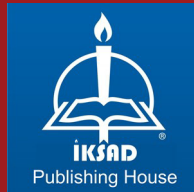


100. YILINDA İSTIKLAL MARŞI VE MEHMED ÂKİF ERSOY ÜZERİNE OKUMALAR

EDİTÖR: Hasan AKÇAY



"Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;
O benimdir, o benim milletimindir ancak."



İKSAD
Publishing House

**100. YILINDA İSTİKLÂL MARŞI
ve MEHMED ÂKİF ERSOY ÜZERİNE
OKUMALAR**

EDİTÖR

Hasan AKÇAY

YAZARLAR

Doç. Dr. Aydoğan SOYGÜDEN

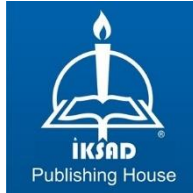
Doç. Dr. Barış METE

Doç. Dr. Defne ERDEM METE

Öğr. Gör. Dr. Enes ÖZ

Öğr. Gör. Dr. Gülsün NAKİBOğLU

Öğr. Gör. Hasan AKÇAY



Copyright © 2021 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social

Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2021©

ISBN: 978-625-7636-39-1
Cover Design: İbrahim KAYA
April / 2021
Ankara / Turkey
Size = 16x24 cm

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
Doç. Dr. Mahmut ÖZTÜRK.....	1

BÖLÜM 1

İSTİKLÂL MARŞI'NI İMGELERİ İŞİĞİNDA OKUMAK	3
---	---

Hasan Akçay.....	3
------------------	---

CHAPTER 2

AKİF AND THE IDEA OF REPRESENTATION	31
--	----

Assoc. Prof. Dr. Barış METE	31
-----------------------------------	----

BÖLÜM 3

MEHMET AKİF ERSOY'UN KİŞİLİĞİ ÜZERİNDE ATASPORU GÜREŞİN ETKİLERİ	43
---	----

Doç. Dr. Aydoğın SOYGÜDEN*	43
----------------------------------	----

CHAPTER 4

THE USE OF ANECDOTES IN MEHMET AKİF ERSOY'S PROSE	63
--	----

Assoc. Prof. Dr. Defne ERDEM METE	63
---	----

BÖLÜM 5

SAFAHAT'IN BİRİNCİ KİTABINDA İMGESEL BEDEN DİLİNİN ÖRTÜK MESAJININ MEHMET ÂKİF ERSOY'UN OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN SON DÖNEMİNDE İNSANA VE TOPLUMA DAİR TESPİTLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI	75
---	----

Dr. Öğretim Görevlisi Gülsün Nakıboğlu	75
--	----

BÖLÜM 6

TÜRK BASININDAKİ AKİSLERİ İLE İSTİKLAL MARŞI'NIN KABUL EDİLME SÜRECİ	131
---	-----

Öğr. Gör. Dr. Enes ÖZ.....	131
----------------------------	-----

ÖN SÖZ

Yüz yıl önce olağanüstü şartlarda yazılan ve Büyük Millet Meclisi tarafından ulusumuzun milli marşı olarak kabul edilen İstiklâl Marşı'nı aradan geçen bunca zaman rağmen hala severek, hissederek, gururlanarak ve coşarak okuyorsak bunun bir anlamı olmalıdır.

Okunurken sanki yazımı kolaymış gibi algılanan ancak benzeri yazılmak istendiğinde bir hayli terleten bir metin olarak İstiklâl Marşı'mız elbette edebi olarak da bir şaheserdir. Ancak onun asıl gücü içeriğinden gelmektedir.

İstiklâl Marşı, İstiklâl Savaşı'nın ruhunu bize son derece canlı bir şekilde anlatan bir haberci gibidir. İstiklâl Marşı'nı okuduğunuzda şanlı bayrağımızın ufuklarda dalgalandığını, binlerce kahraman vatan evladının göğüslerini düşmana karşı siper ettiklerini, ezan seslerinin savaş seslerine karıştığını şehitlerin yaraları kanarken Allah'a şükür secdesi yapmak için Arş'a yükseldiğini görürsünüz.

Onda aziz milletimizin özgürlüğe olan bitmez tükenmez tutkusunu, en olumsuz şartlarda dahi asla pes ettirmeyen bir umudu, Türkiye Cumhuriyeti'nin küllerinden yeniden varoluş manifestosunu görebilirsiniz.

Yazarı Mehmed Akif Ersoy'un özü sözü bir olan, memleket menfaatini her şeyin üstünde tutan, bütün söylemlerini vatanın selamete çıkması üzerine odaklaştıran mert bir şahsiyet olması da İstiklâl Marşı'nı ölümsüz kılan şartlar arasında gelmektedir. Başbuğluğunu Mustafa

Kemal Atatürk'ün üstlendiği Kurtuluş Savaşı'nın manevi liderliğini de hiç şüphesiz Mehmed Akif yürütmüştür. Onun Ankara'ya çağrılış nedeni de esasında bu görevi ifa etme beklentisidir. O da bunu hakkıyla yerine getirmiştir.

Mehmed Akif'in İstiklâl Marşı'nı şiir külliyatına dahil etmeyip “o milletin malıdır” demesi milletimizin İstiklâl Marşı'na sahip çıkmayı kutsal bir görev olarak algılanmasıyla neticelenmiştir. İstiklâl Marşı artık sancak ve bayrak gibi, mabed ve ezan gibi özgürlüğümüzün sembelleri arasına girmiş bulunmaktadır.

Mehmed Akif Ersoy ve İstiklâl Marşı'nın 100. yılında bilimsel bir kongrede araştırmaya konu edilmesine öncülük eden başta Mustafa Latif Emek beyefendi olmak üzere İKSAD'ın bütün çalışanlarına, Bilim ve Düzenleme Kurullarında milli bir şuurla görev alan bütün hocalarıma, birer tebliğle bu bilgi şölenine katkıda bulunan akademisyenlere, ayrıca bu kitaba bölüm düzeyinde katkı sağlayan kalem sahiplerine ve yazıların kitaplaşma sürecinde emek veren bütün isimsiz kahramanlara teşekkürü bir borç bilirim.

Doç. Dr. Mahmut ÖZTÜRK

BÖLÜM 1

İSTİKLÂL MARŞI'NI İMGELERİ IŞIĞINDA OKUMAK

Hasan AKÇAY*

* HRÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Görevlisi

GİRİŞ

İstiklâl Marşı'mızın yazılışının üzerinden bu yıl (2021) itibariyle tam bir asır geçti. Geçen bu yüz yıl zarfında İstiklâl Marşı'nın anlam katmanları içinde yürümek ve o etkili söyleyişleri anlama, anlamlandırma gayreti ve mısralar arasındaki kalbi ve ruhu heyecanlandıran güç hiçbir zaman etkisini yitirmedi. Her okunuşunda farklı bir heyecanla bütün benliği saran sonsuz heyecan, minnet ve gurur duygusu hiç eksilmeden devam etmektedir. Anadolu insanının tek yürek, tek yumruk olmuş halinin; ruh, duygu ve düşünce ortaklığının, Âkif'te gür bir sedâ olmasından dolayı da İstiklâl Marşı ile birlikte Âkif de, aynı saygı ve minnetle yad edilmeye, O'nun kadri her geçen gün daha fazla anlaşılmaya devam etmektedir.

Bundan yüz yıl önce, Erkân-ı Harbiye Riyâseti (Genel Kurmay Başkanlığı) nin. “Kurtuluş Savaşı'nın anlamını dile getirecek, halka ve askere büyük heyecan verecek ve diğer milletlerde bulunan millî marşlara denk olacak bir marş yazılması talebi üzerine Mehmet Âkif tarafından kaleme alınan İstiklâl Marşı, 12 Mart 1921'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde defalarca okunup ayakta alkışlanmış, İstiklâl mücadelesinin ruhunu yansıtan bir marş olarak Türk milletinin hafızasına kazınıp gönüllerde yerini almıştır.

İstiklâl Marşı'nın yazılma sürecinde oldukça önemli olaylar yaşanmıştır. Marşın gerekliliğine ait istek genel kabul görmüş ve hemen çalışmalara başlanmıştır. Bunun için ilk önce Maarif Nezareti okullara bu yarışmayı ve şartlarını duyurmuştur. Şairlere de gazetelerde “Türk

şairlerinin nazar-ı dikkatine” ifadesi yer alan bir ilan verilmiştir. Yayınlanan bu ilanda 23 Kânunuevvel 1336 (1920)’de bir edebî heyetin gönderilen eserleri inceleyip değerlendireceği de yazılmıştır. Millî marş olarak kabul edilecek olan esere 500 lira, besteyi yapana da 1000 lira ödül verileceği ilan edilmiştir. Yarışmaya 724 şiir gönderilmiş, ne var ki millî marş olmaya değer bir şiir bulunamamıştır.

Meclis’e İstiklâl Marşı yarışması için birçok metin gelmiş olmasına rağmen bu eserler içerisinde Mehmet Âkif’in şiiri yoktur. Rıza Nur’dan sonra Maarif Nazırı olan Hamdullah Suphi, Mehmet Âkif’in marş için konulan ödül nedeniyle yarışmaya katılmadığını öğrenince, şaire yazdığı mektupta ödül konusunun uygun bir şekilde çözümlenebileceğini ve yarışmaya katılmasını ister. Devrin önemli şairlerinden, mebuslarına hatta generallerine kadar birçok kişi kendince bir İstiklâl Marşı yazarak yarışmaya gönderir. Ne var ki değerlendirme heyeti başkanı Hamdullah Suphi (Tanrıöver), bu şiirler arasında Millî Mücadelenin ruhunu yansıtan bir şiir bulamaz. Bu şiirlerin içinden Mehmet Âkif’in şiirinin çıkmaması da can sıkıcıdır.

Bir ödül karşılığında, ısmarlama millî marş yazılamayacağına inanan Mehmet Âkif bu sebepten dolayı yarışmaya katılmamıştır. Zaten O, bir taraftan şiirler yazarak feryat ederken bir taraftan da gazetelerde makaleler neşrederek milleti felaketlerden ders almaya çağırıyordu. Ayrıca karış karış dolaştığı Anadolu vilayetlerinde verdiği vaazlar ve neşrettiği yazılarıyla millî mücadeleye inanılmaz destekte bulunuyordu. Ancak, herkeste hâkim olan bir kanaat vardı ki, o da; istiklâl ve istikbalin ruhunu dile getirecek, Anadolu insanının sesi olacak bir marş

Âkif'ten başkası yazamaz, düşüncesiydi. Bunda dolayısıdır ki Âkif'in yarışmaya katılmadığı fark edilmiş ve beklenen eser yarışmadan çıkmamıştı. Neticede Âkif'in yakın dostlarından olan Hasan Basri Çantay'ın aracılığı ile İstiklal Marşı'nı yazma ricası Âkif'e iletilmiştir.

İSTİKLÂL MARŞI'NIN YAZILMA SÜRECİ

İstiklâl Marşı, Kurtuluş Savaşı'nın gerçek amacını anlatan ve Türk milletinin asil karakterini ve tam bağımsız bir millet ve devlet olma arzu ve iradesini ortaya koyan toplumsal bir sözleşme metni, aynı zamanda devletimizin üzerinde kurulduğu toprakların savaşla birlikte tekrar vatan haline getirilmesinin bir tapu belgesidir. “Bugün Türk milletinin topluca, hep bir ağızdan ve yüksek sesle okuduğu iki önemli metin vardır: Birisi, dinî kimliğimizin simgesi olan, İtrî'nin bestelediği ve bayram namazlarında okuduğumuz bayram tekbiri, diğeri de bütün resmî toplantılarda hep bir ağızdan okuduğumuz ve millî kimliğimizin vesikası olan İstiklâl Marşı'dır.” (Çetin, 2010 :27)

Böylesine büyük bir önem arz eden İstiklâl Marşı ancak Âkif tarafından yazılabilirdi. Fakat Âkif, sırf marş için konulan ödül sebebiyle marş yazmak istemedi. Yarışmaya gelen şiiirlerin hiçbiri aranan şiiir olmadığından dolayı, bu şiiiri ancak Âkif yazabilir inancıyla Âkif'i bu şiiiri yazmaya ikna etmek gerekiyordu. Dolayısıyla Âkif'in yazmaktan kaçındığı sebebi ortadan kaldırmak gerekiyordu. “H. Suphi (Tanrıöver), hiç vakit geçirmeden bu meseleye bir çare aramaya, yani Âkif'i ikna etmenin bir yolunu bulmaya çalışır. Bu konuda en tafsilatlı bilgi Hasan Basri Çantay'ın hatıralarında bulunmaktadır. Çantay, başından beri

böyle bir marşı Âkif'in yazmasını istemekte ve kendisini bu konuda teşvik etmekte fakat malum sebepler yüzünden ikna edememektedir. Bir gün mecliste H. Suphi yanına gelerek “Şimdiye kadar 500’den fazla marş geldi. Ben hiçbirini beğenmedim. Üstad’ı ikna edemez misin?” demesi üzerine Çantay da “Âkif Bey müsabaka şeklini ve ödülü kabul etmiyor, eğer buna bir çâre ve bir şekil bulursanız yazdırmaya çalışırım.” cevabını verir.

Bunun üzerine Âkif’e verilmek üzere, bu husustaki endişesinin giderileceği konusunda teminat veren bir mektup yazılır. Âkif mektubu okur ve kendi kendine “Demek ki Maarif Vekilince son çare benim yazmam imiş. Ben bir şey yazmazsam memleketi muhtaç olduğu telkin ve tehyic (heyecanlandırma) vasıtasından mahrum etmiş olurmuşum; o halde bunu yazmak benim için bir vazifedir” dedi. (Özçelik, 2011:107)

Her ne kadar pek çok kaynakta İstiklâl Marşı’nın, Âkif’in Tacettin Dergâhı’na kapanıp orada yazdığı ifade edilse de verilen bilgiler doğru olmakla birlikte eksiktir. Marşın asıl yazılış mekânının Tacettin Dergâhı olduğu doğrudur. Aynı zamanda Âkif, değişik mekânlarda (mecliste, gazete idarehanesi vb.) ve zamanda zihninde, yüreğinde mısraları taşıyarak yoğurmuş, eklemiş çıkarmış. Bütün varlığı ile bu marşı yazmaya odaklanmıştır.

Marş’ı ne kadar süre içinde tamamlandığı kesin olarak bilinmemektedir. H. Basri Çantay’ın, hatıralarında “Aradan iki gün geçti, sabahleyin erken üstâd bizim evde, marşı yazmış, bitirmiş” diye bildirmiş olsa da: Âkif’e mektup 5 Şubatta gönderilmiştir. Âkif, şiirini

17 Şubat'ta Sebilürreşad'da yayımlamıştır. Buna göre “On gün gibi kısa bir zamanda yazılmış olduğu görünüyor. Damadı Ömer Rıza Doğrul da “17 Şubat günü İstiklâl Marşı'nı yazdı ve orduya ithaf etti” sözleri de on günde yazıldığı fikrini desteklemektedir. Marş Hamdullah Suphi tarafından Meclis'te vekillere okundu. O kadar beğenildi ki, ayakta alkışlanıp birkaç kere daha kürsüden okunarak oy birliği ile Millî Marş olarak 12 Mart 1921 günü kabul edildi.

