

MEHMET ÂKİF ERSOY'UN MANZUM HİKÂYELERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ*

*Bâki ASİLTÜRK***

Öz: Mehmet Âkif Ersoy, XX. yy. başı Türk edebiyatının önde gelen şairlerindedir. Âkif, ilk şiirlerini 1894'te yayımlamış, ardından yaklaşık on beş yıllık bir sessizliğe gömülmüş, ancak 1908 Meşrutiyetinden sonra tekrar edebiyat çevrelerine girmiştir. Âkif'in bu tutumunda İkinci Abdülhamit'in özellikle 1890'larda zirveye çıkan baskıcı anlayışının önleyici etkisi söz konusudur. Meşrutiyet sonrasında yeni bir heyecanla matbuat çevrelerine dönen şair, çıkardığı dergilerle adından söz ettirmiştir. Mehmet Âkif'in en çok eser verdiği tür, manzum hikâyedir. Şair bu tip eserlerinde tekdüze bir ifade yolunu tutmamış, çeşitli anlatım tekniklerine başvurmuştur. Her birini birer anlatı hatta bazen de roman gibi kurguladığı bu manzum hikâyelerde öyküleme, betimleme ve diyalog teknikleri şairin sıklıkla başvurduğu anlatım yollarıdır. Olay anlatımını, mekân veya kişi tasvirlerini, kişiler arası diyalogu belirli bir form düzeni içinde metne uygulayan Mehmet Âkif, amaca göre bunlardan herhangi birini öne çıkarmış veya dengeli dağılımla kullanmış; genellikle gerçekçi bakış açısıyla hareket etmiş, olay-mekân-kişi üçlüsünü hayata ayna tutarcasına yansıtmıştır. Manzumelerinde büyük çoğunluğu kendi gözlemlerinin ürünü olan gerçekçi hikâyeler anlatmış, anekdotik metinler oluşturmuş, hayatın içinden tablolar çizmiş, okurun çıkarmasını istediği dersi, okura vermek istediği mesajı, aktarmak istediği anlamı çoğunlukla tahkiyeci ve/veya tasvirici anlatımla görünür kılmaya çalışmıştır. Yansıttığı tipleri hayatın içinden seçmesi, olay ve durum anlatımlarında gerçeğe bağlı kalmaya çalışması, diyaloglarda kişileri sosyal durumlarına göre konuşturması şairin üslubunun belirleyici yanlarıdır.

Anahtar kelimeler: Mehmet Âkif, manzum hikâye, diyalog, öyküleme, tasvir, üslup, anlatım.

Expression Techniques in Mehmet Âkif Ersoy's Verse Stories

Abstract: Mehmet Akif Ersoy was one of the prominent poets of early 20th century Turkish literature. Âkif published his first poems in 1894, followed by a silence of about 15 years, but re-entered the literary circles after the 1908 Constitutional Monarchy. In this attitude of Akif, there is a preventive effect of the oppressive understanding of Abdulhamid II, which reached its peak especially in the 1890s. After the Second Constitutional Monarchy, he returned to the press circles with a new enthusiasm and made a name for himself with the magazines he published. The genre in which Mehmet Akif produced most literary works is verse story. The poet didn't follow a monotonous way of expression in his works of this type, he resorted to various expression techniques. Narration, description and dialogue

* Makalenin Geliş ve Kabul Tarihleri: 13.12.2021 - 20.12.2021

** Prof.Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye. bakiasilturk@marmara.edu.tr, ORCID: 000-0002-3367-4963

techniques are the ways of expression that the poet frequently resorts to in these verse stories, each of which is fictionalized as a narrative and sometimes even a novel. Mehmet Akif, who applies narration of events, descriptions of places or people, and interpersonal dialogue to the text in a certain form order, highlights any of them according to the purpose or uses them with a balanced distribution. He almost always acted with a realistic point of view, reflecting the event-place-person trio as if it were a mirror to life. In his verse, he told realistic stories, most of which were the product of his own observations, created anecdotal texts, drew pictures from life, tried to make visible the lesson he wanted the reader to learn, the message he wanted to give to the reader, and the meaning he wanted to convey, mostly with narrative and/or descriptive narration. The determining aspects of the poet's style are that he chooses the types he reflects from life, tries to stay true to the narratives of events and situations, and makes people talk according to their social status in the dialogues.

Keywords: Mehmet Akif, verse story, dialogue, narration, description, style, expression.

Mehmet Âkif, her ne kadar şiir dışında bir türde eser vermemişse de yetişme yıllarında, özellikle de Baytar Mektebinde okuduğu sıralarda çeşitli türlerde kalem oynatan şair ve yazarların verimleriyle tanışmıştı. Hafız Divanı, Mesnevi, Fuzuli Divanı, hocası Muallim Naci'nin şiirleri, Shakespeare'in şiir ve tiyatroları, Victor Hugo'nun roman, dram ve şiirleri; Alexandre Dumas Fils ve Emile Zola'nın klasik romanları bunlar arasındaydı (Okay ve Düzdağ, 2003). Diğerleri bir yana, Zola'ya ilgi duyması özellikle enteresandır. Belirli bir ihtiyat kaydıyla söylemek lazımdır ki, kendisi dünyaya madde üzerinden bakmamakla beraber, Zola'nın natüralist bakış açısından çok etkilenmiştir.

Sınırları daraltılmayıp tam tersine çok geniş tutulmuş, Doğu kadar Batı'yı tanımayı da içeren kültürel beslenme, ileriki yıllarda Mehmet Âkif'in yazacağı manzum hikâyelerde etkili olacaktır. Bu bakımdan, Âkif'in edebî beslenme havuzunu Baytar Mektebi öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayırmak gerekir. Baytar Mektebi öncesinde daha çok, geleneksel dinî eğitimden geçen ve kültürel beslenme dairesi pek de geniş olmayan Âkif, mektep aşamasında pozitif bilimlerin yanı sıra modern edebiyatları da tanımaya başlamış, bu sayede de bakış açısının sınırlarını genişletme imkânı bulmuştur. Bu kültürel beslenme genç şairi yazmaya da teşvik etmişti. Bu çerçevede, "okulun bilhassa son iki senesinde şiirle çok meşgul olmuştur" (Düzdağ, 1988, s. XXI) tespiti şairin sanatında ilk ciddi adımların 1892-93'e tarihlendiğini ortaya koyması açısından dikkate değerdir. Bu dönemde yazdıklarını daha sonra imha etmiş olması da ilginçtir. Yazmaya başladıktan kısa süre sonra yayın faaliyetine geçen, 1894'te ilk şiirlerini yayımlayan, ancak birkaç yayından sonra 1908 Meşrutiyetine dek yayın faaliyetine ara veren genç şairin bu tutumunda İkinci Abdülhamit'in baskıcı anlayışının önleyici etkisi vardır. Abdülhamit devrinde, özellikle de 1890'lardan

itibaren zirveye çıkan mutlakiyet baskısı dönemin pek çok şair ve düşünürünü olduğu gibi Âkif'i de fazlasıyla rahatsız etmiş, tek tük metinler dışında uzun zaman bir şey yayımlamayan şair Meşrutiyet sonrasında yeni bir heyecan ve coşkuyla şiire ve yayın faaliyetlerine dönmüş, Abdülhamit tarafından izin verilmeyen dergileri de 1908 Meşrutiyeti sonrasında çıkarmaya muvaffak olmuştur. Bu süreç aynı zamanda şairin üslup (style) bakımından özgünleştiği bir süreçtir. İlkgençlik yıllarında kaleme aldığı manzumelerde bir parça Muallim Naci etkisi görülse de bu etkiden çabuk sıyrılmış, uzun zamana yaydığı edebiyat ve hayat deneyimleri sayesinde kendi üslubunu bulmayı başarmıştır. Belli bir tarihten sonra, Naci'nin aksine, divan şiirine mesafeli durmuş, divanların şarap ve meyhaneden geçilmediğini söyleyerek divan şairlerinin zevk ve eğlence düşkünlüğünü sert ifadelerle eleştirmiştir. Zaten, “hayal ile alışverişi olmadığını” dile getirmesi, büyük ölçüde hayale dayanan Servet-i Fünun şiirine olduğu kadar divan edebiyatına da bir karşı duruştur.

