı ve şiir öznesinin seslerinin üst üste binmesi ile bazen de *Asım*'da olduğu gibi şiir özneleri Hocasade ve Köse İmam'ın karşı karşıya gelmeleri ile olmuştur. Ayrıca bu metinlerde sokağın sesi, vaizin otoriter sesi, gezilen coğrafyalarda farklı milletlerden insanların sesleri, karakterlerin iç sesleri vs. bir arada bulunmuştur. Bir başka roman unsuru çok-türlülük de *Safahat*'ın yakın okumasında göze çarpan bir başka romansı özelliğidir. Safahat, şiir formu içerisinde manzum hikâye, hatıra, vaaz, tefsir, gezi yazısı, tiyatro gibi farklı türleri bir arada görebileceğimi bir metinsel ortam hazırlamıştır. Son olarak *Safahat*, dergide tefrika edilmesiyle de bağlantılı olarak belli bir uzam ve zamanın metni olmuştur. Bu uzam ve zamanda anlatıcı bazen “şimdi ve burada”yı anlatmış bazen de farklı tarihler ve coğrafyalara doğru muhatabını yolculuğa çıkarmıştır.

Roman türünün araçları ve *Safahat* arasındaki bu benzerlik Akif'in bu tür hakkında yazmış olduğu makalelerle de desteklenmektedir. Makalelerinde roman türünün gelişiminden ve etkisinden bahseden Akif, bu türün araçlarını manzum hikâyelerinde kullanmasına rağmen, onun şiirleri monolojik bir örüntü içerisinde kurgulanmıştır. Onun şiirlerinde görebileceğimiz çok-seslilik Bakhtin'in Dostoyevski romanlarında gösterdiği örnekler gibi özerk karakterlerin seslerine benzemez. Bu durumun temel kaynağı eserin orijinal yayın formu olan tefrika yapısıdır. Tefrikanın yayın mecrası şairin okurlar ve dünya ile olan ilişkisinde belirleyici bir rol oynamıştır. Toplumsal içerikli şiirlerini ideolojik bir yayın organı olan *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad* dergilerinde yayımlayan Akif, bu dergilerin yayın politikası sınırları içerisinde okur dünyasında yer almaya çalışmıştır. Bu bağlamda derginin değışen yayın politikaları ile birlikte şiirlerdeki yapı da değışime uğramıştır.

Tezimde *Safahat*'ın tefrika yayın hikâyesinde ele aldığım gibi, eserin orijinal yayınının yapıldığı ortam değişen politik ve sosyal atmosferler neticesinde değişmekte ve bu değişim şiiirlerin içeriğini ve formunu da etkilemektedir. İstibdat sonrası dönemde hürriyet atmosferi içerisinde yer alan ve birinci kitap *Safahat*'ı oluşturan şiiirlerde sokak manzaralarının ve hikemî hikâyelere yer veren şair, bu şiiirlerde gündelik yaşamın ahlaki sorunlarına yer vermiştir. Meşrutiyet dönemi sonrasında milliyetçi ve İslamcı yazarların bir arada bulunduğu dergide, İttihat ve Terakki'nin baskıcı politikaları ve Balkan Savaşları ile başlayan politik süreçte ayrışmalar yaşanmıştır. Türkçü yazarları dışlayan ve *Sebilürreşad* adı altında daha keskin bir İslamcı ideolojik çizgide yayınlarına devam eden dergide başyazarlık konumuna gelen Akif, şiiirlerinde ideolojik duruşunu daha belirgin duruma getirmiştir. Bu uzun süreçte *Süleymaniye Kürsüsünde*'den *Asım*'a kadar pek çok eserini dergide tefrika eden Akif, İslamcı ideolojik duruşunu şiiir formu içerisinde belirginleştirmiş ve romanesk araçlarla oluşturduğu kurgularında tezli roman yapısı ve monolojik yapı daha fazla ön plana çıkmıştır.