Âkif kendi ilhamı, inancı ve imanıyla yazmış olduğu İstiklâl Marşı'nın ödülünü başışladığı gibi İstiklâl Marşı'nı da “O şiir artık benim değildir. O, milletin malıdır. Benim millete karşı en kıymetli hediyem budur...” diyerek Safahat'ına almadı. (Yıldırım, 2011:136)

EDEBÎ METİN OLARAK İSTİKLÂL MARŞI

Şiir, genel bir tanımıyla duygu, hayal ve düşüncelerin bir düzene, bir kaideye bağlı olarak, etkileyici bir dil ile yazıya veya söze dökülen edebî bir türdür. İnsanın duygu ve düşüncelerini aktarmasındaki en etkili, kalıcı tür şiir olmuştur. Bundan dolayı insanoglunun var olduğu günden beri varlığını ve etkisini sürdüren en eski edebî tür şiirdir düşüncesi kabul görmüştür.

Şiiri diğer edebî türlerden ayıran en önemli özellik, ölçülü ve âhenkli olmasından kaynaklanır. Şiirde âhengi sağlayan birçok unsur bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri, duygu ve düşünceye ifadedeki kelime seçimi, yani kelimelerin birbiriyle uyumudur. Diğer bir unsur da mısra sonundaki veya şiirin içindeki uyak oluşturan kelimelerdir. Şiirde vezin, ölçü de diğer bir önemli âhenk unsurudur.

Bunun içindir ki Fransız şair Paul Valery düz yazıyı yürüyüşe, şiiri dansa benzetir. Her iki eylem de bedenle gerçekleştirildiği halde, amaç ve işlev bakımından birbirinden tamamen farklıdır. Yürüyüş bir hedefe varmayı düşündürürken; dans, estetik bir zevki çağırır.

Şiir hakkındaki genel kanaat, yazıldığı-söylendiği dilden başka bir dile çevrilemez olmasıdır. Çünkü şiir, dilin üst düzeyde bireysel kullanımından doğan, coşkuya dayalı metinlerdir. Şiirde dil göstergeleri bilinen anlamları dışına çıkar ve imge değeri kazanır. Şair, dış dünyayı kendi hayal dünyasında yeniden oluşturarak varlık, nesne ve kavramları simgeye dönüştürür.

Âkif'in bütün şiirlerinde olduğu gibi, İstiklâl Marşı'nda da kullanılan dil üst bir dildir. Yani şiir dilidir. İstiklâl Marşı'ndaki edebî sanatlar oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca klasik şiir geleneği anlayışını benimseyen Âkif, iki önemli âhenk unsuru olan vezin (aruz) ve kafiyeyi bütün şiirlerinde kullanmıştır. Âkif de bilir ki, "hemen bütün dünya edebiyatlarında, şiirin en ilkel ve en mükemmel örneklerinde, değişmeyen ve hemen hemen eksik olmayan iki şekli unsur var: Kafiye ve vezin. Her ne kadar son dönem içinde, şiir için bu iki unsurun gerekli olmadığı ileri sürülmüş olsa da, bu fikirde olanlar bile, ya o güne kadar alışılmış vezin ve kafiyenin dışına çıkıp farklı ve yeni bir vezin-kafiye aramışlar veya edebiyatımıza bu iddianın mesajını getiren Orhan Veli gibi, daha sonraları "vezinli kafiyeli şiir de olur ama, şiiri vezinden ve kafiyeden ibaret zannetmemelidir" şeklinde orta bir yola girmek zorunda kalmışlardır. (Okay, 1990:36)

Mehmet Âkif'in kaleme almış olduğu İstiklâl Marşı da iç ve dış yapı, bir başka deyişle muhteva ve şekil açısından ele alınıp incelendiğinde kusursuz bir şiir olduğu görülür. İç şekil, muhteva özelliği bakımından şiirde Âkif'in şahsında Anadolu insanının yüreğinin gür sesini duymak hiç de zor değildir. "Âkif, devrin birçok şairi gibi zaman zaman bedbin ruh halini yaşamış; ancak hiçbir zaman ümitsizliğe düşmemesi sağlam bir inanca sahip olmasıyla izah edilebilir. Bu sağlam inancın gereği olarak en karanlık bir devirde, en zor günlerde millete ümit vermek için vaazlar vermiş ve manzumeler nazmetmiştir. İşte İstiklâl Marşı, onun bu inancının, bu ümidinin ve kararlılığının ete kemiğe bürünmüş şeklidir. (Bektaş, 2017:29)

Âkif, klasik Türk şiirini bazı yönlerinden eleştirmesine rağmen şiirlerinin tamamında aruz veznini kullanmıştır. Aynı zamanda Âkif, Tanzimat'tan sonra aruz veznini Türkçeye uygulamada en güçlü üç şairden (Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Tevfik Fikret) biridir. Âkif elbette ki aruzun şiir için çok önemli bir âhenk unsuru olduğunu çok iyi biliyordu. Âkif'in İstiklâl Marşı'da kullanmış olduğu aruz ölçüsü (fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün) aynı zamanda hece ölçüsündeki 4+4+4+3 veya 8+7=15 duraklarıyla yazılan halk şiirindeki ölçüye benzerliği ile de okunuştaki âhenge daha bir akıcılık sağlamıştır.

Şiirde önemli âhenk unsurlarından biri de kafiye ve rediftir. Âkif de bu ses unsurlarını şiirlerinin tamamında kullanmıştır. İstiklâl Marşı'nda rediften ziyada daha çok kafiyenin ses unsuru olarak öne çıktığı bilinmektedir. İstiklâl Marşı'nda edebî sanatların da oldukça fazla kullanıldığını (aliterasyon, tenasüp, mecaz, nida, tevriye istifham,

teşbih, mübalağa, iştikak vb.) görmek mümkündür. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın, İstiklâl Marşı'nın edebî bir metin/şiiir olarak da mükemmel olduğu inkâr edilemez bir gerçektir.

ŞİİRDE İMGE

İmge, şiiirde kelimelerle hayale dayalı resimler yapma, tablolar oluşturma sanatıdır. Başarılı ve kalıcı şiiirlerin özelliklerinden biri de okuyucuya aktardıkları duygu, düşünce ya da çağrışımların özgünlüğü ile açıklanabilir. Şiiirde çağrışımları çoğaltan unsur ise imgedir. Bu yönüyle şiiir bir milletin, bireyin duyuş, düşünüş şeklini, şiiirden anlasın veya anlamasın, önemli derecede etkiler. Şiiirde imge, okuyucunun düşünce ve hayal dünyasında renkli ve farklı görüntüler oluşturmaları ile ilgilidir. Şiiir bir duygu veya düşünceyi anlatmaktan ziyade duyurmayı, hissettirmeyi amaçlar. Bu özelliğinden dolayı da her şiiir, farklı okuyucularda farklı duygular, düşünceler oluşturur. Aynı şiiir farklı okuyucularda farklı görüntüler (duygu) oluşturabiliyorsa gerçek şiiirdir. Şairin neyi söylediğı değil, nasıl söylediğı önemlidir. Bu “nasıl”lığın temelinde de imgesel söyleyiş yatmaktadır. Şiiir, gerçek manada bir etkileme özelliğine sahipse hakiki manada şiiir olma gücüne ulaşmış demektir. Bu etkileme özelliğini de imgeden almaktadır. Onun içindir ki, “imgesiz sanat olmaz; şiiir ise hiç olmaz” denilmiştir.

İmge, şairin hissediş, duyuşu ile ilgili edinilen deneyimin dil aracılığı ile sunulma şekli olarak tarif edilebilir. Şiiirde en çok görsel imgeler etkili olur. İmgenin özelliğı, taşıdığı anlamı anlayışımıza daha yakın kılmak değil, ifadenin görüntüsünü yakalamaktır. Duyulanla

algıladığımız varlıkların, durumların zihnimizdeki görüntüleri, bunların şiire yansımış biçimleri imgelerdir. (Aksan, 1995:30)

Şairin bir olay, durum ve görüntü karşısındaki tavrının bir yansıması olan imge, nesne ve olayları şairin öznel dünyasından okuyucuya yansıttığı şekildedir. Dış mekandaki herhangi bir nesne veya olay şairin dünyasında farklı bir şekle bürünüp, kelimelerle okuyucuya aktardığı görüntüdür. Şiir, bu şekliyle de her okuyucuda farklı anlam ve duygular uyandırır. “Şair kullandığı imgelerle okuyucuya kendi duygularına iştirak ettirmek ister. Bu iştirak yabancı bir ben’e yabancı bir ben’i yaşatması demektir. Gerek okuyucunun şairi idrakinde, gerekse şairin, okuyucunun bu idrakini dikkate almasında devamlı bir iletişim vardır. Hiçbir zaman tam olarak kurulamayacak bir irtibatı, bir bağlantıyı arayış. Çünkü karşımızdaki yabancı bir ben’dir. Bu yabancı ben’in idraki, kendi ben’imizin idrakinden de, etrafımızdaki eşyanın idrakinden de farklı bir şeydir.” (Okay, 1990:30) Bu da şairin söylediği mana, ya da gördüğü tabloyu okuyucunun tam olarak anlaması mümkün değildir. Okuyucu ancak kendisinin anladığı kadar yorumlayabilir ki bu da şiirin önemli bir özelliğinin göstergesidir.

İSTİKLÂL MARŞI’NIN İMGELERİ

İstiklâl Marşı’nı anlama çerçevesinde birçok okumaların yapıldığı bilinmektedir. Bundan sonraki bölümde, marşın tamamı hakkında bir açıklama gayretinden öte, imgesel söyleyişler ve anlam katmanlarındaki manaları anlama gayreti içinde olunacaktır.

Uzak çağrışımlar ya da uzak kavram bağlantıları adı verilen şiirsel anlatım (imge) biçiminde, sanatçı bir kavram ya da bir imgeyi, onunla yakından ilgili kelimeler (göstergeler) ile değil, uzaktan, dolaylı kelimeler ile yansıtmaya çalışmakta, böylece okuyanda yeni tasarımlar ve duyguların belirmesine yönelmektedir. Okuyucu açısından birtakım anlama imkanları sağlayan, kişisel duygulanma ve düşünce ufku açmasına yol açan bu anlatım biçiminde imgelerin belirlenmesine gidilmekte, kimi zaman tek bir kelime ile, kimi zaman birden çok kelimenin bağdaştırılmasıyla imgelerin aktarılmasına, anlaşılmasına çalışılmıştır.

Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;

Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.

O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;

O benimdir, o benim milletimindir ancak.

Mehmet Âkif'in İstiklâl Marşı'na "**Korkma!**" ünlemiyle başlamış olması bilinçli bir giriştir. Şiir, kelimelerle vücuda getirilen bir edebiyat sanatıdır. Şiirdeki duygu, düşünce ve bilgilerin taşıyıcısı kelimelerdir. Bundan dolayıdır ki kimi zaman bir tek kelimenin ne denli yoğunluğa ve derinliğe sahip olduğunu görmek mümkündür. Korkma, ünleminin anlam katmanlarına inildiğinde birçok olay ve fotoğrafın zihinde canlandığını görürüz. Bundan dolayıdır ki "*korkma*" nidası tek başına bir imge bütünlüğü içermektedir. Bu tek kelimedede her şeyin bitti sanıldığı zamanda bile hiçbir şeyin bitmediği inancının güçlü bir şekilde telkin edilmiş imgesini görürüz. Âkif şiire neden bu kelime ile başlamıştır? *Korkma!* hitabı okuyucunun şahsında bütün Türk

milletinedir. “*Korkma*” kelimesi ürkme, dehşete düşme, yılma gibi anlamlarının yanında, İstiklâl Marşı’nda, “endişelenme- kaygılanma- ümitsizliğe düşme” anlamlarında da kullanıldığı açıktır.

İstiklâl Marşı’nda başlangıç kelimesi olan korkma ihtarıyla Âkif’in, yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunun farkında olan bir tavırla muhatabını adeta omuzlarından tutup silkelediği ve arkasından “*Sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak*” “*O benim milletimin yıldızıdır parlayacak*” “*O benimdir, o benim milletimindir ancak*” telkiniyle korkunun yerine eminliğin aldığı ve muhatabını bu inançla rahatlattığı görülür. Onun korkma diye seslendiği ve silkelediği muhatabı, ümitsizliğe düşmek üzere olan milletidir. Bu ihtar, sonraki mısralarda “*Doğacaktır sana vaat ettiği günler Hakk’ın*” müjdesiyle umuda dönüşür.

“*Korkma!*” nidası aynı zamanda akıllara “Hicret anında, Hz. Muhammed (sav)’e yapılan “Üzülme!” hitabını hatırlatmaktadır. Dönemin şartları içerisinde maddi olarak Türkiye’nin içinde bulunduğu şartlar ile Hicret esnasında Hz. Peygamber ve Ebûbekir’in birbirine çok benzemektedir. İki de her yandan kuşatılmış, kendilerinden kat kat üstün düşmanlar tarafından sıkıştırılmaktadır. Müslümanlar, Hilafet merkezi olan İstanbul’u kaybedip Ankara’ya sığınıp yeniden dirilmeye çalışırken, Hicret’in kutlu yolcuları Sevr mağarasına sığınmış, burada yeni bir dünya kurmanın temelini atmaya yönelmişlerdi. Mağarada, Hz. Ebûbekir’in “Ya Resulallah, ya bizi bulurlarsa...” şeklindeki endişesine karşılık Hz. Muhammed (sav) “Üzülme, Allah bizimle beraberdir.” (Tevbe 9:40) demişti. Âkif de benzer şartlar karşısında beklemekte olan

milletine, “*Korkma!*” diye seslenmeyi tercih etmiştir.” (Öztürk, 2017:101)

“*Korkma*” kelimesi aynı zamanda hatırlatma yoluyla Yunus Emre’den Âkif’e bir köprü olduğunu da düşündürmektedir. Her ikisinin de ortak noktası yaşadığı dönemlerin siyasi ve sosyal durumlarıdır. Anadolu Selçuklu Devleti’nin Moğol istilası sonucu çöküşe geçtiği bir dönemde devletten ve yaşamaktan ümidini kesen topluma ümit aşlamak, zaman zaman öğütler vermek için Yunus Emre de şiirler yazmıştır. Özellikle dünyadan sonraki hayat için endişeler taşıyan, ümitsiz olanlar için söylemiş olduğu, “Ölümden ne korkarsun, *korkma* ebedî varsun” mısrasındaki telkini Âkif’te “*Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak!*” şeklinde tezahür edecektir. Yunus’un kendi döneminde kullandığı korkma nidasını Âkif milleti için kullanacaktır.

Birinci bentte bir başka anlam derinliği, çağırışım yoğunluğu oluşturan, “**şafaklarda yüzen al sancak**” söyleyişidir. “*Şafak*” kelimesi, temel anlamıyla güneşin hem doğuşu, hem de batı ufkunda batışından hemen sonra oluşan kıvılcıktır. Şiirdeki anlamı ise batışıdır. Yani akşam vaktinde Güneşin batışını ifade eder. Şiirdeki imgesel anlamıyla ise millî Türk varlığı ve devletinin batar gibi oluşunu, ölüm kalım mücadelesi sürecinin en kızıştığı anları temsil eder.

Buna göre mısra, Birinci Dünya Savaşı’ndan mağlup çıkıp ondan sonra işgale uğrayan Anadolu halkı, ortadan kalkıyor gibi görünüyor ama korkma, bu bayrak sönmez” anlamı ifade edilmektedir. Ayrıca “*şafak*” kelimesinin bir de “Güneşin doğuşu” anlamı vardır. Şair bu kelimeyi

teviriyeli olarak kullanıyor. Dolaylı olarak mısradaki “Güneş gibi doğan, gökyüzünde parıl parıl parlayan bu Türk bayrağı, batmaz” anlamı da saklıdır. Bayrağımız, kırmızı rengi sebebiyle gurup vaktindeki şafağı hatırlatır. Güneşin batmasından sonraki kızılığın giderek azalması ve sonunda yok olması, bazı karamsar insanlarda bayrağımızın da aynı sonuca uğrayacağı sanısını uyandırabilir. Bu, onları aldatıcı bir görünüş benzerliğidir.