Mehmet Âkif'in şairliği düşünüldüğünde akla ilk gelen, manzum hikâyeleri olur. “Bülbül”, “Bir Mersiye”, “Leyla” vs. gibi lirik manzumeleri de bulunmakla beraber bunlar Âkif'in şairliğinde belirleyici metinler değildir. Bu şiirler onun yeteneğini, duygu dünyasının derinliğini, isterse lirik anlatımda da iyi eserlere imza atabileceğini gösterir ama Âkif'in poetikasını büyük ölçüde manzum hikâyelerinde aramak gerektiği açıktır. Bu metinler teknik, yapı, biçim-içerik bütünlüğü vs. gibi özellikler bakımından temsil edici güce sahiptir. Mehmet Âkif'in bu manzumeleri, “kullanılan tahkiye tekniği ile geleneksel hikâyeleme yolunu izlemesi” (Çıkla, 2009) yönüyle de anlatı geleneğine eklenir.

Edebiyat anlayışını, “Hayır, hayal ile yoktur benim alışverişim, / İnan ki her ne demişsem görüp de söylemişim. / Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek: / Sözüm odun gibi olsun, hakikat olsun tek.” dizeleriyle açıklayan Mehmet Âkif, gerçekten de manzumelerinde büyük çoğunluğu kendi gözlemlerinin ürünü olan gerçekçi hikâyeler anlatmış, anekdotik metinler oluşturmuş, hayatın içinden tablolar çizmiş, okurun çıkarmasını istediği dersi, okura vermek istediği mesajı, aktarmak istediği anlamı çoğunlukla tahkiyecî ve/veya tasvirî anlatımla görünür kılmaya çalışmıştır. “Görünür kılmaya” ifadesini özellikle kullandım çünkü manzum hikâye tekniğinin iki ana belirleyeninden biri olay veya durumu kurgusal akışkanlık içinden vermekse diğeri “göstermek, görünür kılmak”tır. Âkif, mesnevi nazım biçimini seçip bunun için Zolavari bir doğal gerçekçilikle doldururken bunun elbette farkındaydı, bu tekniği bilinçli şekilde uyguluyordu. Hayalden kaçmak, gerçeği olduğu gibi aktarmak onun şairlik şiarıydı.

Şairlerin hangi biçim veya biçimi neden tercih ettikleri sorusunun yanıtını öncelikle kendi kişiliklerinde, edebiyat zevklerinde, etkilendikleri şairlerde aramak gerekir. Her şairin bir dünya görüşü, olay ve durumlara bakış açısı, konuşma tarzı vardır ve şiirlerini şekillendiren, üslubunu meydana getiren de bu özelliklerdir. Bu böyle olmakla beraber şairlerin seçip uyguladıkları teknikte

hedef kitlenin, okuyucu profilinin payını da yadsıyamayız. Mehmet Âkif ahlak, erdem, dürüstlük, çalışkanlık, inanç dersi vermeyi arzuladığı bir okuyucu kitlesini hedefleyerek yazmıştır. Bu okuyucu profili, ortalama veya ortalamanın biraz üstünde kültürel donanıma sahiptir. Bundan dolayı da Âkif donanımlı okuyucuyu hedefleyen, muhatabını üst kültür dairesinden seçen hermetik bir şiir yazmamış, yazmayı düşünmemiştir. Yanlış anlaşılmasın, Âkif'in şiirlerinde donanımlı okurun ilgi duyacağı meseleler, söyleyiş tarzları yoktur demek istemiyorum. Tam tersine, onun şiirlerinde son derecede ince, hikmetli, üstünde derinlemesine düşünmeyi gerektiren ifadeler de az değildir. Demek istediğim, Âkif'in, kendisine muhatap seçtiği okuyucu kitlesinin, örneğin Ahmet Haşim veya Yahya Kemal'in hayal ettiğinden çok farklı oluşudur. Okuduğu metinden “tasannu” değil “mana” bekleyen bir okurdur bu. Âkif, üslubunu bu nedenle akılcı yöntemle belirlemiş, anlamı incelemiş, okuyucu adeta karşısına oturup ondan bir şeyler dinliyormuş gibi bir teknik benimseyerek kendisini okurla daima diyalog hâlinde saymıştır. Manzumelerinde zaman zaman başvurduğu, “ey sevgili kaarı” ifadesi bunun açık kanıtıdır. Bu diyalog durumu, muhatabına göre konuşmanın temelini oluşturur; manzum hikâyelerde anlatımcı tekniğin de ayırıcı özelliklerinden biridir.

Mehmet Âkif'in manzum hikâyelerine anlatım teknikleri açısından bakıldığında şairin diyalog, öyküleme ve tasvir tekniklerine yaygın olarak başvurduğu görülür. Bunun temel nedeni manzum hikâyenin bir çeşit roman veya öykü gibi kurgulanma özelliğine sahip olması, biçim ve biçimine bu yolla kavuşmasıdır. Âkif elbette roman yazmıyordu ama manzum hikâyelerinin her birini birer anlatı gibi kurguladığını, kendisine şiirsel metinlerden ziyade romanların kılavuzluk ettiğini de söylemek gerekir. Dolayısıyla onun şiirlerinde bu üç ifade özelliği iç içe geçmiş olarak kullanılır, şairin amacına göre değişimler görülüp aynı metin içinde veya farklı metinlerde biri diğerlerine göre daha ağırlıklı hâle geçebilir. İçeriğin üslubu ve ifade tekniğini belirlediği, bir başka ifadeyle üslubun içeriğe göre şekillendiği bellidir. “Çanakkale Şehitlerine” ile “Leyla”, “Bülbül” ile “Hasbihal”, “Berlin Hatıraları” ile “İstibdad” veya “Ressam Haklı” manzumeleri arasındaki üslup farkının temelinde bu yatar. Âkif'in “ne” anlattığı, “nasıl” anlatacağına kılavuzluk eder, ifade tekniğinin ve vokabülerinin sınırlarını çizer.