EK

EXTENDED ABSTRACT

This thesis deals with *Safahat*, which consists of seven books in which poems written by Mehmet Akif Ersoy between 1911 and 1933 are collected. *Safahat*, which was published as a book form after his death, was seen as an important example of verse story genre in Turkish literature due to the poems it contains. The plot and narrative techniques in these verse stories went beyond the limits of poetic forms and approached the novel, the dominant genre of the period. In this way, his poems were considered important by literary historians and critics because of their romanesque features. Therefore, discussions about the emergence and function of novel genre occupy an important place in this thesis.

The novel as a genre that emerged in the 19th century dominated all other genres. This domination has been achieved both by resembling other literary genres and by including them within itself. Therefore, it is possible to see the effect of the novel in most of the works written in this century. The novel, which began to be seen in Turkish literature since the 19th century, transformed other literary genres and caused hybrid genres to be seen. Written in the "century of novel", *Safahat* also approaches the novel in terms of its fictional structure.

Novel, which is a new literary genre that we encountered in the 19th century, appeared in serial form in newspapers and magazines rather than in book form. The first novels published in daily or weekly publications were serialized in consecutive issues. Thus, thanks to this new genre, a considerable number of readers were



obtained and circulation of magazines and newspapers increased. This has also led to the popularization of novel writers and their increased authority in society.

In the Ottoman society, where the publication area was enriched after the period of *Istibdad*, serialized forms of publication was used as important means for reaching the society in the increasing number of magazines and newspapers. During this period, Mehmet Akif started to publish his poems in *Sebilürreşad* magazine which he published weekly. Mehmet Akif, who is famous for his social poems, appealed to the public by using romanesque elements in his poems. These romanesque elements were dialogy, heteroglossia and chronotope mentioned in Bakhtin's novel theory.

*Safahat* seems to have a dialogical structure in terms of the number of characters it contains and the sounds of these characters. The characters in his poems create a polyphonic atmosphere of poetry, sometimes speaking from a lectern, sometimes from a coffee shop in the middle of the street, sometimes from a tavern or from the hall of a house. In addition to this, *Safahat* includes more than one type of discourse such as sermon, memoir, story and travel writing. Moreover, his poems take place in a realistic environment depending on time and space. All these features bring Akif's *Safahat* closer to the novel and enable him to overcome the patterns of the form of poetry.

Although it has romanesque features, we cannot call it dialogical narratives. This is due to the original publication form of the work, serialized form. *Safahat*'s original publication form is not a book but a magazine serial. The poems published in a journal adopting Islamist ideology were designed as a means for giving ideological messages to the public. For this reason, in poems that seem to be polyphonic, characters do not appear to have autonomous voices, but as types

produced by a omniscient narrator. All character voices and genres are designed to confirm the voice of the dominant narrator. Characters are sometimes portrayed in a negative and sometimes positive way to confirm the narrator's authoritarian voice. In this way, it tries to instill an ideology through different narrators and characters in this magazine which takes the Muslim audience as the target. Thus, poems published in an ideological journal were written to give moral message to the people and to unite them in an Islamic unity. This brought *Safahat* closer to the "novel a these" structure.

*Safahat's* serialization story, which I have discussed in my thesis for long pages, has played an important role in determining the genre characteristics of the work. The publication of poems through an ideological publication led to the determination of the relationship with the readers and with the world. The poet who addressed the reader through the magazine *Sebilürreşad*, which adopted the Islamist view at a time of complex political and social events, had to remain in a monological discourse, even though it fictionalized a dialogical structure.