Bu benzerliğin arkasında ise esaslı aykırılıklar vardır. Bunların başında guruptaki kızılığın kaybolmasının bir tabiat olayı, bayrağımızdaki kızılığın kaybolmasının ise bir sosyal/simgesel olay olması gelir. Bunun yanında guruptan sonraki kızılığı devam ettirmek için hiç kimse kılını bile kıpırdatmazken, milletimizin simgesi olan bayrağın göklerde sonsuzluğa kadar dalgalanmaya devam etmesi için bütün bir millet canını bile vermeye her an hazırdır. Bu sebeple bayrağımız, şafaklarda dalgalanmaya devam edecektir. (Duymaz, 2014:7)

“**Al sancak**” ifadesinde “sancak”, “bayrak” demektir. Bayrak da bir milletin bağımsızlığını, hürriyetini, asaletini temsil eder. Al sancak, kırmızı yani kanlı bayraktır. Çetin savaşlardan sonra her tarafı kana boyanmış yaralı bayrak demektir. Burada ise Güneşi temsilen, Güneş istiaresi olarak kullanılıyor. Bunun simgesel değeri, bağımsız Türk millî varlığıdır. İmgesel karşılığı ise şöyledir: Gurûb vakti gözümüzün önüne ufukta batmakta olan ve her tarafı kızıla boyanmış güneş manzarasını getirelim. Bu, bayrağa benzetiliyor ve dolayısıyla da Türk millî varlığı simgeleştiriliyor. (Çetin, 2010:45)

“**Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak**” mısraında vurgu yapılan “*son ocak*” tamlamasıdır. Bu da bir imge olarak, okuyucunun muhayyilesinde köyünden şehrine, dört bucağına kadar geniş bir coğrafya görüntüsü oluşturmaktadır. Bu coğrafya Anadolu vatanıdır. “*Ocak*” bir anlamıyla içinde ateşin yakıldığı, yemeklerin pişirildiği, sıcak aile hayatının yaşandığı, aile üyelerinin barındığı ev, aile, soy demektir. Bir evde ocak yani ateş yanıyor orada insan ve hayat var demektir. Türk milletinin en küçük sosyal birimi ailedir. Aileye büyük önem verilir. Dolayısıyla burada “ocak”, en küçük Türk millî varlığını temsil eder. Şair, “bu vatanda ocağı tüten en son ev, en son aile, en son fert kalıncaya kadar millî varlığımız ve bağımsızlık bayrağımız dalgalanmaya devam edecektir.” demektedir. Ayrıca buradaki “*en son ocak*” yani son aile yok olmadıkça, ortadan kalkmadıkça milletimiz ve devletimiz varlığını sürdürecektir. Bu konuda ümit kesilmeyecektir. Bütün millet yok olsa, tek bir Türk ailesi kalsa da hâlâ ümidimiz vardır, inancı kuvvetli bir şekilde vurgulanmaktadır.

“**O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak**” diyerek büyük bir inancın ve de ümidin sesini duyurur Âkif. Aynı zamanda bu mısra bayrakla millî varlık ve bağımsızlığın özdeşleşmesi imgesini verir. Vatanımızın üzerinde hür bir şekilde dalgalanan Türk bayrağı, milletimizin yıldızıdır ve parlamaya devam edecektir. Aynı zamanda “yıldız” kelimesi burada tevriyeli, yani iki anlama gelecek şekilde kullanmıştır. Yıldız, güneş ve ay dışında gökyüzünde görülen ışıklı ve parlak gök cisimidir. Bu, kelimenin sözlükteki temel anlamıdır. Yıldız, mecaz yoluyla “baht, şans ve talih” anlamlarına da gelir. Bu ise

kelimenin uzak anlamıdır. Metinde her iki anlama da gelmekle beraber, burada asıl olan ikincisidir. Her canlının gökyüzünde bir yıldızı olduğu, o canlı yaşadıkça yıldızının parlamaya devam ettiği, ölünce yıldızının da söndüğüne dair halk inancı vardır. Bu durumda Türk milleti var oldukça yıldızı olan millî bağımsızlığı parlamaya, gökyüzünde bu bağımsızlığın simgesi olan bayrağı dalgalanmaya devam edecektir.

“Çatma, kurban olayım, çehreni ey nazlı hilâl!” mısrası ile başlayan ikinci dörtlükte bağımsızlığın önemi ve bağımsızlık üzerine titreme imgesi hâkimdir. “Hilâl” imgesi, teşhis sanatından da yararlanılarak millî bağımsızlığı temsil etmeye belirgin kılınıyor. Bu durumda Türk millî varlığının batmak üzere olduğu zamanlar, incelmış (hilâl) bir ay’a benzetilmektedir. Çehresini çatmış ay da kızgın, sinirli, öfkeli bir hâli ifade eder. Türk milletine kendine sahip çıkmada gevşeklik gösterdiği için kaşlarını çatmaktadır. Ayrıca nazlı hilâlin yüzünü asmasının (çehresini çatması) sebeplerinden biri de işgal döneminde ülkemizde bazı şehirlerimizde, sokak, cadde ve değişik kurumlarımızda yabancıların bayraklarının asılmış olmasıdır.

“Çehresini çatmış hilâl” deyiimi ile şair, Allah’a da yalvarmış olduğu çağrışımını uyandırmaktadır. Osmanlı Türkçesi alfabesinde “hilâl” kelimesi ile “Allah” ismi, yerleri değiştirilerek aynı harflerle yazılır. Dolayısıyla Allah, Türk milletini, kendilerine gelmesi için bir imtihana tâbi tutmuş olabilir düşüncesi de bu mısradan çıkabilir. Bu sebepten şair, Allah’a da münacatta bulunmaktadır. Bu imgenin çağrıştırdığı görüntü şiirin devamındaki “kurban olmak” deyiimiyle kendini daha açık bir şekilde göstermektedir. Kurban olmak, bir kimse veya maksat

için kendini feda etmektir. Aynı zamanda bir yalvarma, bir niyaz ifadesidir de.

Üçüncü dörtlükteki imgeler; ezelden beri hür yaşamak, (bir) çılgının zincir vurmasına şaşmak ve kükremiş sel olmaktır.

Türk milleti olarak, en eski zamanlardan, tarihte var olduğum günden beri hür yaşadım, kimsenin sömürgesi ve kölesi olmadım, bundan sonra da olmam ve böyle yaşayacağım. Hangi aklını yitirmiş çıkıp da beni bu saatten sonra köle ve sömürge yapmaya kalkacak acaba? Ben bu cür'ete şaşarım. Ben kükremiş, coşkun bir sel gibiyim; benim önümde kimse duramaz, önüme çıkan engellerin tamamını çiğner geçerim. Hatta önüme çıkan dağları bile deler geçerim.

Buradaki “ezel” oldum olası, kendimi bildim bileli, tarih sahnesine çıktığım andan beri anlamlarına gelir. “Ezel” ve “beridir” kelimelerinin birlikte kullanılmaları, Türk milletinin yaşama iradesinin devamlılığını ifade eder. Türk milletinin tarih sahnesine çıktığı günden beri hür ve bağımsız yaşadığı, başka milletlerin boyunduruğu altına girmediği şeklinde anlaşılmaktadır. Geçmişten bugüne hür yaşadığım gibi, bundan sonra da “hür yaşarım” ifadesiyle de hiçbir zaman hiçbir devletin esareti altında yaşayamayacağını haykırır.

Şiirde, “çılgın” sıfatının muhatabı ülkemizi işgal eden İtilaf devletleridir. Batıdır, Avrupa'dır, İngiltere, Fransa, İtalya, Yunanistan ve Amerika'dan oluşan Haçlı dünyasıdır.

“**Hangi çılgın bana zincir vuracaktı? Şaşarım!**” mısraında Türk milletinin sömürgeleştirilmesinin imkânsızlığı imgesi vardır. Her şeyi göze alarak üzerimize gelen aklını, şuurunu, gerçek düşünme melekesini kaybetmiş işgalci batılı haçlı ordularıdır. Şair, onların bu davranışını bir çılgınlık olarak ifade ediyor. Fakat şair, böyle bir çılgınlığa sadece “şaşarım!” diyerek bunun imkânsızlığını, düşünülmesinin bile saçmalığını ve mantıksızlığını dile getirmektedir. Zincir vurmak deyimi, bir kimseyi veya milleti esir etmek, tutsak almak anlamına gelir. Türk milletine zincir vurmaya kalkışmak eyleminin karşısında ancak şaşılabilir, hayret edilebilir; çünkü bu eylemi yapmaya kalkanlar, akıllarını kullanamayan kimselerdir.

Aynı şekilde “*kükremiş sel gibiyim*” deyiminde hapsedilme, sömürgeleştirilme, köleleştirilme, köşeye sıkıştırılma isteğine karşı mutlak bir direniş azmi görülür. Kükremek, aslanın bağırması, deniz veya nehrin kabararak taşma şeklidir. Âkif, Türk milletini kükremiş bir sele benzeterek, önünde her ne varsa, aslan da dahil sürükleyip götürebilir. Bunun için “kükremek” kelimesinden dolayı kastedilenin sadece aslan olduğunu düşünmek doğru olmaz.

Dördüncü dörtlükte geçen “*garbın ufuklarındaki çelik zırhlı duvar*” imgesiyle, ülkenin batı bölgelerinde yer alan Ege ve Marmara denizlerinin rıhtımlarına batının çelik zırhlı gemilerinin demirlemeleri, çelikten birer duvar gibi dizilmelerini kastetmektedir. Gemilerin çelik zırhlı olmaları dayanıklı, bir duvar meydana getirecek tarzda dizilmeleri de, çokluklarına ve oraya, akıllarınca, devamlı olarak kalmak üzere geldiklerine işaretir.

“*Tek dişi kalmış canavar*” imgesini anlamakta zorlananlar veya kasıtlı olarak parçanın son mısraını alarak, Âkif’in bir medeniyet düşmanı olduğunu söyleyenler çıkmıştır. Bu İstiklâl Marşı’nın hangi şartlarda, hangi duyguyla yazıldığını hesaba katmayan kötü niyetlilerin uydurmasıdır. Mehmet Âkif, çağdaş medeniyete, ilme ve tekniğe asla karşı değil, bilakis hayrandır. Bunları âlet yaparak milletlere zulmetmeye, sömürmeye düşmandır ve Âkif, bu hususta mutlak haklıdır.” (Kaplan, 1994:215) O, Batılıların “medeniyet götürüyoruz...” aldatmacasına kanmamıştır. Âkif’in Batı medeniyetine yüklediği anlamı şu şekilde okumak mümkündür: Batı, köklerini Müslümanlardan aldıkları müspet bilimi geliştirerek makine, teknoloji medeniyetini üretmişler, ilerlemişlerdir; bu doğrudur. Batı dünyası, bu ilerlemenin verdiği avantajla kendini medenî kabul etmiştir. Ayrıca, bilimde, fende, teknolojiye geri kalmış toplumları da “ilkel”, “geri” olarak görmüştür. Dünyayı da medenîler ve medenî olmayanlar olarak ikiye ayırmıştır. Batı, elde ettiği medeniyet imkânlarını dünya insanlığının hayrına, iyiliğine kullanmak yerine sömürü, zulüm ve imha aracı olarak kullanan bir canavar haline dönüşmüştür.

Vatanımızı sömürgeleştirmek için zırhlı gemi, top, tüfek ve bomba gibi teknolojik aletlerle batı sınırlarımıza gelen düşman ordusunun Anadolu’ya getirdiğinin medeniyet değil, vahşet olduğu açık bir gerçektir. Âkif, onların gerçek yüzünü görerek savaş aletlerinin seslerini, insanlarımızı acımadan öldüren bir yaban hayvanı olan canavarın çıkardığı ulumalara benzetmiştir. Bu ulumaların, Türk milletinin imanını, umudunu ve zafere ulaşacağına dair kesin inancını

boğamayacağını dillendirmiştir. Dolayısıyla Batı, maneviyatı, insanî değerleri, dinî duyarlılığı ortadan kaldırdığı, sadece maddeciliğe, materyalizme, güce, silaha, dünyaya bağlı olduğu için tek boyutlu yani tek dişi kalmış bir canavardır. Bu söyleyişteki bir diğer fotoğraf da şu şekilde kendini gösterir: “Batılı milletler, XIX. yüzyıl boyunca Asya ve Afrika kıtalarında sömürge edinmeye çalışırken verdikleri savaşlarda tek tek dişlerini kaybetmişlerdir. Artık her birinin neredeyse tek dişi kalmıştır. Fazla mücadele edemezler, demeye getirmiştir.” (Duymaz, 2014:19) Bu sebepten dolayı da çok fazla güçlerinin olmadığı anlaşılmıştır, dolayısıyla onlardan korkmaya da gerek yoktur ifadesi anlaşılabilir.

“Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın; Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.” Bu mısralarda geçen “*alçak*” kelimesiyle kastedilen Batılılardır. Çünkü onlar, yüzlerindeki maskeyi indirip gerçek yüzlerini ortaya çıkardıklarında ahlaksızca davranışlarda bulunan, aşağılık, soysuz, namert, rezil, hain ve düşman olduklarını açık bir şekilde göstermişlerdir. “*Uğratma*” kelimesinin anlamı da dikkat çekicidir. Uğramak kelimesinin ilk anlamı, yola devam etmek üzere, bir yerde kısa süreliğine kalmak, eğlenmektir. Şair, alçakların, yurdumuza ayak basıp çiğnemeleri, onu temelli ele geçirmeleri şöyle dursun, vatanımıza geçici olarak, kısa bir süreliğine işgal etmek maksadıyla uğramalarına bile izin verilmemesini istiyor. “Sakın” ünlemiyle de bu isteğini pekiştiriyor. Uyanık, hazırlıklı ve tedbirli olmanıza rağmen düşman, vatanımıza uğramaya, daha da ileri giderek

akın etmeye kalkarsa, o hayâsızca akını durdurmak için gövdenizi siper etmelisiniz!

“**Hakk’ın va’dettiği günler**” deyiimiyle Allah’tan hiçbir zaman ümit kesmeme inancı dile getirilmiştir. İnananlar için imkânsız diye bir şey yoktur. Allah her şeye kadirdir. O isterse en kötü şartları bile tersine çevirebilir. Maddî sebeplere bakıp da ümit kesmemek lazımdır. Düşman sayıca, silahça çok olabilir, kat kat üstün olabilir ama bu durum onların mutlak anlamda üstün gelecekleri anlamına gelmez. Onun için yılmadan, ümidi kesmeden mücadeleye devam etmek lazımdır. Müslümanlar da Allah’ın, Kur’an-ı Kerim’de birçok yerde “Allah’ın rahmetinden ümit kesmeyin.” “Çünkü kâfirler topluluğundan başkası Allah’ın rahmetinden umut kesmez.” gibi ayetler birer müjde ve Allah’ın vaadi olarak kabul edilir.