1. Diyalog Tekniği

Diyalog, edebiyatın en eski türlerinden olan tiyatronun biçim ve biçem ruhunu oluşturur. Karakterler arası çekişme ve çatışmaların dile geldiği diyalog tekniği, hem gelenekli Türk tiyatrosunda hem klasik Yunan tiyatrosunda hem de modern tiyatrodaki yapıyı belirleme özelliği taşır. Bununla birlikte diyalog tekniği, tiyatrodan başka türlere geçmiş, “hikâyeye dayalı/narrative türlerde de karakterlerin konuşmaları diyalog yoluyla” (Cuddon, 1992, s. 239) yansıtılabilmektedir. Burton'ın “Dramatic Poetry” tanımında, “karakter kullanımına ve insanların eylemleriyle birlikte konuşmalarını temsil etme”ye (Burton, 1974,

s. 176) vurgu yaptığı düşünülürken tiyatro ile manzum hikâyedeki diyalog tekniği arasında neredeyse hiç ayrım olmadığı söylenebilir. Diyalogun nasıl oluştuğu, şekillendiği konusunda Bakhtin'in belirlemeleri dikkate değer:

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 öncelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi bir canlı diyalogda olup biten budur (2001, s. 56).

Buradan yola çıkılarak, süreç içinde, dramatik ve göstermeci olmayan, anlatımcı teknikle kaleme alınmış eserlerde de diyalog tekniğinin, karakter çizmede önemli bir işlev üstlendiği görülebilir. Bu gibi eserlerde kimi zaman anlatıcı ile yazanın aynı kişi olmadığı da bilinir. Yazar ya da şair bir anlatıcı figür seçerek onun diliyle konuşur, eser ile okur arasından çekilir. Mehmet Âkif'in manzum hikâyelerinde başkalarının diyalog hâlinde olduğu kısımlarda bunu sık sık görürüz. Kahvehane veya meyhane müdavimlerinin diyalogları, mahalle halkının sohbetleri, ziyaretine gidilen bir hastanın yakınmaları bu teknikle oluşturulmuştur. Bu, natüralist üslubun temel gereklerindedir yazar kendisi ile kahramanlar arasına mesafe koyar. Bunun, teknik bir özellik olarak altını çizmek lazım. Yine de Âkif'in manzumeleri söz konusu olduğunda bu mutlaklığı dayatmak doğru olmaz. Onun tekniği, kişilikli bir üsluba dayanır. Onda "insan" Âkif ile "şair" Âkif birbirinden kolay kolay ayrılmaz, tam tersine bu iki kişi bir tabaka kâğıdın iki yüzü gibi birbirini tamamlar. Bu bakımdan, Âkif'in şiirlerindeki biçim ve biçem, Buffon'un "Üslup insanın ta kendisidir." sözüne iyi bir örnektir. Kişilerini kendi karakterlerine, kültürlerine göre konuştururken arada kendisi söz alır, kendi dünya görüşünün, yorumunun yahut anlattığı olayda kendisinin nerede durduğunun tamamen göz ardı edilmemesini ister. Konuşanlardan biri veya doğrudan anlatıcı, şairi temsil eder; pek çok manzumesinde bunun ipuçlarını yakalamak zor değildir. İster vokabüler isterse de ifade yahut teknik üzerinden bakılsın yazdığı her şeyde hemen her zaman Âkif'in ruhunu, düşüncesini, tavrını buluruz.

Diyalogun anlatıma kattığı canlılık, Âkif'in manzumelerinde, sahiciliğinden gelir. Şairin kurguladığı, masa başında oluşturduğu yapay ve belâgatli bir konuşma üslubu değil, hayatın içinden notlar alınarak derlenmiş sözlerle doğal şekilde oluşan diyaloglar dikkat çeker. Şairin, adeta sokağa mikrofon uzatmış ve ses kaydı almış gibi bir canlılık ve doğallık içinden kurduğu diyalogların bu derecede etkileyici olmasının nedeni içtenliğinde ve gerçekliğindedir:

Türk edebiyatında muhavereyi, hele sokaktaki halkın konuşmasını şiirinde başarılı bir şekilde verebilmiş pek az şairimiz vardır. Âkif bunlardan biri, belki de birincisidir. Bu yoldaki başarısını onun şu cümlelerinin ifade ettiği

bir çalışmaya bağlamak mümkündür: ‘Avam arasında muhavereler yürütmek arzu ediyorsunuz. Halkın arasına karışınız; bir taraftan çenesi düşük adamları, bilhassa kocakarıları dinleyiniz; bir taraftan da söylenen sözleri edasıyla, telaffuzuyla beraber zaptediniz’ (Yetiş, 1992, s. 13).

Mehmet Âkif, manzumelerinde sık sık yer verdiği diyaloglarda bir yandan kahramanını kendi diliyle konuşturur bir yandan da şair olarak kendisinin nerede durduğunu sezdirir, demiştim. Bu çerçeveye içinde bakıldığında belli bir ihtiyat kaydıyla, “skas” tarzı anlatıma da değinmek gerekir. Pospelov, “Yazarsız anlatış, yani örneğin ‘skas’ta olduğu gibi bir çeşit taklitli edebiyat dili yazara dilsel düşünüşün birbirinden çok daha bağımsız ve çok daha değişik çeşitli tiplerini sergileme ve çeşit çeşit üsluplaştırmalar, alaylı yanılsamalar yaratma olanakları sağlıyor” (Pospelov, 2014, s. 271) derken, diyaloga dayalı anlatılardaki çok sesli yapıya işaret eder. Âkif’in manzumelerinde, kendisinin aradan çekildiği kısımlarda, bunun sayısız örneğini görürüz. Sözelimi “Küfe”deki şu bölümde şair, üçlü konuş(tur)ma yoluyla anlatıcı-ben ve diğer karakterler üzerinden üslup çeşitliliği sağlar:

Dedim ki ben de:

- Ayol dinle annenın sözünü...

Fakat çocuk bana haykırdı ekşitip yüzünü:

-Sakallı, yok mu işin? Git, cehennem ol şuradan!

Ne dırlanıp duruyorsun sabahleyin oradan?

Benim içim yanyor: Dağ kadar babam gitti...

-Baban yerinde adamdan ne istedin şimdi?

Adamcağız sana, bak hâl dilince söylerken...

-Bırak hanım, o çocuktur, kusura bakmam ben...

Adın nedir senin, oğlum?

-Hasan.

-Hasan, dinle.

Zararlı sen çıkacaksın bütün bu hiddetle (Ersoy, 1988, s. 21).

“Skas”lardaki spontan konuşma veya muhatabına göre ifade seçme özelliği burada kendisini bütün açıklığıyla gösterir. Gözden kaçırılmaması gereken noktalardan biri de Âkif’in şiirlerinde karşımıza çıkan bu ifade tekniğinde gelenekli Türk tiyatrosundaki diyalog üslubunun etkisidir. Konu akışına göre spontan konuşmalar, muhatabın dil ve üslubuna göre tercih edilen ifadeler, özellikle halktan kişilerin diyaloglarındaki samimiyet, alay, argo ve yerindelik hususiyetleri bizi gelenekli tiyatroya götürür. Tuluatın, hatta bizatihi tiyatronun temelini diyalog olması karakterleri konuştururken yazarın aradan çekilmesini zorunlu kılar. Nasıl ki gölge oyununda Karagöz, Hacivat, çelebi, tiryaki, Kastamonulu Himmet; ortaoyununda Kavuklu, Pişekâr, Bebe Ruhi, Rumelili, matiz vs. kendi üsluplarıyla konuşur veya konuşturulursa Âkif de

manzumelerinde dile gelen çeşitli tipleri kendilerine özgü ifade özellikleriyle konuşturur. Biraz önce “Küfe”den seçtiğim parçada anlatıcı-şair, ihtiyar kadın, çocuk kişilik özelliklerine uygun dille konuşurlar. Elbette, arada, aruzun zorlamasıyla şairin müdahalesi de sezilir ama bu müdahale metnin tamamındaki üslup dokusunu zedelemeyiz. “Meyhane”deki şu parçada, diyalog tekniğinin nasıl bir kurgu ile kullanıldığının iyi örneklerindedir:

- Kuzum Dimitri, bu akşam biraz ziyadece ver...
- Ziyade, anladık amma ya içtiğin şişeler?
- Çizersin...
- Öyle mi? Lakin, silinmiyor çetele!
- Bakın tavan tebeşirden görünmez oldu...
- Hele!
- Bizim peşin paramız... Almadın mı dün kuruşu?
- Ayol tükendi mezen... Bari 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.
- Ne vazil 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?” (Ersoy, 1988, s. 33)

Bir meyhane ortamında geçen ve müşteri ile meyhaneci arasında borç-alacak konusuna odaklanan diyalogun bir anda çoklu konuşmaya geçerek türkü söyleme bahsine, hemen sonrasında da ertesi güne dair bir mevzuya atlaması meyhane gibi kalabalık bir ortama uygun olup bu inandırıcılık ve sahicilik şairin gözlem yaptığı ortamdaki işitsel takip gücünü gösterir.

Burada, gözlem gücü kadar, dili kullanma gücü de dikkate değer. Âkif, dilde ve ruhta daima “halk”la birlikte olmuş, ortalama insanın dünyasına yakın durmuştur. Yetiş’in, “Cemiyetin her tabakasındaki insanımızın konuştuğu müşterek dil. Denebilir ki Şinasi ile başlayan sadeleşme safhasında sadeleşmenin ne olduğunu gösteren, halkın konuşmasını en iyi şekilde veren zirvedeki eser *Safahat*’tı.” (Yetiş, 1992, s. 5) şeklinde vurguladığı bu dil, aruzun zorlamalarına rağmen, şairin taviz vermeden ve ısrarla tercih ettiği halk dili, hatta argoyla ayrı bir çeşni katılan sokak dilidir. Tanzimat döneminde ve sonrasında Fransızcadan yapılan roman tercümelerini beğenmeyen, bu tercümelerinin acemice olduğunu hatta tercümelerin “doğal Türkçeye uymadığını” söyleyen Âkif, tercüme okumaktansa romanların orijinallerini okumayı tercih edeceğini (1910, s. 117)

belirtir. Bu, şairin dil hassasiyetinin en belirgin örneklerinden biridir. Dil ve ifadede sadeliğin esas olduğunu düşünen şair, “Evet lisanın sadeleşmesi farzdır. Gazetelerde zabıta vukuatı öyle ağır bir lisanla yazılır ki, halk onu bir dua gibi dinliyor.” (1910, s.237) diyerek klasik Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınan eserlerin, bir gazete haberi bile olsa, okunup anlaşılmasının mümkün olmadığını, onlara adeta anlaşılması zor kutsal metin muamelesi yapıldığını vurgular. Buna bağlı olarak Âkif’in son derecede sade ve zengin bir şiir dili vardır, şiire sokmadığı kelime yok gibidir. Özellikle diyaloglarda, konuşan kişinin karakterine uygun olarak “argo”ya, “sokak jargonu”na bol bol başvurur, “aruzla patlıcancıya patlıcan sattırarak derecede” sokak diline hâkimiyeti vardır ve bu yolla da üslup açısından natüralistlerle aynı tebeşir dairesinde durur. Bir başka önemli nokta da şairin edebiyat/şiir dilindeki dönüştürücü rolüdür:

Servet-i Fünûn edebiyatının meydana getirdiği suni ve çetrefil bir dilden yeni edebiyatın gerçek ve yaşayan Türkçesine geçiş sürecinde önemli bir yeri bulunan Mehmet Âkif, eserleriyle en sade ve en doğal Türkçenin seçkin, özgün örneklerini vermiştir. Evlerde, sokaklarda, mahallelerde konuşulan canlı Türkçeyi bütün özelliği, kıvraklığı ve zenginliğiyle Türk şiirine yansıtmiş, manzum ve mensur eserlerine Türk halkının doğal ifade biçimini başarıyla aktarmıştır (Küçük, 2014, s. 21).

Bir şairin sade dille metin oluşturması elbette önemlidir ama asıl önemli olan, içinde yaşadığı dönemde bambaşka bir dille edebiyat yapılırken “edebiyat dışı” sayılan bir dille özgün manzumelere imza atabilmesidir. Mehmet Âkif’in -aruza rağmen- dil tercihinin önemi burada yatar. Servet-i Fünun dil ve edebiyat anlayışını reddeden ve “sokağı edebiyata taşıyan” Hüseyin Rahmi’nin romanda kullandığı dilin daha da sadesini aynı dönemde Âkif şiirde kullanmıştır. Bunda hiç şüphesiz manzumelerinde bol bol diyalog tekniğine başvurmasının rolü vardır. Sokaktaki adamı kendi diliyle konuşturma zorunluluğu edebiyatın içtenliğini, bu da diyaloga, üsluba giden yolda sade dili getirir. Dil ve teknik, birbirinin tamamlayıcısı olmuştur.

2. Öyküleyici Teknik

Öyküleyici (hikâye edici, *narrative*) teknikle kaleme alınan şiirler genellikle serim-düğüm-çözüm aşamalarını yansıtan, içinde açık bir hikâye taşıyan, olay akışına, kurguya yer veren şiirdir. Tam bir özetle söyleyecek olursak anlatımcı şiirin “hikâye anlatan, hikâyesi olan bir şiir” olduğunu söyleyebiliriz (Cuddon, s.566). Bununla birlikte eski gelenekten yola çıkarak epik ve romans tarzındaki şiirlerde bu anlatım biçiminin kullanıldığını hatta lirik şiirlerde de bazen öykülemeci özelliklere rastlanabileceğini belirtmemek eksiklik olur (Abrams, 1993, s.123). Baldick’in “narrative poetry” tanımında ise baladlarda, epik şiirlerde ve romanslarda, kimi zaman da liriklerde anlatılan hikâyelere gönderme söz konusudur (1991, s. 146). Corbin “hikâye anlatan şiir” tanımıyla eski zamanlarda sözlü olarak ortaya çıkan hikâye anlatma geleneğinin modern şairler

tarafından da kullanılmasına odaklanır. Corbin'e göre içinde öykü taşıyan şiirlerde sıkıştırılmış (compact) anlatım söz konusudur, bunun sonucu olarak da anlatımcı şiir kaleme alan şairler düzyazı hikâyecileri gibi ayrıntıya inmezler (1962, s. 83). Bütün bu tanımların, “olaya dayalılık, kurguda olay akışına yer verme” bağlamına oturduğu görülmektedir.