## KAYNAKÇA

- Abdülaziz Çaviş. (1330). Yeryüzünde umûm Müslümanlara beyânnâme. *Sebilürreşad*, 13(317), s. 36-37.
- Ahmet Mithat. (2003). *Ahbar-ı asara tamim-i enzar*. Esen, N. (Haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri: 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Andı, F. M. (1996). Safahat birinci kitabın devrinde uyandırdığı akisler. *Türkiyat Mecmuası*, 20, 37-67.
- Anonim. (1327). Ve câhedû fi sebîlillâh. *Sebilürreşad*, 183, 3-4.
- Anonim. (1328a). Asar-ı münteşire. *Sebilürreşad*, 210, 40.
- Anonim. (1328b). Asar-ı münteşire. *Sebilürreşad*, 211, 42.
- Anonim. (1329a). Asar-ı münteşire. *Sebilürreşad*, 248, 336.
- Anonim. (1329b). Mehmed Âkif Bey'in Mısır ve Medîne'ye seyâhati. *Sebilürreşad*, 278, 288-289.
- Anonim. (1329c). Mehmed Akif Bey. *Sebilürreşad*, 286, 426.
- Anonim. (1330a). İsmail Hakkı Bey'in bir şahsı daveti. *Sebilürreşad*, 302, 283.
- Anonim. (1330b). Balkan dasitan-ı fecayi'i. *Sebilürreşad*, 305, 329.
- Anonim. (1330c). İlan. *Sebilürreşad*, 308.
- Anonim. (1331a). İlan. *Sebilürreşad*, 331, 143.
- Anonim. (1331b). Mehmed Âkif Beyefendi'nin Cezîretü'l-Arab'dan dönüş haberi. *Sebilürreşad*, 340, 20.
- Anonim. (1331c). Mehmed Âkif Bey'in ve Şeyh Tûnûsî'nin Almanya'dan döndüğü haberi. *Sebilürreşad*, 331, 173.
- Anonim. (1332). Kârî'in-i kirâmın nazar-ı dikkatlerine. *Sebilürreşad*, 353, 120.
- Anonim. (1336). Anadolu'da Sebilürreşad. *Sebilürreşad*, 464, 264.
- Anonim. (1338a). İslam'ın büyük zaferi. *Sebilürreşad*, 516, 263.
- Anonim. (1338b). Beyanname. *Sebilürreşad*, 518, 288.

- Anonim. (1340a). Asar-ı münteşire: altıncı Safahat: Asım. *Sebilürreşad*, 614, 356.
- Anonim. (1340b). İslam alemi. *Sebilürreşad*, 623, 399.
- Anonim. (1340c). Türk Ocağı'nın mahiyeti. *Sebilürreşad*, 623, 398-399.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman kuramına giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınlar.
- Arabacı, C. (2005). Eşref Edib Fergan ve Sebilürreşad üzerine. T. Bora, M. Gültekingil (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: İslamcılık* (Cilt 6, s. 95-128). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armaoğlu, F. (1997). *20. yüzyıl siyasi tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1986). *İstiklal Marşı tarihi ve manası*. İstanbul: Tercüman Aile ve Kültür Kitaplığı.
- Ayvazoğlu, B. (2010). *1924: Bir fotoğrafın uzun hikâyesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Azeri, S. (2010). Mikhail M. Bakhtin. V. Çetin (Dü.) içinde, *1900'den günümüze büyük düşünürler* (s. 139-233). İstanbul: Etik Yayınları.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (M. Holquist, Çev.). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (1994). *Speech genres and other late essays* (V. W. McGee, Çev.). Texas: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bakhtin, M. M. (2005a). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. M. (2005b). *Sanat ve sorumluluk: İlk felsefi denemeler* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. M., Medvedev, P. N. (1991). The formal method in literary scholarship. A. J. Wehrle (Dü.) içinde, *A critical introduction to sociological poetics*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk edebiyatı tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Benjamin, W. (2001). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Benjamin, W. (2001). *Son bakışta aşk*. (N. Gürbilek, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın retoriği* (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Brandist, C. (2011). *The Bakhtin circle: Philosophy, culture and politics*. London: Pluto Press.
- Brooks, P. (1992). *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Londra: Harvard University Press.
- Cenap Şahabettin. (1340). Safahat mübdi'i: Mehmed Akif. *Servet-i Fünun, 1479*.
- Cündioğlu, D. (2007). *Bir Kur'an şairi: Mehmed Akif ve Kur'an meali*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ceylan, A. (1991). *Sırat-ı Müstakim ve Sebilürreşad mecmuaları fihristi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Çantay, H. B. (1966). *Akıfname: Mehmed Âkif*. İstanbul: Mürşid Çantay.
- Çetin, N. (2007). II. Meşrutiyet döneminin siyasi ve sosyal görünümüne genel bir bakış. İ. Çetişli, N. Çetin, A. Doğan, A. Gül, Ş. Demir, C. Karataş (Dü.) içinde, *II. Meşrutiyet dönemi Türk edebiyatı* (s. 15-121). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Düzdağ, E. (2006). *İstiklal şâiri Mehmed Akif Ersoy*. İstanbul: Fide Yayınları.
- Düzdağ, E. M. (1998). *Mehmed Akif Ersoy*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Düzdağ, E. M. (2014). *Mehmet Akif hakkında araştırmalar*. İstanbul: M. Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Düzdağ, E. M. (2016). Giriş. M. A. Ersoy içinde, *Safahat* (s. 3-131). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Debus, E. (2009). *Sebilürreşad*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Demirel, F. (2007). *II. Abdülhamid döneminde sansür*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Doody, M. A. (1998). *The true story of the novel*. London: Fontana Press.
- Doğan, M. D. (2016). *İslam şairi: İstiklal şairi Mehmed Akif*. Ankara: Yazar Yayınları.
- Doğrul, Ö. R. (1950). Mehmet Âkif'in hayatı. M. A. Ersoy içinde, *Safahat*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