“**Bastığın yerleri “toprak!” diyerek geçme, tanı! Düşün altındaki binlerce kefensiz yatanı.**” Bu mısralarda Türkiye topraklarının şehit kanlarıyla yoğrulmuş olmasından dolayı kutsallaşması imgesi vardır. Dolayısıyla, vatan hâline getirilmiş toprak parçası sıradan bir toprak parçası değil “kutsal” bir vatan toprağıdır. Anadolu toprakları sıradan, maddî değeriyle ölçülebilen bir toprak değildir. Bu topraklar, ecdad kanlarıyla, İslamlık ve Türklük değerleriyle cennet vatan hâline getirilmiştir. Kefensiz yatanlar, şehitlerdir. İslam inancında şehitler kefensiz olarak oldukları halde, üstlerindeki elbiseler ile defnedilir. Birçok bedel ödenerek vatan olmuş bu toprakların bizim için manevi değeri çok büyüktür.

Coğrafya üzerindeki herhangi bir toprak parçasını vatan düzeyine yükselten sebep, geçmişte ödenen o bedellerdir. O bedeller, onu korumak uğrunda canlarını veren şehitlerdir. O halde vatan toprakları, üzerlerine basılıp geçilecek yerler değildir. O yerler, şehitlerin kanlarının aktığı topraklardır. Üstelik o şehitler binlercedir. Sonraki nesillerden beklenen davranış, o şehitleri tanımak, devamında onların bıraktıkları vatan topraklarını sahiplenmek ve giderek güzelleştirmektir.

Bütün dünyalar verilse bile, karşılığında kolayca vazgeçilecek bir yer değildir. Vatanın kutsal olma özelliğinden bihaber şekilde sorumsuz ve düşüncesiz bir şekilde yaşayan gafillere seslenmekte şair. Bu toprakların nasıl vatan haline getirildiğinin şuuru içinde olmayanlar gafil kimselerdir. Hâlbuki bu toprak parçası, tarih boyunca sayısız bedel ödenerek elde edilmiş, vatan konumuna getirilmiştir.

Üzerinde yaşadığımız vatan topraklarının kıymetini anlamamız için kutsal şehitlerimizi her daim hatırımızda tutmak zorundayız. Bu vatan bize bırakılmış kutsal bir emanettir. Eğer bir sahip aranacaksa bu vatanın sahibi şehit atalarımızdır. O yüzden bu vatani şehit ecdadımızın rızası alınmadan kimseye teslim etmek söz konusu dahi olamaz. Hiçbir yabancı güce ve onların güdümünde hareket eden vatan hainlerine, millet ve devlet düşmanlarına bir karış bile verilemez. Şehit ecdadın bize bıraktığı bu kutsal vatan emanetini korumak bu topraklar üzerinde yaşayan her bir ferдин kutsal bir vazifesidir. Bu vatan, yeri ve zamanı geldiğinde gözünü kırpmadan canını vermekten çekinmeyen ve şehadet şerbetini içen ata ve dedelerden Türk insanına emanettir ve Türk'ün

karakterinde emanete hıyanet etmemek gibi asil bir haslet vardır. Öyleyse, bu cennet vatanın bir karış toprağını dünyaya değiştirmek, ona canımız pahasına sahip çıkarak şehitlerimizin huzur içerisinde yatmasını sağlayıp, kemiklerini sızlatmamak boynumuzun borcudur

“Şühedâ fıskırarak, toprağı sıksan, şühedâ!” Mısralarının öncesinde “cennet” gibi olan vatan dile getirilir. Anadolu her mevsim ve her bölgesiyle ayrı bir güzellik içindedir. Allah’ın var etmiş olduğu bu tabii güzellikle birlikte, toprağı vatan kılma uğrunda canları ve kanlarıyla bedel ödeyerek bizlere emanet bırakan şehitlerimiz vardır. Vatan toprağının hemen her yerinde, toprağın altında kefensiz yatan şehitler bulunmaktadır. Kiminin ismi belli, kiminin bir mezar taşı dahi yoktur. Lakin hepsi de aynı gaye uğruna toprağı düşmüşlerdir. Canlarını feda ederek bizlere bu toprakları vatan eyleyen şühedanın ruhunu incitmek, hatıralarını unutmak bizlere asla yakışmayan bir davranıştır.

“Bu ezanlar-ki şehâdetleri dînin temeli/Ebedî yurdumun üstünde benim inlemeli” mısralarının öncesinde şair, mabedinin üstüne yabancı-namahrem elinin değmemesi için duada bulunur. Mabnet, cami ve mescit gibi ibadet edilen yerlerdir. Mabnet, kişinin Allah ile baş başa kaldığı, ona en yakın olduğu mekândır. Cami, bunların başında gelir. “Yabancınnın eli değmesin” demekle, düşmanın, zarar vermesi, ele geçirmesi, gibi ileri düzeyde sahiplenmeler bir yana, ona dokunmasını bile istemediğini ortaya koymaktadır.

Ezanın ise burada simgesel bir anlamı da vardır. O da okunduğı yerin bir İslâm beldesi olduğunu göstermesidir. Arapça okunan ezanda

Allah'ın varlığına ve birliğine şehadet/tanıklık etme cümleleri vardır. Aynı zamanda Mehmet Âkif, dörtlüğün sonunda ezandaki şehadet kelimelerinin yurdumuzun her yerinde namaz vakti geldiğinde minarelerden kıyamete kadar okunmaya devam edip inlemesini/yankılanmasını istiyor. Buradaki “inlemek” kelimesinin, acı ve üzüntü belirten, kesik kesik çıkarılan, gittikçe zayıflayan ses değil; gür, uğultulu, yankılı ve yeri göğü inleyen yüksek ses anlamına geldiği açıktır.

“**Fışkırır rûh-ı mücerred gibi yerden na'sım;**” mısrasının önünde söylenen mısralardaki anlam gayet açıktır. Onun için biz yukarıya aldığımız mısra hakkında birkaç cümle söylemekle yetinmek istiyoruz. Yukarıdaki mısrada cesedin soyut bir ruh, hayalî bir vücut olarak mezardan kalkıp dirilmesi imgesi vardır. Yurdun düşmandan temizlenmiş hali, toprağın üstünde yaşayanlar kadar, altındakiler içinde bir huzur ve güven vesilesidir. Hele ki hürriyet, vatan ve millet için toprağa düşmüş olanlar için daha önemlidir. Her ne kadar toprak altında olsalar da “onlar, ölü değillerdir” ki soyut bir ruh olarak yeryüzüne çıkar, dirilirler ve bu şekilde yaşamaya devam ederler.

Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl;
Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helâl.
Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlâl:
Hakkıdır, hür yaşamış bayrağımın hürriyet;
Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklâl!

Şairin de, vatan evlatlarının da duaları kabul olmuş; Hakk ve vatan için girişilen büyük mücadele başarılı bir şekilde sona ermiştir. Âkif de Türk milletini temsil eden bayrağına şöyle seslenmiştir: Ey şanlı Türk bayrağı, sen de aydınlık güneşler gibi göklerde hür bir şekilde dalgalan. Bağımsızlık ve kurtuluş için akıttığımız kanların hepsi helâl olsun. Bundan sonra sonsuza kadar bayrağımızın temsilciliğindeki özgürlüğümüz, bağımsızlığımız ve Türk milleti, perişan ve yok olmayacaktır. Ezelden beri hür yaşamış bayrağımın bundan sonra da hür yaşaması, onun en tabii hakkıdır. Allah'a tapan ve onun dinine inanan Türk milletinin hür ve bağımsız kalması, emperyalist Batıya sömürge ve köle olmaması onun en temel hakkıdır.

Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklâl!

Bu son mısradaki bir anlamda İstiklâl Marşı özetlenmiş gibidir. Hakk'a tapan Türk milletinin vermiş olduğu bağımsızlık mücadelesi zaferle son bulmuştur. Bundan böyle hür bir şekilde yaşayacağı toprak da öz vatandır. Bu, aynı zamanda bağımsızlık için Allah inancının yeterli olduğunu, Allah inancına sahip bir milletin bağımsız yaşamayı hak ettiğini vurgulayan bir mısradır. Marşın sonunda da tekrarlanan bu mısra kula kul olmayı asla kabul etmeyen; “Lâ ilâhe İllallâh, Muhammeden Rasûlullah” şeklindeki kelime-i tevhîdde de belirtildiği gibi Allah'a inanıp elçisi Muhammed'e ümmet olan Türk milletinin bağımsızlık (Allah'ın da kerememiyle) hakkıdır.

SONUÇ

İstiklâl Marşı, Kurtuluş Savaşı'nın amacını anlatan ve Türk milletinin karakterini yansıtan anlamlı bir manzume, somut bir belgedir. Türk milletinin karakteri marşın mısralarına özenle işlenmiştir. Bu nedenle, İstiklâl Marşı sadece İstiklâl Savaşı dönemine özgü, günün şartlarına hitap eden ve askerin o günkü mücadele azmini artırmak için yazılan bir manzume olarak algılanmamalı, içerik özelliklerinin ve verdiği iletilerin anlaşılması için dikkatle okunmalıdır.

Dün olduğu gibi bugünden bakıldığında da İstiklâl Marşı'nda yeni anlamlar görmek mümkündür. Şiirdeki imgesel söyleyişin gücü de burada ortaya çıkmaktadır. Her şart, durum ve yaşanan zamana göre mısralar arasında yeni anlamlar bulmak mümkündür.

Bu makalede İstiklâl Marşı'nın bütün mısralarını ele almayıp, daha çok imgesel söyleyişler üzerinde durulmuştur. Marşın mısra mısra açıklamaları defaatle yapılmış olmasından dolayı, biz, imgesel çağrışımlar oluşturan mısralar, bir fotoğraf görüntüsü ve canlı bir film gibi izlenme imkânı oluşturan mısralar üzerinden İstiklâl Marşı

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1995), Őir Dili ve Türk Őir Dili, Engin Yay., Ankara.
- Bektaş, Ekrem (2017), “Bir Őir Olarak İstiklâl Marşı”, Anadolu’ya Vurulan Mühür İstiklâl Marşı, KastaŐ Yayınevi, İstanbul.
- Çetin, Nurullah (2010), İstiklâl Marşı’mızı Anlamak, Öncü Kitap Yay., İstanbul.
- Duymaz, Recep (2014), Trakya nv. Edebiyat Fak. Dergisi C. 4, Sayı: 7, Edirne.
- Kaplan, Mehmet (1994), Türk Edebiyatı zerinde Araştırmalar-2, Dergah Yay., İstanbul.
- Okay, Orhan (1990), Sanat ve Edebiyat Yazıları, Dergah Yay., İstanbul.
- Özçelik Mustafa (2011), “Mehmet Âkif Millî Mücadele ve İstiklâl Marşı”, Vefatının 90. Yılında Mehmet Âkif Ersoy Bilgi Őöleni 5, TYB Yay., Ankara.
- Öztürk, Mahmut (2017), “İstiklâl Marşı’nı Kur’an-ı Kerim IŞığında Okumak”, Anadolu’ya Vurulan Mühür İstiklâl Marşı, KastaŐ Yayınevi, İstanbul.
- Yıldırım, Tahsin (2011), “Mehmet Âkif Millî Mücadele ve İstiklâl Marşı”, Vefatının 90. Yılında Mehmet Âkif Ersoy Bilgi Őöleni 5, TYB Yay., Ankara.

CHAPTER 2

AKİF AND THE IDEA OF REPRESENTATION

Assoc. Prof. Dr. Barış METE¹

¹ Selçuk University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Konya, Turkey, bm@selcuk.edu.tr

INTRODUCTION

Mainstream literary theory suggests the idea that literary texts represent life – contemporary reality – in terms of the present social and economic truth. In other words, contemporary socio-economic reality constitutes what realistic works of literature initially simulates through words – through descriptions, depictions, illustrations and explanations. This means that reality itself can be represented in and through language which has been aesthetically adapted by the artist – or the author, the poet. As long as the artist has the necessary expertise in his art, the artistic product accordingly illustrates the artist’s world – his perception of reality. Although there have always been diversions of this idea such as the structuralist, poststructuralist and postmodern perceptions of literature – in other words the nontraditional literary theories of the twentieth century – which argue against the conventional interpretation, the consensus among many theorists is still that literature is a representation of the existence and experience of man in life.

As long as the modern literary theory is considered any intellectual enquiry into the notion of representation in literature necessarily reminds one of the idea of mimesis. This term can very simply be defined as the act of mirroring reality in literature and representative arts. Even though mimesis as a term originated in the theoretical discussions and interpretations in Plato’s *Republic*, it is more particularly due to Aristotle’s *Poetics* that mimesis has become a widely established canonical literary term. As mimesis embodies the multiple connotations of representation in arts and literature, a brief analysis of

the classical Platonist interpretation of poetry would help establish the discussion better.

PLATONIST OBJECTION

Plato's *Republic*, Book X is where the philosopher becomes the most outspoken critic of representative arts. According to Plato, all representative arts – literature and painting in particular – are to be identified with the copy. Therefore, the artist – the poet, or the painter – is no more than an imitator whose art carries no significance as his art mirrors other craftsmen's works such as those of the carpenter. *The Republic* is principally a political work which gives advice about establishing and governing a healthy city state. Among the directions Plato gives to a better political system is the abolishment of poetical works that the philosopher considers being imitations. He correspondingly says, “[n]ow that we have distinguished the elements of the soul from one another, it is clearer than ever, in my view, that imitative poetry is the last thing we should allow” (2000, p. 313).

Since this is quite a powerful claim, Plato explains more in order to have a plausible argument and a persuasive illustration. Concentrating on the question of knowledge, Plato claims that the poet – including, surprisingly enough, Homer, who “seems to [Plato] to have been the original teacher and guide of all ... wonderful tragedians” (2000, p. 313) – knows little about what he recounts to the listener. In other words, according to Plato, it is always questionable if the poet has the true knowledge of the artistic accounts he gives. Therefore, “the writers of

tragedy and all the other imitative poets” Plato says, “everything of that sort seems to me to be a destructive influence on the minds of those who hear it” (2000, p. 313). As it is observed here, even the tragic poet – who was perhaps the most popular and renowned artist of Plato’s time – is unable to evade being the principle target of Plato’s criticism. Poetry, Plato argues, causes severe harm, for the poet never has the knowledge he is expected to have.

Plato’s objection to poetry relies on the presumption that the poet is not an authentic creator; the poet is indeed an imitator. It is because of this assumption that Plato makes his famous comparison between the two artists – the poet and the carpenter. This comparison is at the same time the first step to Plato’s idea of the form. In other words, Plato introduces the notion of form through the comparison between the poet and the carpenter. Plato says, human mind “generally postulate[s] a certain form or character ... for each plurality of things to which we give the same name” (2000, p. 314). Although, as Plato further comments, there are a number of couches and beds in the world, there is a “single form of a couch, and a single form of a table” (2000, p. 314). Therefore, the carpenter reproduces this single form when he makes a couch or a table.

The problem with poetry, according to Plato, is therefore the fact that the poet – or, rather, the painter – does not imitate the single form, but he copies the artistic product of the carpenter. Both the poet and the painter copy the carpenter’s art instead of imitating the single form. Neither the poet nor the painter could make a couch or a table in the true sense of the word; however, both of them “can also create all the

things that grow out of the earth. [They] produce all living creatures ... and on top of that produce heaven and earth, the gods, everything in heaven” (2000, p. 315). The irony here is that the poet as well as the painter can talk about what they like to talk about, for what they make is the imitation of reality. As Plato metaphorically puts it, the poet turns a mirror in his hand, which in turn reflects what it sees.