Kurguya dayalı eserlerde anlatımcı tekniğin oranı yazarın bakış açısına, zihniyetine, esere kazandırmak istediği ifade özelliklerine göre belirlenir. Anlatımcılığın tarihine bakıldığında olay akışını öne çıkaran destan ve masallarda, merak duygusunu ayakta tutmayı hedefleyen klasik hikâye veya romanlarda, popüler aşk/serüven romanlarında ve polisyelerde anlatımcı tekniğin hızlı ve sürekli bir akış hâlinde olduğu görülür. Bu akışkanlık okuru kesintisiz şekilde okuma ediminin içinde tutar, okurun entrikayı merak ve heyecanla takip etmesine zemin hazırlar. Bu tip romanları okuyanlar çoğunlukla okumaya ara vermekten hoşlanmaz, olay seyrinde kesinti yaşamayı istemezler. Destan ve masallardan romana geçen bu teknikte “bir şeyin bir başka şeye nasıl yol açtığını, bir şeyin nasıl ortaya çıkabileceğini”(Culler, 2007, s. 122) hesaplama ve bunları uç uca ekleme alışkanlığı hem yazan hem de okuyan için daima bir adım önde durur. Roman ve öykü türleri dışında klasik akımda fabllar ve manzum masallar, divan edebiyatında mesneviler, modern edebiyatta da manzum hikâyeler bu yolu izler. Culler'ın, “Anlatısal şiir sanatı olarak adlandırabileceğimiz şey hem anlatının bileşenlerini anlamaya çalışır hem de belirli anlatıların etkilerini nasıl başardıklarını çözümler” (2007, s. 122) şeklindeki özlü belirlemesi manzum anlatının değişmeyen özüne işaret eder.

Mehmet Âkif'in manzum hikâyelerindeki etkileyicilik gücü, belli metinler bağlamında, öykülemenin akışkanlığından gelir, olay akışı yer yer kısa öykü ve/veya roman havasında kurgulanır. Manzumelerinde genellikle klasik hikâyedeki serim-düğüm-çözüm akışını uygulayan şair bütünde vermek istediği duygu veya düşüncüyü olayın tamamına yayar. Bazı manzumelerinde vurucu bir giriş yaparken bazılarında merak dozu serimde değil düğümde yükselir, bazılarında ise okuyucu merak unsurunu tetiklemeyen düz bir akışla karşılaşır. Bu tip manzumelerde modern öykü (durum/kesit öyküsü) yapılanmasının gözetildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Corbin'in az önce başvurduğumuz tanımına uygun metinlerden biri olan “Hasta” şiirini Âkif, “Vak'a Halkalı Ziraat Mektebi'nde geçmişti” epigrafıyla yayımlamıştır. Aslında sadece “hikâye” değil “yaşanmış olay” anlatan “Hasta” manzumesi şairin ana olaya doğrudan giriş yaptığı örneklerdendir. Hikâyenin daha ilk dizelerinden itibaren okuyucuyu olayın ortasına (düğüm) taşıyan şair bu yolla merak duygusunu daha en baştan tetiklemeyi arzuladığının işaretini verir:

- Bence, doktor, onu siz soyarak dinleyiniz;
- Hastalık çünkü değil öyle ehemmiyetsiz.

Sade bir nezle-i sadriyye mi illet? Nerede?
 Çocuğun hali fenalaştı son günlerde,
 Ameliyata çıkarken sınıf on gün evvel,
 Bu da gelmez mi? dedim "Kim dedi, oğlum sana gel?
 Nöbet üstünde adam kaçmalı yorgunluktan;
 Hadi yavrum, hadi söz dinle de bir parça uzan."
 O zamandan beridir za'fi terakki ediyor;
 Görünen: bir daha kalkınması artık pek zor (Ersoy, 1988, s. 33)

“Küfe”de ise olay akışı “Hasta”dakinden farklı bir kurguyla oluşturulur. “Küfe”, klasik hikâyeye uygun denebilecek “serim” ile başlar. Klasik hikâyelerin önemli bir kısmında olayın serimi kahramanın geniş yahut dar bir mekândan çıkması veya bir mekâna girmesi epizoduyla sunulur. Turgenyev’in “Üç Karşılaşma” hikâyesinin ilk cümleleri şöyledir: “Köyümden yirmi kilometre uzakta olan Glinnoye kasabasına her yaz avlanmak için giderdim.” (1949, s. 3). Maupassant’ın “Tik” başlıklı hikâyesi şöyle başlar: “Akşam yemeğine gelenler ağır ağır otelin büyük salonuna girip yerlerine oturuyorlardı.” (2017, s. 91). Ömer Seyfettin’in “Namus” hikâyesinde de benzeri bir durum görülür: “Daha geceydi. Çoban Yıldızı derinlerden dünya üzerindeki uyumuş sürülere bakan tek bir göz gibi parlıyor, koyu karanlıklara mavi bir ışık akıtıyordu. Hapishanenin ağır demir kapısı acı bir küfür gürültüsü ile açıldı. Jandarmalar elleri arkasına bağlanmış, zayıf, cılız, ürkek bir adamı dışarı çıkardılar.” (2020, s. 43). Elbette bu bir zorunluluk veya gereklilik değildir, çok farklı epizotlarla başlayan onlarca örnek de bulunabilir. Demek istediğim, klasik hikâyede okuyucu düğüme yavaş yavaş hazırlanacaksa yazarın serimi yumuşak, genel bir girişle uyguladığıdır. Mehmet Âkif’in “Küfe” manzumesi serimin sunulması açısından klasik hikâyeye benzer. Bu metinde çok da *compact* olmayan, biraz daha gevşek ve ayrıntıya inen anlatım dikkat çeker:

Beş on gün oldu ki, mu'tâda inkıyâd ile ben
 Sabahleyin çıkıvermiştim evden erkenden.
 Bizim mahalle de İstanbul'un kenârı demek:
 Sokaklarında gezilmez ki yüzme bilmiyerek!
 Adım başında derin bir buhayre dalgalanır,
 Sular karardı mı, artık gelen gelir dayanır.
 Bir elde olmalı kandil, bir elde iskandil,
 Selâmetin yolu insan için bu, başka değil!
 Elimde bir koca değnek, onunla yoklayarak,
 Önüm adaysa basıp, yok, denizse atlayarak... (Ersoy, 1988, s. 33)

Mehmet Âkif, öyküleme tekniğini sadece bir olay akışı olarak görmez. Öykülemeyi yaparken bunun içine çok daha başka şeyleri de koyar ve böylelikle

anlatıyı sadece bir tekniğin uygulanması olmaktan kurtarır. Özellikle insana, mekâna ve durumlara dair belirlemeleri son derecede canlı ve gerçekçidir, bu da manzum hikâyenin mihverinin kaybolmamasını sağlar. Mihverde daima insan ve insani durumlar vardır, öyküleme bu mihverin daha iyi parlaması, görünmesi için biçimsel, teknik bir uygulamadır. Bunun metne katkısı ise şair-anlatıcının insana ve çevreye bakıştaki dikkat yoğunluğunu göstermesidir. Sokakta yürür şekilde gözümüzün önüne gelen şair-anlatıcı öykülemeyi kendisi yapar, ilerleyen kısımlarda öykünün içine koyacağı insanları da kendi muhatabı olarak yahut birbiriyle durumları tartışan öykü kişileri olarak seçer. Öykü anlatıcısının aynı zamanda öykünün bir parçası olması geleneksel hikâye anlatıcılarının pozisyonunu çağrıştırırken manzumede bağımsız kişilerin çokluğu şairi modern hikâye(ci)ye yaklaştırır.