- Duman, H. (1986). *Mehmet Âkif ve bir mecmuanın anatomisi*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Eichenbaum, B. M. (1994). O'Henry and the theory of the short story. M. E. Charles (Dü.) içinde, *The new short story theories* (s. 87-112). Ohio: Ohio U.P.
- Enginün , İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erişirgil, M. E. (2017). *Mehmet Akif: İslamcı bir şairin romanı* . İstanbul: Nobel Yayın Dağıtım.
- Ersoy, E. A. (2010). *Babam Mehmet Akif: İstiklal Harbi hatıraları*. İstanbul: Kurtuba Kitap.
- Ersoy, M. A. (1311). Kur'ân'a hitab. *Mekteb Mecmuası*, 26, 577-578.
- Ersoy, M. A. (1325). Ebüzziya Tefik Efendi'ye açık mektup. 78, 409-410.
- Ersoy, M. A. (1326). Gayet mühim bir eser. *Sırat-ı Müstakim*, 97, 322-323.
- Ersoy, M. A. (1326). Hasbihal. *Sırat-ı Müstakim*, 91, 222-223.
- Ersoy, M. A. (1328). Ya hasreten ba'de hasreten ale'l Müslimin. *Sebilürreşad*, 225, 300-302.
- Ersoy, M. A. (1337). Müslümanlık Bolşevikliğin aynı mıdır? *Sebilürreşad*, 481, s. 131.
- Ersoy, M. A. (2010). *Düzyazılar: Makaleler, tefsirler, vaazlar*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Ersoy, M. A. (2016). Safahat. E. Düzdağ (Dü.) içinde, *Safahat: eski ve yeni harflerle karşılaştırmalı neşir ve Safahat dışında kalmış şiirler*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Esen, N. (2012). *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fergan, E. E. (1956, Şubat). Ebululâ Bey'le beraber nasıl çalıştık? Sırâtımüstakîm'i nasıl çıkardık? c. *Sebilürreşad*, 238, 199-201.
- Fergan, E. E. (2011). *Mehmed Âkif: Hayatı, eserleri ve yetmiş muharririn yazıları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Frye, N. (2000). *Anatomy of criticism: Four essays*. USA: Princeton U.P.
- Göçek, F. (2013). *Bir medeniyetin şairi Mehmet Akif*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları .

- Günaydın, Y. T. (2016). *Kavaid-i edebiyeye*. İstanbul: Büyüyenay.
- Georgeon, F. (1986). *Türk milliyetçiliğinin kökenleri: Yusuf Akçura (1876-1935)* (A. Er, Çev.). Ankara: Yurt Yayınları.
- Goldmann, L. (2005). *Roman sosyolojisi* (A. Erkay, Çev.). Ankara: Birleşik.
- Hale, D. J. (2006). *The novel: An anthology of criticism and theory 1900-2000*. USA: Blackwell Publishing.
- Holquist, M. (1981). Preface. M. M. Bakhtin içinde, *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Ispartalı Hakkı. (1327). Akif ve safahat. *Sırat-ı Müstakim*, 140, 152-156.
- İdrisi, A. (1330). Müslümanlar için ibret levhaları azın çoğa galebesi. Sebilürreşad, 319, 546.
- İnuğur, N. (1993). *Basın yayın tarihi*. İstanbul: Der Yayınları.
- İz, M. (1975). *Yılların izi*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Jameson, F. (1981). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Johnson, S. (1986). On fiction. M. H. Abrahams (Dü.) içinde, *Norton anthology of English literature*. USA: W. W. Norton & Company.
- Kabaklı, A. (1985). *Türk edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kandemir, F. (2010). *Fahrettin Paşa'nın Medine müdafaası*. İstanbul: Yağmur Yayınları.
- Kaplan, M. (1998). *Şiir tahlilleri 1*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kara, İ. (2003). *Din ile modernleşme arasında: çağdaş Türk düşüncesinin meseleleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kara, İ. (2011). Akif'in aktif din ve ahlak anlayışı. V. Işık (Dü.) içinde, *Vefatının 75.yılında uluslararası Mehmet Akif Ersoy sempozyumu* (s. 117-133). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Karakoç, S. (2007). *Mehmed Akif*. İstanbul: Dirliş Yayınları.
- Kazan Nas, Ş. (2014). Safahat'ın "Gölgeler"inin ışığında. D. M. Doğan (Dü.) içinde, *Mehmet Akif Ersoy Bilgi Şöleni 6: Mehmet Akif ve Gölgeleler* (s. 84-107). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.



- Köroğlu, E. (2007). "Milli hakikat" üzerine tezler: Attilâ İlhan'ın Gazi Paşa'sında tarihyazımı ile tarihsel roman arasında sınır ihlalleri. *Toplum ve Bilim*, 109, 149-180.
- Köroğlu, E. (2010). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandanan Milli Kimlik İnşasına*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köroğlu, E. (2012). Aşırılık, Suç ve Düzeni (Tefrika) Romanda Yazmak: Dürdane Hanım Örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 127-170.
- Kon, K. (2011). Yeni bilgiler ışığında Mehmet Akif'in Almanya seyahati. E. Oral (Dü.) içinde, *Uluslararası Mehmet Akif Ersoy milli birlik ve bütünlük sempozyumu* (s. 129-146). İstanbul: Sabahattin Zaim Ün. Yay.
- Konrpa, M. Z. (2014). *Osmanlı Edebiyatı ders notları: 1908 -1909 Eğitim Dönemi*. İstanbul: Bağcılar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kuntay, M. C. (1327). Safahât hakkında notlar. *Sırat-ı Müstakim*, 148, 359-361.
- Kuntay, M. C. (2013). *Mehmet Akif: hayatı, seciyesi, sanatı*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Lemon , T., Reis, M. J. (1965). *Russian formalist criticism: Four essays*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lesic, A. (2005). Behind Bakhtin: Russian formalism and Kristeva's intertextuality. *Paragraph*, 3, 1-20.
- Lowenthal, L. (1984). *Literature and mass culture: communication in society*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Inc.
- Lukacs, G. (2007). *Roman kuramı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Malkoç Öztürkmen, N. (1990). *Mehmet Âkif ve dünyası: Safahat'ta geçen yapı unsurlarının stilistik bir tahlili*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mancing, H. (2005). The novel. D. Herman, M. Jahn, M. L. Ryan (Dü.) içinde, *Routledge encyclopedia of narrative theory* (s. 398-404). Londra ve New York: Routledge.
- Mertoğlu, S. M. (2008). *Sırat-ı Müstakim mecmuası açıklamalı fihrist ve dizin*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Moretti, F. (2000). Conjectures on world literature. *New Left Review*, 1, 54-68.
- Nazif, S. (1924). *Mehmet Akif: Şairin zâtı ve asarı hakkında bazı malumat ve tetkikat*. İstanbul: Amedi Matbaası.
- Nazif, S. (2015). *Mehmed Akif*. Kurt, M. (Haz.). İstanbul: Cümle.