The two important themes of Plato’s discussion are appearance and truth. Plato banishes poetry, for poetry carries neither accuracy nor factuality. It is because of this that Plato considers the poet as the creator of appearances. His explanation is that “if he does not create what a couch is, he can’t be creating the real thing. Something *like* the real thing, but not itself the real thing” (2000, p. 315). On the contrary, the carpenter creates the real, for he imitates the form. Plato asserts that “a carpenter who makes couches” (2000, p. 315) is the artist who stays away from deceptive imitation. A bed made by the carpenter is a real bed whereas the bed painted by the painter is an appearance.

ARISTOTELIAN RECONCILIATION

Aristotle’s *Poetics* is almost an example of reconciliation between the classical and the modern critical theory of art. Aristotle agrees with Plato on the notion that poetry is imitation. He asserts that “epic poetry and the making of tragedy, and also comedy and dithyrambic poetry, as well as most flute-playing and lyre-playing, are all as a whole just exactly imitations” (2006, p. 19). Aristotle expands the Platonist idea of imitation to music. It is not only representative arts like literature and

painting but also music that Aristotle considers as examples of imitation. Their imitative characteristics are so principal that the differences among them stem from the same component. According to Aristotle, “they differ either by making their imitations in different things, by imitating different things, or by imitating differently and not in the same way” (2006, p. 19).

Aristotle’s reconciliation surfaces in his perception of imitation as a concept. In other words, Aristotle interprets imitation in a different practice than that of Plato. According to Aristotle, poetry is the result of natural features of human beings; and therefore, imitation for him is a natural feature of man. Human beings imitate, for they learn the most elementary tasks through imitating the social and the physical environment. Aristotle says, “imitating is co-natural with human beings from childhood, and in this they differ from the other animals because they are the most imitative and produce their first acts of understanding by means of imitation” (2006, p. 22). In addition, man enjoys imitating others.

It is only after this that Aristotle elaborates on his theory of literature to which modern literary theorists – including Akif – have had corresponding illustrations most noticeable of which are the object and the manner of representation.

AKİF AND LITERARY REPRESENTATION

Mehmet Akif makes a remarkable contribution particularly to the Aristotelian notion of representation especially in terms of his

definitions of the object and the manner of representation in literature. Although his theory of literature is somehow limited as his prose is not as well known as his poetry, the way his theoretical analysis is reminiscent of the Aristotelian discussion is meaningful. Akif defines literary representation as the faculty or aptitude for making the reader through the narrative see and feel what is narrated by the narrator (1987, p. 133). In other words, Akif accentuates the significance of narrative empathy in his illustration of literary representation. The narrative for Akif is to be influential enough to secure the empathic relationship between the character and the reader.

Akif underscores in his definition of literary representation the relevance of the poet's natural ability and power to steer the reader towards a visual and mental perception of the poet's illustrations. This is, in other words, the realistic effect the poet creates throughout the work. The precision of literary representation, Akif claims, relies on how truthful the poet's interpretation of the material is. Truthfulness or plausibility occupies the most essential part in Akif's discussion. Although he divides representation into three parts, all of them need to be as credible and logical as possible.

In the first category, Akif says the poet describes exactly what he sees; he adds nothing from his subjective evaluation. In the second category, according to Akif, the poet works on the material; he adds or extracts in order to modify. In the last one, Akif claims that the poet alters the nature of the material so much that it turns into his own creation (1987, p. 133). This categorisation is surprisingly similar to Aristotelian

mimesis which “is a re-presenting of something that the poet has witnessed. Or it is a counterfeiting of some object of imitation which the poet emulates by producing some counter for it, some image that projects its likeness” (Heninger, 1989, p. 400). According to this division, Akif asserts, “the first one is exactly factual, the third one is absolutely imaginary, the second one is a mixture of reality and imagination” (1987, p. 133).

Literary representation, however, cannot be outlined as comfortably as the above pattern. The three headings of Akif’s outline have generally intertwined to bring about more complicated literary formulae. It is due to this that Akif acknowledges the presence of further multiple divisions. For example, he says that there is sometimes some material which is itself artful. The poet thus is just to put the material into words. However, the way the poet observes the material is perhaps the most critical aspect of literary representation. Unfortunately, Akif, who is said to have “obtained extensive knowledge of Islamic disciplines and the Arabic language” (Wilson, 2009, p. 428), complains about the inability of the earlier poets of his tradition to accomplish realistic representations in their poetry (1987, p. 135). It is further said that Akif “saw Islamic civilisation as the ‘real’ and ‘virtuous’ civilisation” (Dalacoura, 2019, p. 137-38); he also notes that the absence of painting as an art in the empire is most probably one of the reasons for the underdeveloped condition of literary representation in the same culture (1987, p. 135).

Aristotle interprets the same concept – the notion of truthfulness in literary representation – in terms of believability and plausibility. According to Aristotle, “the work of the poet is to speak not of things that have happened but of the sort of things that might happen” (2006, p. 32). This is, first of all, the difference between historical and literary narratives – historiography and literature. At the same time, this is how Aristotle defines realistic narratives which corresponds to Akif’s insistence on the necessity of the poet’s truthfulness to the reader.

CONCLUSION

Mehmet Akif’s idea of literary representation can be traced back to the discussions of both Plato and Aristotle, for it is Plato’s banishment of representative arts which brought about the modern discussions about representation. As Plato’s arguments are politically motivated, he is suspicious of the potential disturbance that poetry – classical tragedy in particular – could create in the organisation of a city state. Plato blames the poet for being an imitator – for being an artist who imitates imitations.

It is Aristotle who creates a rapprochement between the earlier and modern literary theory, for he modifies most of the arguments created by Plato. Aristotle agrees with Plato on the notion that poetry is imitation. However, Aristotle claims that imitation is a natural characteristic of man, for man learns his first lessons through imitating others. It is after this primary statement that Aristotle goes on illustrating the key points of his argument.

Akif's prose writing provides examples of his literary theory. Although it is occasional, Akif talks about the poet, poetry and gives his ideas of and opinions about a number of subjects of contemporary literature. One of these subjects is representation in literature where his reader can find allusions to the Aristotelian discussions.

BIBLIOGRAPHY

- Aristotle (2006). *Poetics*. (J. Sachs, Trans.). Focus Publishing.
- Dalacoura, Katerina (2019). “Islamic Civilization” as an aspect of secularization in Turkish Islamic thought. *Historical Social Research*, 44(3), 127-149.
- Ersoy, Mehmet Akif (1987). *Mehmed Akif Ersoy’un Makaleleri*. (A. Abdulkadiroğlu and N. Abdulkadiroğlu, Eds.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Heninger, S. K. Jr. (1989). Sidney's speaking pictures and the theatre. *Style*, 23(03), 395-404.
- Plato (2000). *The Republic*. (G. R. F. Ferrari, Ed., T. Griffith, Trans.) Cambridge UP.
- Wilson, M. Brett (2009). The first translations of the Qur'an in modern Turkey (1924-38). *International Journal of Middle East Studies*, 41(3), 419-435.

BÖLÜM 3

MEHMET AKİF ERSOY'UN KİŞİLİĞİ ÜZERİNDE ATASPORU GÜREŞİN ETKİLERİ

Doç. Dr. Aydoğan SOYGÜDEN^{2*}

²Erciyes Üniversitesi, Spor Bilimleri Fakültesi, Spor Yöneticiliği Bölümü, Kayseri/Türkiye, aydogan38@hotmail.com

*Bu çalışma, 12 Mart 2021 tarihinde Şanlıurfa'da düzenlenen Kabulünün 100. Yılında İstiklal Marşı ve Milli Şairimiz Mehmed Âkif Ersoy Uluslararası Sempozyumun da sözel bildiri olarak sunulmuştur.

GİRİŞ

İnsanların yapmış oldukları spor faaliyetleri eğlence, güzel vakit geçirme, fiziksel, zihinsel ve ruhsal gelişim için yapılmaktadır. Bu özelliklere ilave olarak aynı zamanda kişilerin karakterlerinin şekillenmesinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Bireylerin gelişimlerinde kararlı, hırslı, mücadeleci olmak ve pes etmemek gibi bazı özelliklerde sportif aktivitelerin önemli katkısı olduğu düşünülmektedir. İnsanlarda fiziksel olarak güçlü ve formda olmanın insanın psikolojik özelliklerine etkisi olduğu varsayımı mevcuttur. Mehmet Akif Ersoy'un kişilik özelliklerinde kararlı olma, mücadeleci olma, pes etmeme gibi davranışlar gözlemlenmektedir.

Ata sporu güreş içerisinde hem milli hem de manevi ritüelleri görmek mümkündür. Milli ve manevi duyguları besleyen bu söz ve davranışlar Akif'in hayatı boyunca mücadele ettiği en önemli hususlardır. Ayrıca ata sporu güreşin içerisinde barındırdığı güzel ahlaki davranışlar Akif'in etkilendiği önemli özelliklerindedir.

Geleneksel güreşlerde İslamiyet ile ilgili bazı terimler ve kurallar uygulanmaktadır. Pehlivanların Türklüğün ve İslamiyet'in değerlerine sahip tutum ve davranışlarda bulunmaları gerekmektedir (Güven, 2003).

Mehmet Akif Ersoy gençlik dönemlerinde bazı spor dalları ile ilgilenmiştir. Bununla birlikte Akif'in gençlik dönemlerinde bazı ahlak dışı davranışlardan din ve pehlivanlığın koruduğunu belirtmiştir. Akif güreş sporuna bünyenin fazileti olarak bakmaktadır. Dine gelince;

“*Dindar olmasaydım gençliğimde ahlaksız olabilirdim. Faziletin ictimai bir mefhum haline girmediği genç yaşta insanı din tutar*” şeklinde söylemiştir (İmamoğlu, 1991).

Bu çalışma, ata sporu güreş içerisinde bulunan milli ve manevi değerlerin Mehmet Akif’in karakter gelişimi üzerindeki etkilerini vurgulamak amacıyla yapılmıştır.

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Ata Sporü Güreş

Günümüzde ata sporu güreş geleneksel güreş ve modern güreş şeklinde uygulanmaktadır. Modern güreşe olimpiik güreş denilen minder üzerinde, serbest güreş, grekoromen güreş ve kadın güreşü şeklinde yapılmaktadır. Türkiye, olimpiyatlarda en çok güreş branşında madalya kazanmıştır. Türkiye’nin farklı bölgelerinde *yağlı güreş*, *karakucak* ve *şalvar* güreşü gibi uygulamaları mevcuttur.

Güreş sporu, Orta Asya’da çeşitli uygarlıklar kurmuş ve hala yaşamakta olan Türklerin başlıca sporlarından bir tanesidir. Orta Asya’da Türk boylarının deyimiyle “*Küreş*” denilmektedir. Türk tarihinde bu kadar köklü geçmişı olan güreşe “*ata sporu*” denilmesi engin tarihinden kaynaklanmaktadır (Atabeyoğlu, 2000). Güreş sporu Türk tarihinde köklü ve önemli bir yere sahiptir bu bakımdan *ata sporu* ifadesi kullanılmaktadır (Türktaş, 1999). Güreş sporu geçmişten günümüze atalarımız tarafından uygulanmış ve nesilden nesile aktarılarak devam eden önemli bir kültür varlığıdır (Bayraktar ve Tozoğlu, 2015). Güreş

sporu iki insanı birbiri ile herhangi bir araç kullanmadan belli kurallar çerçevesinde mertçe ve yiğitçe yaptıkları mücadeledir (Toksöz, 2011).

Osmanlı döneminde bazı spor faaliyetleri tekkelerin bünyesinde barındırılmaktadır. İslam dininin tavsiye ettiği bazı spor dalları tekkeler bünyesinde kurulması tavsiye edilmiştir. Bu tekkelerin başında *Okçular Tekkesi* ve *Güreş Tekkeleri* gelmektedir (Hatipler, 2010).

Genel olarak her yapılan yağlı güreşlerden önce pehlivan kispetini giymeden evvel iki rekât namaz kılar ve dua eder, kispetin kasnak kısmını öper ve kispeti giymeye önce sağ ayaktan başlardı (Bilgin, 1994; Köse, 1990).

Pehlivan için kispetin önemli bir yeri vardır. Pehlivanların güreşirken üzerlerine giydikleri pantolon şeklindeki kıyafete kispet denilmektedir. Kispet manda derisinden yapılır ve pehlivanın vücuduna tam oturması gerekmektedir. Kispet giymek ustasının müsaadesiyle gerçekleşmektedir. Pehlivanın kispet giyebilmesi için cesaretli, çalışkan, zeki ve ahlaklı olması aranırdı. Bu özellikleri gösteren pehlivanlara ustası tarafından kispet giyme merasimi yapılırdı. Bu törenlerde pehlivan ustasının ve yaşlı pehlivanların ellerini öper onların hayır dualarını alırdı. Gelen misafirleri pehlivanın ailesi karşılar temsili bir güreş tutulur ve yağlanılırdı (Köse, 1990).

Kispetin kasnak bağını düğümlemeye besmele ile başlarlar ve üç düğüm atarlar ki bu her düğüm bir anlam ifade etmektedir. Birinci düğüm Allah (*cc*) için, ikinci düğüm Hz Muhammed (*sav*) için üçüncü düğüm ise Hz Ali (*ra*) için atıldıktan sonra sağa doğru uzatılan uç Hz

Hasan (*ra*)'ı sola doğru uzatılan uç kısım ise Hz Hüseyin (*ra*)'i işaret etmektedir (akt., Özbil, 2009).

Er meydanlarına çıkan pehlivanları seyircilere tanıtan, onlara dua okuyan kişilere “*cazgır*”, “*salavatçı*” ve “*tellal*” gibi isimler verilmektedir. Türkiye’de en çok *cazgır* isimi kullanılmaktadır. Baş *cazgır* pehlivanların ününü, adını, şanını seyircilere tanıtır. Daha sonra *salavatlama* adı verilen pehlivan dualarını okuyarak, pehlivanları manevi olgunluğa çıkmalarını sağlar (Artun, 2002).

Salâvatlama (anonim)

Allah, Allah illâllah
Hayırlar gele inşallah
Pirimiz Hamza pehlivan
Aslımız, neslimiz, pehlivan
Vur sarmayı, küdeden at
Gönder Muhammed’e salâvat
Seğirttim gittim pınara
Allah ikinizin de işin onara

Cazgırlar, er meydanına gelen bütün *güreşçileri* yakından tanır. Onların yaptıkları eski *güreşleri* bilir, pehlivanın en iyi tekniklerini söyleyerek rakibini uyarır ona *öğüt* verirler. *Cazgırlar*, pehlivanlara her zaman beden gücünden çok akıl gücüne güvenmeleri konusunda onlara tavsiyede bulunurlar (Kahraman 1989:171). *Cazgırlar*, milli ve manevi boyutu olan değer ve normları dile getirerek pehlivanları ve seyircileri motive etmektedirler (Artun, 2002).

Geleneksel güreşlerde *cazgırlar*, ağır ve erdemli tavırlarla er meydanının ortasına gelirler. Geleneksel güreş olan karakucak ve yağlı güreşlerde *cazgırlar* rakipleriyle eşleşen pehlivanları kibleye doğru durmalarını sağlayarak onlara dualar okur, etkileyici sözler ile pehlivanları seyircilere tanıtırlar. Geleneksel güreşlerde davul ve zurna ile destansı ve kahramanlık ezgileri çalınır. Er meydanında bulunan bütün görevliler milli kıyafetler ile görev yapmaktadır (Artun, 2002).