3. Tasvirici Teknik

Şiirde anlatımcı tekniğin yanı sıra, hatta onunla iç içe gelişen bir başka teknik de tasvirici (betimleyici, *descriptive*) tekniktir. Betimleyici, tasvir edici şiir kavramı Avrupa literatürüne XVI. yüzyılda girmiş, XVIII. yüzyıldan sonra özellikle romantik şiir çerçevesinde yaygınlık kazanmıştır. Tasvir edici teknikle kaleme alınan şiirde genellikle duygu ve imajlar yer almaz, dış gerçeğin görsel yanlarına odaklanılır. Betimletici anlatım tekniği, özellikle pastoral şiirlerde “sahnelerin ve yerlerin doğrudan betimlenmesi” (Burton, 1974, s. 176) esasına dayanır. Yazar veya şair, kişi tasvirlerinde “temsil edici” olma özelliğini göz önünde tutar. “Bunların davranış, düşünüş ve yaşayışlarında tüm bir toplumsal katmanın tavrındaki, kendisince özellikli olan yanları bulur, görür. Yazar, eserlerindeki tipik kişileri yaratırken çoklukla bu nitelikteki insanlar üzerinde yoğunlaştırdığı gözlemlerinden yararlanır” (Pospelov, 2014, s. 74). Mehmet Âkif, manzum hikâyelerindeki tipleri, karakterleri tasvir ederken tam da böyle davranmış, gözlemlerde bulunup notlar almıştır. Bu nedenle onun manzumelerindeki kişilerin tasvirinde sakil duran, konu veya olay akışına uymayan, diyaloga ters düşen bir karakter veya tipe rastlanmaz. Olay akışı içinde okur karşısına çıkardığı prototiplerin tasvirinde nirengi noktalarını ihmal etmemiş, dış görünüşte ilk bakışta dikkat çekecek tarafları öne çıkarmıştır. Yine de Âkif'in şiirlerindeki tasvirin *resimsel* ve durağan değil hareketli olduğu notunu düşmek lazım. Bunun nedeni, şairin, kuru ve gereksiz ayrıntılara boğulmuş tasvirde ziyade olay akışına ve varılacak noktaya önem vermesidir.

Tasvir edici teknik, anlatımcı şiirin tamamlayıcılarından ve hatta çoğu zaman öyküleme ve tasvir birbirinden ayrılmaz. Roman ve öykü gibi eserlerde olay akışı anlatımcı/tahkiyecî teknik ile sağlanırken mekân ve/veya kahramanların okuyucuya görsel yönden tanıtılması tasvir aracılığı ile gerçekleşir. Özellikle romantik yazarlar, roman kişilerinin duygusal durumunu, psikolojisini daha iyi yansıtabilmek için kahramanlarını ormanlarda, göl kenarlarında, bağlarda bahçelerde dolaştırır, bunu yaparken de geniş doğa tasvirlerine başvururdu.

Tasvirici tekniğin romantizm aşamasında yaygınlaşmasının nedeni buydu. Rousseau'nun *Emile*, Lamartine'in *Graziella*, *Raphael*, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*, Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı*, Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ve Virginie* romanları böyle sayfalarla doludur. Romantizmde duygunun yansıtılması amacıyla yaygın olarak kullanılan tasvir tekniği realizm ve natüralizmde karakter-çevre etkileşimini göstermek açısından üslubun vazgeçilmez bir parçası hâline gelmişti. Balzac'ın *Goriot Baba*, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*, Tolstoy'un *Kreutzer Sonatı* Turgenyev'in *Duman* vd. romanlarının (daha onlarca örnek verilebilir) geniş tasvirlerle başlamasının nedeni budur. Zola'nın *Therese Raquin* romanının ilk pasajı şöyledir: “Rihtimboyu’ndan gelirken Guénégaud Sokağı’nın bitiminde, Pont-Neuf geçidi vardır. Mazarine Sokağı’ndan Seine Sokağı’na giden karanlık, dar bir koridordur burası. Uzunluğu en çok on metre, genişliği de bir metre kadardır. Yıpranmış, sarımtırak, yerlerinden oynamış kaldırım taşlarının arasından hep keskin kokulu rutubet sızar. Geçidin iki yanındaki camekânlar da kirden kapkara olmuştur.” (1968b, s. 17). Örneği özellikle Zola’dan seçtim çünkü Âkif, *Safahat*’a “roman” denmesine yol açan yapı ve ifade özelliklerinin çoğunu Zola okumalarından almış, gerçeği yansıtma bağlamında da Zola’ya yakın durmuştur (Fedai, 2008, s. 680).

Olay, durum ve tasvirlerdeki gerçekçilik, hatta çoğu zaman gerçekçiliği de aşan natüralist bakış hayali değil görüneni, gerçeği, görünenin sunduğu anlamı hedeflemesindedir. Bir şiirindeki şu dizeler şairin olayları yansıtır ve yorumlarken dünya gerçekliğine ne kadar önem verdiğini gösterir: “Bir sahne demek âleme pek doğrudur elbet / Ancak görülen vak’ların hepsi hakikat” (*Safahat*, s. 17) Yine de şunu mutlaka söylemek lazım: Sıradan realistler gibi, görünenle yetinmez, görünenin sunduğu anlamı öte anlama, çağrışıma eklemeye de uzadır. Bu yönüyle yansıtmacı realizmden farklı bir kanala akar onun anlatıları. Stendhal’in, “Roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır.” tanımında geçen yansıtmacılık değildir Âkif’in yaptığı. Daha çok, “Gözlemlenmiş bir olgu, yapılacak deney, yazılacak roman fikrini ortaya çıkartarak bir hakikatin eksiksiz bilgisine ulaşır.” (2017, s. 19) diyen Zola’nın tutumuna yakın durur. Dolayısıyla Âkif’in özellikle tasvirlerde natüralist bir romancı gibi davrandığını, bu davranışın sonucu olarak da ortaya sayısız insan ve çevre tablosu koyduğunu söylemek gerekiyor.¹ Natüralizmi aştığın yerler ise daha çok, ideli de dillendirdiği yerlerdir. Natüralist, tasviri verip yıkıcı yorumu okuyucuya bırakırken Âkif, daha önce de değindiğimiz gibi, şair hassasiyetinin duyumsanmasını ister: “Aslında Âkif’i gerçekçi edebiyatın temsilcisi saymak da yeterli değildir. Onda aynı zamanda idealist bir tavır hâkimdir. Gerçekçi

¹ Mehmet Âkif’in Zola’ya yakınlığına ilk işaret eden, bilebildiğim kadarıyla, “Sanki toplumumuzun Emile Zola’sı olmak istiyor.” diyen Nurettin Topçu’dur. Bk. Topçu, 1970, s. 58. Sonrasında çeşitli araştırmacılar bu çerçevede makaleler kaleme almıştır. Bk. Enginün, 1997; Fedai, 2008, Uluçay, 2016.

edebiyatta durum tespiti yapılır. Oysa Âkif, önerileri olan bir şairdir. Elinde, değerler manzumesi çevresinde toplumu yeniden inşa edecek sağlam bir reçete vardır.” (Şimşek, 2015, s. 53) Elbette bu reçeteyi şairin bir bilim adamı gibi sunması beklenemez. Kimi zaman dolaylı hikâyelerle, sembollerle, kimi zaman doğrudan hitabetle, kimi zaman da duygu ortaklığı ile yapar bunu. Özellikle yoksulluk manzaraları çizdiği şiirlerinde yol göstericiliğin yolunu merhamet duygusu açar:

Mehmet Âkif'in yoksulluk manzaralarının resmini çizmekteki amacı, ferdi merhamet duygularını komşu, mahalle, yetkili kurum ve kuruluşlara da aynı hassasiyetleri aşılayarak, kuru merhametin ötesinde yardımlaşma ve diğer hâl çarelerini faaliyete geçirmektir. Bu noktada şiirlerini topladığı *Safahat*'ta aksiyon, hareket, kuvveden fiile geçirmek önem kazanır. Yoksa şairin bu sefalet manzaralarını çizmekten amacı, sadece bir manzumenin yazılması veya sadece bir duygu beraberliğinin kurulması değildir (Özcan, 2009, s. 268).