- Okay, O. M. (2004). Popüler edebiyata dair. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 5, 57.
- Okay, O. M. (2008). Mehmet Akif'in karakteri ve sanatı. *Hece Mehmet Akif Özel Sayısı*, 8-24.
- Okay, O. M. (2015). *Mehmed Akif: Kalabalıklarda bir yalnız adam*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürkçü, İ. (2016). *Berlin caddelerinden Necid çöllerine Mehmed Akif*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Parla, J. (2004). The object of comparison. *Comparative Literature Studies*, 41, 116-125.
- Parla, J. (2015). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Petkova, S. (2005). Mikhail Bakhtin: A justification of literature. *Stanford's Student Journal of Russian, East European, and Eurasian Studies*, 1, 1-12.
- Plato. (1991). *The republic*. (A. Bloom, Çev.). NY: Harpercollins Publisher.
- Russel, B. (1983). *Batı felsefe tarihi* (M. Sencer, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Said Halim. (1331). Müslüman'ın vatani şeriatin hakim olduğu yerdir. *Sebilürreşad*, 331, 144.
- Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Semiz, Y., Akandere, O. (2002). Milli Mücadele'de Mehmet Akif ( Ersoy) Bey'in faaliyetleri. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 28(54), 905-951.
- Sevük, İ. H. (1932). *Edebî yeniliğimiz II*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Shklovsky, V. (2009). Literature without a plot: Rozanov. B. Sher içinde, *Theory of Prose*. London: Dalkey Archive Press.
- Şinasi. (1974). Tefrika ve gazete hakkında. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil içinde, *Yeni Türk edebiyatı antolojisi: 1839-1865* (Cilt 1). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Somel, S. A. (1987). *Sirat-ı Müstakim: Islamic thought in the Ottoman Empire (1908-1912)* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Suleiman, S. R. (1983). *Authoritarian fictions: The ideological novel as a literary genre*. New Jersey: Princeton University Press.

- Tanpınar, A. H. (1988). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tansel, F. A. (1973). *Mehmet Akif: Hayatı ve eserleri*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Tihanov, G. (2000). Culture, form and life: The early Lukács and the early Bakhtin. C. Brandist, G. Tihanov içinde, *Materializing Bakhtin: The Bakhtin circle and social theory*. London: St. Mariin's Press.
- Timurtaş, F. K. (1987). *Mehmet Âkif ve cemiyetimiz*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Topçu, N. (2011). *Mehmet Akif*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toprak, Z. (1995). *Türkiye'de ekonomi ve toplum (1908-1950): Milli iktisat-milli burjuvazi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tunçay, M. (1995). Siyasal tarih: 1908-1923. M. Tunçay, C. Koçak, H. Özdemir, K. Boratav, S. Hilav, M. Katoğlu, A. Ödekan, S. Akşin (Dü.) içinde, *Türkiye Tarihi/çağdaş Türkiye: 1908-1980* (Cilt 4, s. 27-84). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uğur, V. (2016). Safahat'ı Bakhtin'le okumak. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 43, 457-466.
- Underwood, D. (2008). *Journalism and the novel: Truth and fiction 1700-2000*. New York: Cambridge University Press.
- Voloşinov, V. N. (2001). *Marksizm ve dil felsefesi* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Watt, I., Barthes, R. (2002). *Roman ve gerçek etkisi* (M. Sert, Çev.). İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Watt, I. (2007). *Romanın yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding üzerine incelemeler* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zima, P. V. (2006). *Modern edebiyat teorilerinin felsefesi* (M. Özsarı, Çev.). İstanbul: Hece Yayınları.