Güreşçiler *cazgır (salavatçı)* tarafından seyircilere tanıtıldıktan sonra “*peşrev*” ismi verilen bazı ısınma hareketleri yaparlar. Er meydanına gelen pehlivanlar yönleri kibleye doğru dönerek, sağ elleriyle rakibinin sağ elini, sol elleriyle rakibinin sol elini tutarlar. *Cazgır* duası esnasında “*Hız. Muhammed Mustafa 'ya salavat*” dendiği anda bütün pehlivanlar sağ ellerinin kalplerinin üzerine koyarak *salavat* getirirler. Pehlivanlar çıkış yaptıktan sonra üç adım ileri ve üç adım geri attıktan sonra sağ dizlerinin üzerine çökerek sağ elini toprağa dokundurup, üç defa dizine, dudaklarına ve başına götürürler (Delice, 2011). *Peşrev* esnasında yapılan bütün hareketlerin bir manası bulunmaktadır.

1.2. Mehmet Akif'in Eserlerinde Ata Sporü Güreş

Milli Şair Mehmet Akif Ersoy'un gençlik dönemlerinde bazı sportif aktivitelerde bulunduğu görülmektedir. Bu aktivitelerden en çok ata sporü güreş ile ilgilendiği söylenebilir. Güreş ile ilgili terimleri şiirlerinde kullanmaktadır (Zülfikar 1986/II: 517);

Önce *peşrev* yaparak sonra tutuşmazlar mı, ?

Güreş artık kızışır, hasmını tartar hasmı.

Uzanır şimdi göğüsler, kavuşur şimdi yine,
Dalga çarpar gibi çarpar, sarılır birbirine.
Kimi tek çapraza girmiş, mütemâdi sürüyor;
Kimi şirazeyi tartıp alivermiş, yürüyor.
Kimi sarmayla çevirsem diye sardıkça sarar;
Kimi kılçık düşünür, atmak için fırsat arar
Adalî gövdeler altında o bîçâre çayır,
Serilir toprağa, hem bir daha kalkar mı? Hayır!
Bu, el enseyle düşürmüş de hemen çullanıyor;
O da kurtulmak için türlü oyun kullanıyor.
Kimi almış paça kasnak, o açar, hasmı döner;
Kimi kündeyle giderken, topuk eller de yener.
Kimi cür'etli olur çifte dalar, hem de kapar;
Kimi baskın çıkararak kazkanadından çarpar. (Âsım)

Akif'in yukarıdaki şiirinde, *çifte dalmak*, *çapraza girmek*, *kasnak*, *kazkanadı*, *künde*, *kılçık atmak*, *peşrev yapmak*, *sarma* gibi güreş teknikleri ve deyimleri ustalıkla anlatıldığı görülmektedir. Bu şiirden Akif'in güreş sporuna ne kadar hâkim olduğu anlaşılmaktadır (Küçük, 2014).

Akif, Asım şiirinde aslında gençliğin bedenlerini spor yaparak güçlü tutmaları gerektiğini istemektedir. Asım'ı anlatırken onun bedensel olarak güçlü, sağlıklı ve sporcu bir kişi olduğunu belirtirken, öykü içerisinde de üç farklı güreş sahnesini kurgulamıştır. Öykü sahneleri içerisinde vurgulanan güreş terimleri ustaca vurgulanması şairin sporla olan ilgisinden kaynaklanmaktadır.

Ertuğrul Düzdağ, Âkif ‘in sporculuğu hakkında şunları yazar:

“Mehmet Akif, gençlik yıllarında birçok spor dalıyla ilgilenerek, İstanbul Çatalca yakınlarında bulunan köylerde kispet giyerek yağlı güreşlere katılmıştır. Gençlik yıllarında arkadaşları arasında koşmada, yüzmede ve gülle atmada çoğu zaman birinci gelirdi. İstanbul boğazını yüzerek geçmiş, sabah erken saatlerinden akşama kadar aktif bir şekilde hayatını sürdürmüştür. Akif spor faaliyetlerini her zaman uyguladı, elli yaşlarında Ankara’da bulunduğu zamanlarda spor yaptığı bilinmektedir.” (Düzdağ, 1996).

Akif, Asım’da olduğu gibi kendine has bazı özellikleri olan şairliği, vaizliği, sporculuğu, baytarlığı (Veteriner Hekim) gibi kişisel özelliklerini ve bazı yakın çevresini de kurmaca eserlerine dâhil etmektedir (Mutlu, 2012).

1.3. Mehmet Akif’in Eğitiminde Sporun Etkisi

Akif insan eğitiminin bir parçası olarak sporun önemini vurgulamıştır. Gençlik yıllarında koşma, gülle atma, yüzme ve güreş sporuyla ilgilenmiştir. Akif güreş sporunu geliştirmesinde mahalle arkadaşı Kıyıcı Osman pehlivan vasıtasıyla olmuştur. Okulda, mahallede, çevre köy ve kasabalarda güreş müsabakalarında bulunmuştur. Güreş sporunu sevmesindeki ana sebeplerden biri dönemindeki güreşçilerin ahlaki değerlere olan bağlılıklarıdır. Ona göre pehlivanlar “içki bilmez” ve “fuhuş tanımaz” temiz insanlardır. Kendi açıklamalarına göre gençlik dönemlerinde bazı zararlı alışkanlıklardan sporculuğu ve dindarlığı sayesinde uzak kaldığını belirtmektedir (Pepe, 2008).

Akif'in yaşadığı dönem içerisinde spor faaliyetleri boş işler olarak görülmektedir. Bu önyargıya rağmen kendisini küçük düşüreceğini bile bile sportif faaliyetlerden vazgeçmemiştir (Özgen, 2013). Akif, kendisinin güreşe olan ilgisini belirttiği gibi, oğlunun sporla olan ilgisinden de iftiharla bahsetmiştir. Böylelikle, zihinsel ve bedensel eğitimin birlikte sürmesi gerektiğini vurgulamıştır. Mehmet Akif, iyi bir insan olmanın beyin gücü ile birlikte beden sağlığına sahip olmaktan geçtiğinin farkındadır ve çevresine bu öğütleri sıklıkla vermektedir (Özgen, 2013).

Ata sporu güreşi yapanlara pehlivan denilmektedir. Pehlivanlarda; mertlik, cesaret, yiğitlik, ahlak ve edep gibi özelliklerin bulunması gerekmektedir. Geleneksel ata sporu güreş Türk kültürünün örf ve adetlerini en iyi şekilde yansıtan bir spor dalıdır. Bu özelliklerden dolayı Mehmet Akif'in ata sporu güreşe ilgi duymaktadır (Yardım, 2006).

1.4. Mehmet Akif'in Ahlak ve Karakteri

Allah (cc), Kur'an-ı Kerim de Hz. Muhammed (sav)'i ahlâk örneği olarak bildirmiştir. “*Ve sen elbette yüce bir ahlâk üzeresin*” (Kalem Sûresi (68) 4), Peygamberin ahlâkının, insanlara örnek, model teşkil edecek bir yapıda olduğunu bildirmektedir. Hz. Muhammed Kur'an çizgisinden hiç ödün vermediği için de “yüce ahlâk üzeresin” taltifiyle (iltifatıyla) bizlere tanıtılmıştır. Yine Allah (cc), Kur'an-ı Kerim'de “*And olsun ki, Resulullah, sizin için,... güzel bir örnektir*” (Ahzâb Sûresi (33) 21) buyrulurak Hz. Muhammed (sav)'in insanlığa örnek

olacak bir ahlâkî yapıya sahip olduğunu tekrar vurgulamaktadır (Yazıcı, 2007).

Akif'e göre iman ve ahlâk iç içedir. Allah'a inanan kişide ahlâkın tüm prensipleri fiil haline gelmiş ve ortaya çıkmaya hazır bir halde bulunmaktadır. Fiil ve davranışlara dönüşmeyen bir imanın Akif'in gözünde bir değeri yoktur. İnanan insan Akif'e göre Allah'a inanacak, O'na teslim olacak, bu bağlılık ve teslimiyetin bir neticesi olarak da günlük yasayışındaki davranışlarını tanzim edecektir (İmamoğlu, 1996).

Akif, gençlik dönemlerinde İstanbul Fatih semtinde geçirmiştir. Bu semtte ve ailesinde güzel ahlaki davranışlar sergilenmektedir. Akif'in yaşadığı mahallede ki pehlivanlar onun karakter gelişimini besleyen en önemli kaynaklardan birisi olmuştur. Akif'in yaptığı bazı açıklamalarda kendisini kötü alışkanlıklardan “*Kur'an'lı ev*” ile “*Pehlivanlı mahallenin*” koruduğunu belirtmiştir. Akif'in başta pehlivanlık olmak üzere yaptığı sporlar onun beden bakımından “sağlam”, ahlaki olarak “iyi”, irade açısından “kararlı” bir şahsiyet olarak yetişmesine imkân sağlamıştır (Duymaz, 2006; Yardım, 2006).

Mehmet Akif, Safahat'ın Asım bölümünde gençlerin nasıl eğitilmesi gerektiği hakkında bilgiler aktarırken, Asım'a zekâ ve beden gücünü nasıl kullanması gerektiği ile bilgiler vermiş ve spora önem vermesini tavsiye etmiştir (Özgen, 2013).

Akif, yaşamı boyunca dini ve fikri bir mücadele vermiştir. Ancak, ülkesini ve dinini savunabilmek için gerektiğinde bedenlen güçlü olmayı

bir ibadet saydığı ve bunun için gayret gösterdiği anlaşılmaktadır (Düzdağ, 2006)

Akif, arkadaşları ve çevresi tarafından verdiği sözleri katiyen yerine getiren bir kişi olarak tanınmaktadır. Nitekim Baytar Mektebinde o dönemin Veteriner Fakültesi'nde okuduğu dönemlerde bir arkadaşı ile kendi aralarında içlerinden birisinin erken ölmesi durumunda çocuklarının bakımını üstlenmek konusunda söz vermişlerdir. Aradan geçen yirmi yıl sonra kendisinin geçim sıkıntısı çektiği bir dönemde vefat eden arkadaşının çocuklarının bakımını üstlenerek evine almış, kendi çocuklarından ayırmamıştır. Akif'in yazdıkları ile hayatı arasında tam bir uyum olduğunu söylemek mümkündür (TDV İslam Ansiklopedisi, 2020).

Akif, yaşadığı çevre içerisinde hayatını tamamıyla İslam kültürüyle bezemiş ve inancı, ahlakı ve yaşayışıyla asla taviz vermemiştir. Akif, yaşadığı dönem içerisinde İslam'ın ruhuna aykırı olmamak kaydı ile başka fikirlere de açık biridir. Akif, milletimizin sosyal yapısında tespit ettiği bazı olumsuz değerleri ve bu olumsuzluklara karşı önerdiği olumlu değerleri şu şekilde sınıflandırmaktadır. Bu değerler; “*atâlete karşı sa'y, cehle karşı maârif, ihtilâfa karşı ittihâd, ye'se karşı ümit, medeniyete karşı insaniyet, kozmopolit ahlaka karşı Türk-İslâm kültürü, yabancılaşmaya karşı yerlilik*” (Çetin, 2006).

Akif toplumla ilgili görüşleri konu itibarı ile genel sosyolojinin günümüzdeki alt dalları olan edebiyat sosyolojisi ve din sosyolojisi alanlarına girmektedir. Mehmet Akif, sosyal kişiliği ile kendini

öncelikle Türk toplumuna ve insanlığa adanmış bir sosyal düşünürdür. O ihtiyacı olduğu halde kendi kişisel menfaatini değil toplumun menfaatini ön planda tutmuş, “İstiklal Marşı” nın yazılması için konulmuş para ödülünü almamış, yedeği olmadığı halde üstündeki paltosunu bir yoksula vermiş bir insan severdir (Kır, 1988).

Akif’in eğitiminde ve yetişmesinde doğduğu ve büyüdüğü İstanbul Fatih semti önemli katkıları bulunmaktadır. O dönemde Fatih mahallesinde Türk-İslam kültürünün gerektirdiği değerler yaşanmaktadır (Karakoç,1968:10). Akif şahsiyet gelişiminde ailesinin ve yetiştiği çevrenin çok önemi bulunmaktadır.

Akif’in yetişmesinde yaşadığı mahallenin önemi büyüktür. Osmanlı kültürü içerisinde mahalle insan eğitiminin önemli bir koludur. Mahalleler çocukların dürüst bir şekilde yetişmesini sağlayacak manevi ve mimari özelliklere sahiptirler. Mahalle içerisinde meydana büyük bir cami, sebil, çeşme, park ve sokaklarını bahçeler ile süsleyen bir yapıya sahiptir. Mahalle çocukları sokağa çıktıklarında temizlik, ibadet ve ruhlarını besleyen değerler ile karşılaşmaktadırlar. Eğitim içerisinde aile, okul ve mahalle en önemli köşe taşlarından bir tanesini oluşturmaktadır. Bu bakımdan Akif’in babası Tahir Efendi hiçbir endişe duymadan evladını rahatlıkla mahalleye bırakabilirdi (Yaşar,1987: 10).

Âkif, eğitim konusunda özellikle öğretmenlerin çok iyi yetişmesi gerektiğini, öğretmenin her şeyden önce “imanlı”, “liyakatlı”, “temiz” ve “edepli” olması gerektiğini savunur. Bu tespiti çok dikkatte değerdir

çünkü öğretmenlik mesleği kutsal bir vazifedir, öğretmenler geleceğimizin hazırlayıcılarıdır (Bacaksız, 2008).

Milli ve manevi değerler bir topluma direkt olarak verilmesi yerine bazı gelenek ve görenekler vasıtasıyla verilmesi tavsiye edilmektedir. Değerler eğitimi verilmesinde, toplumumuz içerisinde var olan gelenek ve göreneklerimiz kullanılmalıdır (Soygüden ve Gül, 2018). Gelecek nesillerin yetiştirilmesinde; ABD'nin eski devlet başkanlarından Theodore Roosevelt; *“Bir insanı ahlaken eğitmeden sadece zihnen eğitmek topluma bir bela kazandırmak demektir”* şeklinde belirtmektedir. Bu ifadelere baktığımızda gelecek nesillerimizi sadece zihnen değil aynı zamanda ahlaken yetiştirmek zorunda olduğumuz gerekliliği anlaşılmaktadır.

2. SONUÇ VE ÖNERİLER

Mehmet Akif yaşadığı dönem itibari ile zor zamanlardan geçmiştir. Osmanlı İmparatorluğunun son ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş dönemleridir. Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan İslamcılık, Batıcılık, Türkçülük gibi fikirlerin tartışıldığı, bununla birlikte gerilemenin dinden kaynaklandığı şeklinde düşüncelerin olduğu dönemlerde Mehmet Akif, Türk-İslam tezini savunmuştur. Türk-İslam tezini İstiklal Marşının dizelerinde görmek mümkündür. Bu zor dönemlerde bedeli ne olursa olsun fikirlerini savunmuş, kişilik ve karakterinden ödün vermemiştir. Akif eserlerinde toplumsal sorunlara değinmiş, bu sorunları betimlemeler ile hikâyeleştirerek topluma anlatmaya çalışmıştır. Özellikle gençlerin ve toplumun eğitimine büyük

önem vermiştir. Toplumsal değerlerin öğretilmesi ve korunması konusunda çok hassastır.

Özellikle şahsiyetinin şekillendiği dönemlerde ailesi ve mahallesinin etkisi çok fazla olmuştur. Kendi açıklamalarında sportif faaliyetlerin onu birçok kötü alışkanlıklardan koruduğunu belirtmektedir. Yaşadığı dönem itibari ile sportif faaliyetlerin küçük görüldüğü, boş işler olarak nitelendirildiği zamanlarda sportif faaliyetlerden vazgeçmeyerek, sporu teşvik etmiştir. Akif, sporun eğitim sistemi içerisinde etkin bir şekilde kullanılması gerektiğini belirtmiştir.