Âkif'in tasvir gücünü gösteren şiirler arasında “Meyhane”, “Hasta”, “Mahalle Kahvesi”, “Küfe” vs. önde gelir. Özellikle “Meyhane” ve “Mahalle Kahvesi” şiirleri mekân ve insan tasviri için, insan-çevre etkileşimini natüralist bir bakışla ortaya koymak için kaleme alınmış gibidir. Bu iki manzumenin hem üslup hem de tema bakımından öncü şiirler oldukları söylenebilir:

Âkif'in o şiirleri, hiçbir kıymeti olmasa bile halkiyyat ve tarih bakımından çok faydelidir. Hayatı hakikiyye sahnelerini yalnız romancılar değil, şairler de yazarlar. Hüseyin Rahmi'nin ne bir ‘Meyhane’si vardır ne de ‘Mahalle Kahvesi’. Demek ki Âkif'in bu şiirleri olmasaydı o iki sefaletane bizde henüz yazılmamış olacaktı, kim bilir başkaları da yazmayacaklardı (Çantay, 1966, s. 105).

Âkif “Meyhane” başlıklı manzumesinin çerçeve hikâyesini Zola'nın aynı adlı romanından almıştır. Zola'nın romanında ana çerçeveyi Bayan Gervais ile meyhane müdavimi kocası Lantier arasındaki anlaşmazlık ve kocanın sorumsuz davranışlarının yol açtığı yıkım oluşturur. Romanda meyhane zaman zaman, olayların gelişmesine paralel olarak tasvir edilir. Bu parçalardan biri şöyledir:

Meyhane dolmuştu. Herkes, kısık seslerin boğuk mırıltısını parçalayan çok yüksek sesle konuşuyordu. Zaman zaman tezgâha indirilen yumruklar kadehleri zingırdatıyordu: İçki içenler, ayakta, elleri karınları üstünde kavuşmuş, ya da arkalarında, sıkış sıkış, küçük gruplar meydana getiriyorlardı; fiçilerin yanında, Colombe babadan içki isteyebilmek için on beş dakika beklemeleri gereken müşteri grupları vardı (1968a, s. 17).

Âkif'in “Meyhane”sinde de zavallı bir kadının meyhaneye gelmesi, çoluk çocuğuyla ilgilenmeyen aylak kocasıyla meyhanedeki ağız kavgası anlatılır. Karı-koca arasındaki tartışma, Zola'nın romanındakiyle paralellik gösterir. Olay akışı ve olay-mekân ilişkisi bağlamında oluşturulan bu paralellik dil üzerinden

yerleştirilir. Şairin bu çerçeve hikâyeyi yerleştirdiği mekânın tasviri gerçekten etkileyicidir. Zola'nın romanında Paris'in kenar mahallelerinden birindeki meyhaneden resmedilen insan tipleri Âkif'in şiirinde (aşağıdaki alıntıda son dizede görüleceği üzere) yerli sembollerle sıralanır:

Bitince bir sıra ev, sonra bir de virane,
 Dikildi karşıma bir han kılıklı meyhane:
 Basık tavanlı, karanlık, sefil bir dükkân;
 İçinde bir masa, yahut civar tabutluktan
 Atılma çok ölü görmüş acıklı bir teneşir!
 Yanında hurdası çıkmış bir eski püskü sedir.
 Sakat, bacaksız on, on beş hasırlı iskemle,
 Kırık dökük şişeler, bir de çinko tepsikle,
 Beş on kadeh, iki üç testi... Sonra tezgâhlık
 Eden yan üstüne devrilme kirli bir sandık.
 Sönük sönük yanıyordun rafta isli bir lamba...

Önünde bir küme: Fes, takke, hırka, salta, aba (Ersöy, 1988, s. 32-33)

Tasvirdeki “virane, karanlık, sefil, ölü, teneşir, sakat, kırık dökük, kirli, isli” gibi sıfatlar meyhanenin kasvetli ve bunaltıcı havasını yansıtmak amacıyla birbiri ardına sıralanmıştır. Enginün'ün “Meyhanenin tasviri adeta natüralisttir.” (1997, s. 63-67) demesi buna bağlanabilir. Bu tablo ne derecede gerçekçi ve kuvvetli olsa da aslında bir hazırlık eskizi gibi düşünülmelidir. Şairin amacı, Zola gibi, böyle bir tablo içinde nefes alıp veren, meyhanede olmayı bir alışkanlık, bir yaşama biçimi hâline getiren kişilerin önce ailelerine ve kendilerine, yakın çevrelerine, sonra da topluma verdikleri zararı dile getirmektir. Nitekim manzumede, genç kadınla kocası arasındaki tartışma giderek alevlenir ve sarhoş kocanın ağır hakaretler içeren sözlerden sonra karısına “Boş ol!” demesiyle hikâye sonlanır.

Âkif'in tasvirlerinde görülen karakteristik özelliklerden biri olumsuz olana, çirkin görüne odaklanması ve bunların tasvirinde de alaycı, tepkisel ifadelerle başvurmasıdır. Bunlarda adeta çirkinin estetiğini yapar. Seyrettiği manzaranın kendisinde uyandırdığı iticilik duygusunu sözü dolandırmadan ifade eder. Sadece meyhane, mahalle kahvesi, sokak gibi belli mekânların değil geniş çerçevede tasvirler de Âkif'in manzum hikâyelerinde karşımıza çıkar. Özellikle Safahat'ın “Âsım” bölümünde “tasvirici anlatımın çokça kullanıldığını, memleketin genel manzarasının ve bu manzara içindeki kişilerin canlı ve gerçekçi, gözlem ürünü tasvirinin yapıldığına” (Uluçay, 2016, s. 148) işaret etmek gerekir. Bunun natüralizmden geldiğini söylemek gerekir. Ne var ki şairin üslubundaki sevimli alaycılık, iğneleyici ironi onu natüralistlerden ayırır. Natüralist romancı katı gerçekçilik içinden acımasız ve yıkıcı tasvir yapmayı yazarlığının zihni temeline

oturturken Âkif, çirkin görüneni bile mizahi bir dille anlatarak ona adeta sevimlilik kazandırır. Alımlayıcı gözüyle belirtecek olursak natüralist romancının tasvir ettiği mekân kişide uzaklaşma, kaçma duygusu uyandırırken Âkif'in tasvirleri kişide mekâna karşı bir ilgi ve merak uyandırır. En aşağılayıcı ifadelerinde bile gülümseten bir canlandırma yeteneği sezilir. Bu bağlamda “Mahalle Kahvesi” şiirindeki şu kısım iyi bir örnektir:

Çamurlu bir kapı, üstünde bir değirmi delik;
Önünde tahta mı, toprak mı? Sonra, pis bir eşik.
Şu gördüğüm yer için her söylesem caiz;
Ahırla farkı: O yemliklidir, bu yemliksiz!
Zemini yüz sene evvel döşenme malta imiş.
"İmiş"le söylüyorum. Çünkü anlamak uzun iş
O bir karış kirin altında hangi maden var?
Tavan açık kuka renginde; sağlı sollu duvar,
Maun cilasına batmış tütünle nargileden;
Duman ocak gibi çıkmakta çünkü her lüleden.
Dikilmiş ortaya boynundan üstü az koyu al,
Vücudu kapkara, leylek bacaklı bir mangal (Ersoy, 1988, s. 104).