Akif dini bütün bir insandır, Kuran-ı Kerim'in mealini yazmıştır. Allah, Kur'an-ı Kerim'de, "Allah'ın ve sizin düşmanlarınızı ve onların gerisinde olup sizin bilmediğiniz, ama Allah'ın bildiklerini korkutup caydırmak üzere, onlara karşı elinizden geldiği kadar güç ve savaş atları hazırlayın. Allah yolunda harcadığınız her şeyin karşılığı, zerrece haksızlığa uğratılmadan size tastamam ödenecektir" (Enfâl, 8/60) buyurmaktadır. Bu ayete göre Müslümanların, düşmanlarına karşı her zaman hazırlıklı olmaları gerektiği vurgulanmaktadır. Bu hazırlıklar dönemin şartlarına göre fiziksel, zihinsel ve araç-gereçler olabilir. Bu hazırlıkları yapabilmek için öncelikle sağlıklı nesiller olmamız gerekmektedir (Soygüden, 2020). Akif, hem zihinsel hem de bedenen güçlü olmanın önemli olduğunu vurgulamış ve kendi hayatında uygulamıştır.

Allah, Kur'an-ı Kerim'de güzel davranışlar ile ilgili ayetlerde şöyle buyurmaktadır; "(Allah'tan) Sakınanlara: "Rabbiniz ne indirdi?"

dendiğinde, “Hayr” dediler. Bu dünyada güzel davranışlarda bulunanlara güzellik vardır; ahiret yurdu ise daha hayırlıdır. Takva sahiplerinin yurdu ne güzeldir.” (Nahl, 16/30). Akif, ayeti kerimede belirttiği gibi güzel davranışlarda bulunmayı ve güzel ahlaklı olmayı her zaman önemsemiştir.

Görüldüğü üzere ata sporu güreşin içerisinde milli ve manevi değerlerin varlığı söz konusudur. Bununla birlikte yiğitlik, mertlik, cesaret ve güzel ahlakta ata sporu güreş içerisinde çok önem arz etmektedir. Böylelikle ata sporu güreşin içerisinde barındırdığı yüksek değerler ortamı Akif’in eğitiminde ve karakterinde çok fazla etkisinin olduğu düşünülmektedir. Gelecek nesillerin yetiştirilmesinde ata sporu güreş gibi milli ve manevi değerleri barındıran sporların uygulanması ve yaygınlaştırılması tavsiye edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Atabeyoğlu, C. (2000). Geleneksel Türk Güreşı ve Kırkpınar, Türkiye Milli Olimpiyat Komitesi Yayınları No:5, A&B Kitapçılık ve Dağıtımcılık LTD. ŐTİ., Ankara, 88s.Atalay Besim, (a), a.g.e., cilt 1, s.368
- Artun, E. (2002). Çukurova’da Salâvatçılık Geleneği ve Âşıkların Pehlivan Salâvatlamaları, Erdem, 13(37), 1-52.
- Bayraktar, G. & Tozoğlu, E. (2015). Güreş Sporuna Küreselleşme Sürecinin Etkileri, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(2).
- Bacaksız, H. (2008). Mehmet Akif Ersoy’da Aile, Toplum ve İnsan, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Bilgin, O. (1994). Kırkpınar Deyince, Motif Basım, İstanbul, s24,43
- Çetin, N. (2006). Günümüze Işık Tutan Münevver Aydın“ Mehmet Âkif Ersoy, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi 7, (2006): 57/68.
- Delice, H. (2011). Kırkpınar Türklerde Spor Anlayışı Ve Kırkpınar Ruhu, İstanbul, Babıâli Kültür Yayıncılığı, 2011
- Duymaz, R. (2006). Mehmet Akif Ersoy’un Şahsiyetinin Kaynakları, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, 7(73).
- Düzdağ, M.E. (2006). Mehmet Akif Ersoy’un Hayatı ve Eserleri, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, 7(73).

- Güven, Ö. (2003). Geleneksel Okçuluk ve Güreş Sporunda Ahiliğin Etkileri, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, (27).
- Hatipler, M. (2010). Rumeli Türklüğünün (Yağlı) Güreş Sporunun Gelişmesine Etkileri, V. Uluslararası Tarihi Kırkpınar Sempozyumu bildiri kitabı, Edirne, 2010
- İmamoğlu, A. V. (1991). Akif'in hayatından seçmeler, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (10).
- İmamoğlu A. V. (1996). Mehmet Akif ve İnanan İnsan, İstanbul: Ravza Yayınları, Mart 1996, s.145-155.
- Kahraman, A. (1989). Cumhuriyete Kadar Türk Güreşi, Cilt 1-2, Ankara
- Karakoç, S. (1968). Mehmet Âkif, Yağmur Yayınları, İstanbul.
- Kır, İ. (1988). Mehmet Akif Ersoy'un Görüşlerinin Sosyolojik Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Elazığ.
- Köse, M. (1990). Edirne- Kırkpınar ve Yağlı Güreş, Polat Ofset, İstanbul, s. 87
- Küçük, M. (2014). Mehmet Akif Ersoy ve Türkçe", Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 21, 2 (2014) 93-112
- Mutlu, B. (2012). Mehmet Âkif Ersoy'un Âsım Adlı Şiirinde Kişi Sunumu, Journal of The Human And Social Science Researches, 2012 Cilt.1, Sayı:3 – Vol.1, Issue: 3
- Özdağ, S. & Duman, S. (2012). Mehmet Akif Ersoy'un Sporcu Kişiliği, Sporun Akif'in Kişiliği ve Mısraları Üzerindeki Etkisi, Muğla

Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Güz
2012 Sayı 29

Özbiç, A. (2009). Kispet ve Kispet Ustalığı, Acta Turcica Çevrimiçi
Tematik Türkoloji Dergisi, y:2/2, s. 86, 87

Özgen, M. (2013). Mehmet Akif Ersoy'un Türk Eğitime Katkıları,
Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Yıl 13,
Sayı 27, Eylül 2013, 1 – 22

Pepe, K. (2008). Mehmet Akif Ersoy'da Spor Sevgisi ve Gençlik İdeali,
I. Uluslar Arası Mehmet Akif Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 18-
21 Kasım 2008 (s. 445-449) Burdur: Mehmet Akif Ersoy
Üniversitesi.

Soygüden, A. (2020). İslam'da Namaz ve Beslenme Uygulamalarının
Obeziteye Etkileri, Akademik İslam Araştırmaları Dergisi, (9),
99-125.

Soygüden, A. & Gül, M. (2018). Milli ve Manevi Değerlerin
Korunması ve Geliştirilmesinde Ata Sporumuz Güreşin Önemi,
Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı:
19, Aralık 2018, s. 68-78

TDV İslam Ansiklopedisi, (2020). Mehmed Âkif Ersoy,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/mehmed-akif-ersoy> (Erişim
tarihi; 01.03.21)

Toksöz, İ. (2011). Batı Trakya Türk Toplumunun Rodoplardaki
Buluşma Noktası: Seçek Yaylası Tarihi Seçek Yağlı Güreşleri ve
Kültür Etkinlikleri”, Milli Folklor, 23(91).

- Türktaş, M. (1999). Divani Lügatit-Türk'te Yer Alan ve XI. Yüzyılda Türkler Arasında Oynanan Oyunlar, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5(5), 61-65.
- Yaşar, S. (1987). Mehmet Akif Hayatı Sanatı Fikirleri, Yeni Asya Yayınları, İstanbul, 1987.
- Yardım, M.N. (2006). Mehmet Akif Ersoy'un Çocukluk Yılları", Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, özel sayı 7(73). Ankara.
- Yazıcı Aktaş, F.S. (2007). Mehmet Akif Ersoy'un Safahat İsimli Eserindeki Ahlâk Anlayışı ile ilgili Görüşleri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İlköğretim Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul.
- Zülfikar, H. (1986/II). Mehmet Âkif Ersoy'un Şiir Dili Üzerine, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, 420, 512-520.

CHAPTER 4

THE USE OF ANECDOTES IN MEHMET AKİF ERSOY'S PROSE

Assoc. Prof. Dr. Defne ERDEM METE³

³ Selçuk University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Konya, Turkey. defnemetemete@selcuk.edu.tr

INTRODUCTION

An anecdote is a short account of an interesting incident in someone's life (Jones, 2001). It generally has six narrative elements which are abstract, orientation, complicating events, resolution, coda and evaluation (Labov, 1972). In this structure, a short introduction can be presented in the 'abstract'. Information about time, place and people is generally given in the 'orientation' part. 'Complicating events' is the part of the narrative where the events are explained and 'resolution' tells the reader what happened finally. 'Evaluation' is about why the story is interesting for the author and 'coda' is where the lesson to be learned or the relation of the story to the present is stated. Although other elements are often found in all narratives, 'abstract' and 'coda' may not be present. Evaluative devices like negative encoding, repetition, hyperbole, questions and exaggeration give clues about the attitude of the storyteller. This paper aims to exemplify different kinds of patterns which are especially used for addressing the lesson of the incident in Mehmet Akif Ersoy's anecdotes. It questions whether certain kinds of lesson-giving patterns appear to be chosen by Akif with specific aims.

When he wants to criticise an issue, Akif uses anecdotes, often using direct-quote format for the participants in the conversation. According to Coulmas (1986), direct speech "evokes the original speech situation and conveys, or claims to convey, the exact words of the original speaker in direct discourse" (p.2). Therefore, direct quote makes it more vivid for the reader to understand the incident. It can also be seen as a

deliberate choice of the author to achieve desired aims. As Griswold (2016) points out:

...when the story is designed as being specifically about the character, the speaker utilizes the direct-quote format to construct the narrative. By attributing utterances to story characters, the storyteller is able to depict the desired aspects of their personalities and to express his/her own stance towards the events of the story. (p.73)

Other functions of direct speech in storytelling stated in literature include expressing judgement, positioning oneself as a justice seeker and allowing a judgement of the recipients about a past event (as cited in Griswold, 2016, p. 75). When Akif's anecdotes are examined, it is seen that there are mainly two types of anecdotes in his prose:

1. those in which he did not witness the incident,
2. those in which he witnessed the incident as:
 - a. one of the participants in the conversational exchange
 - b. someone who did not join the conversation but heard other people's exchange.

1. INCIDENTS NOT WITNESSED BY MEHMET AKİF

In the anecdotes that he reports using third person singular pronoun and past perfect tense, Akif either finishes with an explicit explanation of the lesson to be learned or leaves it to the reader by implying it. In some of these anecdotes in which Akif is not present and therefore is not a participant of the exchange, two anecdotes with similar topics and

which have a similar ending are told one after another. For the latter, the reader is guided to guess the ending with a question like “I guess it is needless to say that..., isn’t it?” as in the example: “...Arabın caizesini yüz misline çıkaracağını söylemeğe lüzum yoktur değil mi?” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 93). Such kinds of questions can be claimed to be an evaluation device used by Akif to appeal to the listener’s involvement (Jones, 2001). The same anecdote written about the consequences of flattering finishes as: “Asmai diyor ki: Bu kadar yaş yaşadım. Bu kadar umera ile, hülefa ile, ağniya ile düştüm kalktım da atıye saydı hususunda şu baldırı çıplak bedevi kadar bile maharet gösteremedim. Yazıklar olsun!” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 93). As seen here, expressions of disappointment and the exclamation used at the end of most of the direct-quote anecdotes of Akif appear to be another evaluation device and discourse marker which makes the speech more vivid for the reader (Schiffrin, 1987). It is also an example of anecdotes finishing with a speech of one of the characters as their reaction about the incident.

In another example, after reporting the anecdote, Akif relates the topic of the incident to his present time by saying “Hikaye o kadar açık ki hiç izaha tahammülü yok; bizim halimize o derecede uygun ki daha iyisi bulunamaz” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 183). He goes on with the lesson to be learned which can be seen as the ‘coda’ functioning as a bridge between the past and the present (McCarthy, 1991).

It is noteworthy that, after reporting an incident that he heard from his friend, Akif ends with the lesson of the incident by clarifying the intention of the speaker in the anecdote, as if trying to prevent any misunderstanding of the reader. This can be claimed to be a discourse strategy, functioning as a kind of a disclaimer. As defined by Tracy (2002), “disclaimers are verbal devices to deflect others from assigning negative or inappropriate personal identities to self” (p. 80). When viewed from this perspective, Akif apparently agrees with the speaker in the anecdote, and therefore wants to avoid any negative assessment toward himself as the storyteller:

Kemal Bey merhum bu temennisiyle tabii avamın ibadetini istihfaf etmiyor; ancak ibadeti maksudü'n bizzat bilen; abdestte, namazda, camide, cemaatte ne azim hikmetler, ne ince dakikalar bulunduğunu kimseden işitip bellemeyen bu zavallıların içinde kendilerini irşad edecek, uyandıracak adamlar bulunmasını istiyor. (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 51).

The topics of the anecdotes in which Akif is not one of the characters involved include criticism against the corruption of moral values, including religious values, and ignorance. Griswold (2016) claims that while indirect speech can be used to minimize the role of the characters in the story and focus on the main point, direct quotation can position the characters as “central figures” (p. 83). Based on this view, Akif’s choice of using direct speech in the anecdotes that he was not present can be an attempt to put forth the weaknesses of the characters in the incident, to emphasize the human factor in any kind of phenomenon

that he criticizes and to maintain the interest and involvement of the readers with a range of discourse markers.

2. INCIDENTS WITNESSED BY MEHMET AKİF

In the anecdotes in which Akif is one of the participants of the incident, it is seen that satirical elements such as irony, sarcasm, overstatement and comparison are used. One type of anecdote in this category is the one in which Akif explicitly states his view and makes ironical comments at the end. In the below example, he criticises the poetic skills of Cevdet Efendi who is studying in Europe at the time of the incident: “Ona diyeceğim yok. İnşallah büyük bir adam olur da memleketimizin birçok ihtiyacını te’min eder. Benim demek istediğim, kabiliyeti olmadığını görse de şairliği bırakıp daha nafi şeylerle uğraşsa...” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 12). He goes on with his disappointment with the same person’s translation skills once he returns from Europe and ends his prose with the lesson to be learned by using exaggeration and exclamation as evaluation devices: “Lakin mütercim öyle hezeyanlar istifrağ ediyor ki böyle bin takriz-i belîğ ile yaldızlansa yine ümmet-i merhumeye yutturulamaz efendim!” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 13).

In reporting another incident, he uses implied metaphor and sarcasm as evaluation devices in his speech by saying “... fazlına, kemaline hürmeten kimin yanına sokulmak istedimse ya ısırıldı, ya tepti! Bizim memleketin okumuşları hikmet-i Huda bütün huylu oluyor!” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 16). He finishes the prose with explicitly stating his views on the incident as “Meşrutiyet bize

gayet acı bir hakikat öğretti ki o da vatanımızda her ma'nasıyla büyük adamın yok denecek kadar ender bulunmasıdır... Allah cümlemize insaf versin" (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 19). A similar strong stance is seen in the reporting about an incident in which a child calls him 'umacı' (bogyman). Akif finds it very disturbing that the child's physical appearance -which is exactly Western- and the way he speaks fully contrast. He concludes as "İnsanların maymundan azma yahut maymunların insandan bozma olduğunu iddia edenlerin elinde böyle birçok maskaralıklarımızla birer canlı hüccet olduğumuzu gördükçe içim kan ağlıyor!" (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 31).