Müdavimlerinin hayatlarında büyük sorunlara yol açan, tembellik ve miskinlik sembolü olarak sunulan karanlık ve kasvetli mahalle kahvesi, “o yemliklidir bu yemliksiz, altında hangi maden var, leylek bacaklı mangal” gibi ifadelerle alımlayıcıda kaçış veya nefret duygusuna değil gülümsemeye yol açıyor. Bu üslup özelliği, şairin -hangi çevre ve zihniyetten olursa olsun- insanlara nefretle değil iyilikle bakmasından, “senin mahiyetin hatta meleklerden de ulvidir” (1988, s. 64) şeklinde düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Ayyaş, tembel, serseri, hoca, küfeci, pazarcı, âlim, ev hanımı vd. hangi tipten insanı anlatırsa anlatsın eleştirel bakışın yanı sıra sevimli bir alaycılık da kendini gösterir onun üslubunda. Âkif insanı lanetlemeyen, onu eleştirirken bile babacan bir ironiden vazgeçmeyen bir şairdir.

Sonuç

Mehmet Âkif'in manzum hikâyelerinde diyalog, öyküleme ve betimleme teknikleri adeta bir sacayağı gibi bu metinlerin ifade özelliğini ayakta tutmaktadır. Metni yazış amacına göre bunlardan biri öne çıkabilmekte yahut eşit dağılım göstermektedir. Âkif edebiyatta akılcılığı, açık anlamı, iletinin dolaysız olmasını benimsemiş bir şairdir, bu nedenle de hangi tekniği kullanırsa kullansın “tasannu”dan, belagatten uzak durmayı tercih eder. Diyaloglarda tip veya karakterleri kişilik özelliklerine göre konuşturur, öykülemde akış dozunu konuya göre ayarlar, tasvirde ise gereksiz ayrıntıya yer vermeyip vurucu ve temsil edici yönleri belirginleştirir. Manzum hikâye türü bir bakıma hem şiir hem hikâye

sayılabileceğinden şair bir yandan adeta bir öykü yazar gibi olaya odaklanır diğer yandan da ölçü-uyak-aliterasyon gibi ritim öğelerine başvurarak müzikaliteyi diri tutmaya çalışır. Bu metinlerde lirizmin geri plana itilmesinin temel nedenlerinden biri şairin “duyguculuğa” karşı olması ise bir diğer nedeni de manzum hikâyelerde şair dışında konuşan çok sayıda karaktere de yer verilmesidir. Lirizm, “tek ben”li bir anlatım ister, o “ben”in duygu ve ruh durumunda, psikolojisinde derinleşmeyi gereksinir. Mehmet Âkif ise buna karşı “çok kişili” hikâyeler kurar, sık sık değişen ifade biçimlerine başvurur, tekli lirizm yerine çoklu diyalogu üslup hâline getirir. Diyalog, öyküleme ve betimleme tekniklerinin üslubu oluşturmadaki ortaklığı Âkif’in manzum hikâyelerindeki yapı sağlamlığının anahtarıdır.

Kaynakça

- Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. USA.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana* (S. Irzık Der.; C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Baldick, C. (1991). *Literary Terms*. New York: Oxford University Press.
- Burton, S. H. (1974). *The Criticism of Poetry*. England: Longman.
- Corbin, R. (1962). *Poetry I*. New York: The MacMillan Company.
- Cuddon, J. A. (1992). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: The Penguin Books,
- Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı* (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Çantay, H.B. (1966). *Âkifname: Mehmed Âkif*. İstanbul: Ahmet Sait Mtb.
- Çıkla, S. (2009). Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir. *TÜBAR*, XXV, 51-85.
- Enginün, İ. (1997). Safahat’ta İstanbul’un Romanı. *Vefatının 60. Yılında Mehmed Âkif Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: İSAR Yayınları.
- Ersoy, M. Â. (1988). *Safahat* (E. Düzdağ, Haz.). İstanbul: MÜİFV Mehmed Âkif Araştırmaları Merkezi Yay.
- Eyüboğlu, B. R. (1987). *Delifışek*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Fedai, Ö. (2008). Eşyaya Hakikati Söyletmek Yahut Mehmet Âkif Ersoy’un Şiirlerinde Tasvirin İşlevi. *1. Uluslararası Mehmet Âkif Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Burdur: Burdur Mehmet Âkif Ersoy Üniversitesi Yay.
- Küçük, M. (2014). Mehmet Âkif Ersoy ve Türkçe. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkojoloji Dergisi*, 21(2), 93-112.
- Maupassant, G.d. (2017). *Gezgin Satıcı* (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

- Mehmet Âkif. (1910). Hasbihal. *Sırat-ı Müstakim*, IV (92): 237.
- Mehmet Âkif. (1910). Musahabe-i Edebiyye. *Sırat-ı Müstakim*, V (111): 117.
- Okay, O. ve Düzdağ, E. (2003). Mehmed Âkif Ersoy. *DİV İslam Ansiklopedisi*, XXVIII, 432-439.
- Özcan, N. (2009). Mehmet Âkif'in Şiirlerinde Yoksul İnsan Manzaraları. *Türk Yurdu*, (268).
- Pospelov, G. (2014). *Edebiyat Bilimi* (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Evrensel Yay.
- Seyfettin, Ö. (2020). *Hikâyeler II* (H. Argunşah, Haz.). İstanbul: Dergâh Yay.
- Şimşek, T. (2015). Mehmed Âkif'in Poetikası. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (53), 105-120.
- Topçu, N. (1970). *Mehmet Âkif*. İstanbul: Hareket Yay.
- Turgenyev, I. (1949). *Hikâyeler I* (Ş. Akalın, Çev.). Ankara: MEB Yay.
- Uluçay, M. (2016). *Mehmet Âkif: Dil Üslup ve Sanatı*. Ankara: Atlas Yay.
- Yetiş, K. (1992). *Mehmet Âkif'in Sanat-Edebiyat ve Fikir Dünyasından Çizgiler*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yay.
- Zola, E. (1968a). *Meyhane* (V. Gültekin, Çev.). İstanbul: Sosyal Yay.
- Zola, E. (1968b). *Thérèse Raquin* (V. Gültekin, Çev.). İstanbul: Hayat Altın Kalem Klasikleri.
- Zola, E. (2017). *Deneyisel Roman* (K. Zeyrek, Çev.) İstanbul: Sel Yay.