People's unwillingness to read and educate themselves is often seen and criticised by Akif in his anecdotes. In one example, the anecdote ends with his ironical speech: "...Lakin ne faide ki yaşını başını alanlar okuyacak halde değil; gençler de okumanın lüzumunu anlamak için galiba ihtiyarlık devrinin kudumunu bekliyorlar" (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 84). Akif reinforces his message by continuing with another anecdote in the same prose, emphasizing that education needs discipline. This time, after the end of the other anecdote, he explicitly writes his comments including a self-criticism: "Bakıyorum, ayrı ayrı pek iyi adamlarız... Sonra bakıyorum bir yere gelince bir heyet-i içtimaiye teşkil edemiyoruz, çünkü o terbiyeden mahrumuz. İşte bizim muhtaç olduğumuz terbiye asıl bu ikinci terbiye olacak" (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 88).

While these anecdotes exemplify endings with an explicit explanation or lesson to be learned, Akif also used the pattern of ending with his own speech in the conversation. In his dialogue with a French man, he criticises the Western people for being ignorant of history and finishes the anecdote as “... siz tarihten büsbütün gafil gibi davranıyorsunuz. Evvela şeriatın esaslarını tedkik etmeli, sonra şeriatı doğrudan doğruya Peygamber’den telakki eden eslafın hareketını nazar-ı itibare almalısınız...” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 76).

In order to imply that he had similar conversations with people many times, Akif uses phrases like “If you say this to someone, you can be sure to get a reply like...”, as seen in these words: “Mesela garb felsefesiyle uğraşiyor görünen bir adama deseniz ki: ... Emin olunuz şu cevabı alacaksınız: ...” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 117). At the end of the dialogue, Akif gives the lesson of the anecdote by using simile and irony in the last speech of the character, which actually shows his own criticism on the subject: “Ömründe baklava yüzü görmeyen fakat çeribaşının kızını yerken gören dayısından naklen bu tatlının lezzetine ima eden çingene karısı gibi siz de kendi zaikanızı ta’til edecek de ötekinin berikinin zevkine mi dellal olacaksınız?” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 118). Such kinds of conversations between unknown people can be claimed to function as an implied way of taking a stance about the subject of the anecdote and in this case it is ignorance.

Akif also indicates his views by using a different pattern which is using an anecdote in the anecdote. In his conversation with someone about

literature, he continues his speech by saying “size garib bir vak’a nakledeyim...” (let me tell you a weird incident) (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 98) to the participant. He concludes the anecdote with his direct speech, giving his recommendation about the subject at hand: “... bizim gibi fukara-yı san’at ya haddini bilerek mirasyediliğe özenmemeli, yahud Acem evzanından şikayet etmemeli” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 100).

In her discussion on narrative texts and reporting, Caldas-Coulthard (1992) states that “reporters can choose ... to detach themselves from the responsibility of what is being uttered by transferring the averral to other tellers” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 67). In this respect, Akif reports two people having a hot dialogue about the necessity of a statue and he starts the anecdote as “I did not want to listen but their voice was so loud!” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 72). After the last direct quote of one of the characters, which may actually be representing Akif’s opinion on the matter, Akif ends the anecdote with these words: “Muhaverenin alt tarafını zapt edemedim çünkü arkadaşım geldi, beni evvelce kararlaştırdığımız bir yere götürdü” (Abdülkadiroğlu & Abdülkadiroğlu, 1987, p. 74). This can be a discourse strategy that Akif uses to avoid responsibility about a topic that might be considered sensitive at his time.

CONCLUSION

It is seen that sarcasm and irony are heavily used satirical elements in Akif's anecdotes. Corruption of moral values, ignorance of the society, unwillingness to educate oneself are common subjects addressed. The direct quotation format that Akif uses in his anecdotes, regardless of whether they were witnessed by himself or not, makes the incidents vivid and authentic for the readers. The lesson of the anecdote is either stated explicitly by Akif with his own words, or the message is given to the reader in one of the character's last speech. The involvement of the reader is maintained by using a variety of narrative patterns including anecdote in the anecdote, reinforcing the message by reporting two similar anecdotes in one prose and attributing the author's viewpoint to one of the characters in the incident. Different discourse markers are used to imply the opinion of Akif on the subject at hand. It would be worthwhile to study Akif's anecdotes in more detail with a perspective of narrative discourse.

REFERENCES

- Abdülkadiroğlu, A., & Abdülkadiroğlu, N. (Eds.) (1987). *Mehmed Akif Ersoy'un Makaleleri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Caldas-Coulthard, C. R. (1992). Reporting Speech in Narrative Discourse: Stylistic and Ideological Implications. *Ilha do Desterro*, 27: 67-82.
- Coulmas, F. (1986) "Reported Speech: Some General Issues." In Florian Coulmas (Ed.) *Direct and Indirect Speech* (Trends in Linguistics: Studies and Monographs 31), pp. 1–28. Mouton de Gruyter.
- Griswold, O. (2016). Center Stage: Direct and Indirect Reported Speech in Conversational Story Telling. *Issues in Applied Linguistics*, 20 (1): 73-90.
- Jones, R. E. (2001). A consciousness-raising approach to the teaching of conversational storytelling skills. *ELT Journal*, 55 (2): 155–63.
- Labov, W. (1972). *Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular*. University of Pennsylvania Press.
- McCarthy, M. (1991). *Discourse Analysis for Language Teachers*. Cambridge University Press.
- Schiffrin, D. (1987). *Discourse Markers*. Cambridge University Press.
- Tracy, K. (2002). *Everyday Talk: Building and Reflecting Identities*. The Guilford Press.

BÖLÜM 5

SAFAHAT’IN BİRİNCİ KİTABINDA İMGESEL BEDEN DİLİNİN ÖRTÜK MESAJININ MEHMET ÂKİF ERSOY’UN OSMANLI İMPARATORLUĞU’NUN SON DÖNEMİNDE İNSANA VE TOPLUMA DAİR TESPİTLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI⁴

Dr. Öğr. Gör. Gülsün NAKİBOĞLU⁵

⁴ Bu bölüm 12 Mart 2021’de Şanlıurfa’da gerçekleştirilen “Kabulünün 100. Yılında İstiklâl Marşı ve Milli Şairimiz Mehmed Âkif Ersoy Uluslararası Sempozyumu”nda sunulan aynı başlıklı, özet kitapçığında yayımlanmış, tam metin kitapçığında yayımlanmamış bildirinin geliştirilip genişletilmesiyle hazırlanmıştır.

⁵İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, İstanbul, Türkiye.
nakiboglu@itu.edu.tr, Orcid No: 0000-0003-0973-7589.

GİRİŞ

Günlük hayatta beden dili, en az dil kadar etkili bir iletişim aracıdır. *Homo semioticus* olarak insan, göstergeler dizgesi mahiyetindeki beden dili mesajını okuyup anlamlandırmaktadır. Beden dilini anlamlandırma edimi kimi zaman bilinç kimi zaman bilinçaltı seviyesinde gerçekleşmekte ve ben'in öteki'ne dair ilk intibasını oluşturmaktadır. Sözcelemün önemli bir tamamlayıcı unsuru olan beden dili, öteki'nin görsel, işitsel ve dokunmaya dayalı algısına hitap etmektedir ve genellikle 'sözel olmayan iletişim' olarak nitelendirilmektedir.

Beden dili bir bütün olarak jest, mimik, fiziksel hareket, dokunma, beden duruşu, beden donatıları olarak nitelendirilen kıyafet, aksesuar, saç tipi gibi kişisel belirteçler ile ses tonu ve konuşma şekli gibi kişisel özellikleri kapsamakta ve beden dilinin kişilerarası iletişimde yüzde altmış, altmış beş civarında bir etkiye sahip olduğu düşünülmektedir (Navaro & Karlins, t.y., s. 22). Beden dili kültürel ve dönemsel, cinsiyete, yaşa ve kişilik tipine bağlı farklılıklar göstermektedir. Beden dili ile ilgili yapılan çalışmalarda en çok görsel algıya hitap eden jestler ve mimikler üzerinde durulmaktadır. Jest: "*Herhangi bir şeyi açıklamak için genellikle el, kol ve baş ile yapılan içgüdüsel veya iradeli hareket[ler]*", mimik ise: "*Duyguları, düşünceleri belirtecek biçimde yüzde beliren kıvılcıklar, hareketler*" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1988, s. 1135, 1565-1566). Jestler ve mimikler kişinin söylemini destekleyebilmekte ya da bilinçaltı tarafından yönlendirildiği için kişinin söylemiyle çelişerek kişinin söylemindeki yalanları, yanlışları, gerçeğe aykırı olan yönleri

açığa çıkarabilmekte, onun saklamak istediklerini aşikar edebilmektedir. Bu yönüyle de söylemi doğrulayan ya da yanlışlayan insan kaynaklı ayrı bir veri türü özelliği arz etmektedir.

Günlük hayattaki beden dilinin edebî esere yansıtılması imgeler çerçevesinde gerçekleşmektedir. Kurmacada beden dilinden bir figürün ya da kurmaca kişinin farklı olaylar karşısındaki tutumunu, hâl ve hareketlerindeki değişikliği, duygularını ifade etmek üzere tip ve karakter çizmekte istifade edilmektedir. Şiir söz konusu olduğunda beden dili imgelere bağlı bir görünüm arz etmekte ve şiirde ancak beden imgelerden ve imgesel bir beden dilinden söz edilebilmektedir. Sonuçta edebi eserdeki beden dili günlük hayattaki gibi bilinç ve bilinçaltının ortak şekilde yönlendirdiği doğal bir beden dili değildir, edebiyatçının kurmacada ya da şiir evreninde imgeyi özerkleştirmek üzere günlük hayattaki beden dilinin gözlemlenmesi, sınıflandırılması ve tipik vasıfların insan tipleriyle ilişkilendirilmesi neticesinde bir tasnife tabi tutularak seçilip edebî esere aktarılmasıyla imge üzerinden görünürlük kazanmaktadır. İmgesel beden dili, tipik ya da atipik olanı işaret etmek üzere günlük alışılmış beden dilinden çıkarımlanarak oluşturulmaktadır. Yazarın ya da şairin geleneksel, dönemsel ve kişisel beden dili okumalarının bir yansıması ve açılımı mahiyetindedir. Öyleyse imgesel beden dilini doğru şekilde ortaya koyabilmek, anlamak ve anlamlandırabilmek için öncelikle imgeye bakmak gerekmektedir.

İmge, sanatçı ile sanat eserinin muhatabı arasında imgelemlerarası temel bir ilişki dahilinde aktarıma, paylaşımına, yeniden kurmaya dayalı

bir tahayyül mutabakatı olarak sanat eserinde tezahür etmektedir. Kelimelerle bir tahayyülü edebî esere çeşitli şekillerde aktarmak, eserde çizmek, resmetmek, yansıtmak olarak imge tanımlanabilir. Farklı sanat görüşleri imgeyi farklı açılardan ele alsalar da geçmişten günümüze imge en çok gerçeklikle kurduğu ilişki üzerinden değerlendirilmiş ve imgenin gerçeğe uyumluluğu ya da gerçeği dönüştürme gücü üzerinden imgeler değerlendirilmiştir. İmgeye antik dünyada yaklaşım iki temel istikamette gerçekleşmektedir. Bunlardan ilki taklit edilenin, asıl olanın kopyalanarak üretilmesi, *eikōna* dayalı üretim anlamında “*eikostiko tekhnē*”dir, ikincisi aslına sadık kalmaksızın saf görünüşleri, fantazyaları üretme sanatı anlamında ise “*phantastikē tekhnē*”dir; ilk türdeki imgelere kopyalar olarak ideayla ilişkiyi doğrudan yansıtılmaları açısından “*iyi imgeler*”, ikinci türdeki imgelere ise ideayla doğrudan dolayımına girmedikleri için “*kötü imgeler*” olarak yaklaşılmaktadır (Kalaycı, 2020, s. 36-37). Platon temelde imgelerden ve imge kullanımından yana olmasa da bir tercihte bulunmak zorunda kaldığında iyi imgelerin tarafındadır. Aristoteles ise imgelere, poetik alan dahilinde daha müsamahakar bir yaklaşım sergilemektedir. İyi imgeler genellikle hakiki imgeler olarak da tanımlanabilmektedir. Edebî eserlerde imgelerle, öykü ve romanlardaki gibi mekân ve kişi tasvirlerinde kullanılan “*hakiki*” imgeler ve şiirde mecaz sanatlarının kullanımıyla soyut bir fikri, bir hayali somutlaştırmakta kullanılan “*mecazî*” imgeler olmak üzere iki türde karşılaşılabilmektedir ayrıca imgeler eser içinde değişip değişmemeleri açısından “*statik (sabit)*” ve “*dinamik (hareketli)*” imgeler şeklinde değerlendirilmekte, eserde tüm okurlarca sanatçı tarafından belirlenen anlamında, aynı şekilde

anlaşılan imgeler “bağlı”, sanatçının yönlendirmesi dışında okurca farklı şekillerde alımlanabilenlerse “serbest” imgeler olarak nitelendirilmektedir, imgelerin edebî eserlerde görsel, işitsel, koku ve dokunma duyusuna hitap eden pek çok türü bulunmaktadır (Huyugüzel, 2018, s. 225-226). Tarihin en eski dönemlerinden beri şiirlerde en yaygın şekilde kullanılan imgeler doğaya ve bedene dair imgelerdir.

Şiirde imgesel beden dili, şairin imgelemindeki hayali şiire taşırken onun bilinçli seçimi doğrultusunda günlük hayattaki beden dili unsurlarından bir ya da birkaçının fikrî, ruhî, kültürel, dönemsel özelliklerin bedendeki tezahürünü göstermek, yansıtmak, belirginleştirmek üzere imgeye aktarılmasıyla ortaya çıkmaktadır. İmgesel beden dili bilinçli bir sanatsal tercihi yansıttığı için günlük hayattaki beden dili gibi kişinin saklamaya çalıştıklarını ifşa eden bir özelliği haiz değildir. Aksine imgenin gücünü arttırmak, şiirdeki örüntüsel imge ağını sağlamlaştırmak ve sözlü olarak aktarılamayanı göstererek açığa çıkarmak noktasında genelde imgesel beden dilinden şiirde istifade edilmektedir. Başlangıçtaki bu tutum zamanla edebî eserin gerçekle kurduğu ilişkinin doğrudan değil dolaylı bir düzlemde vücut buluşuyla çeşitli değişikliklere uğramakta nitekim imgesel beden dilinin şiirin imgeleriyle çelişkisi mertebesinde kıymet verilmeye, bu çelişki eserin doğasındaki önüne geçilemez ikircikliğin bir tezahürü olarak okunmaya başlamaktadır. Sanatta bu safhaya geçişin çok genel olarak gerçekçi edebiyat akımının sonrasına tekabül ettiği görülmektedir.

Mehmet Âkif Esoy (1873-1936), şiirini hayalin değil hakikatin hizmetine sunmasıyla sanatın asıl değerini bulup vazifesini hakkıyla yerine getirebileceğine inanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerinin yaşanmakta olduğu bir dönemde dünyaya gelmiş ve şiirlerini hakikatin hizmetine sunmuştur. *İki Arkadaş Fâtih Yolunda* şiirinde hakikatten yana olan açık tavrını poetikasının temel istikamet hattı, moral omurgası olarak seçtiği açıkça görülmektedir:

“-Hayır, hâyal ile yoktur benim alışveriğim;

İnan ki: Her ne demişsem görü[p] de söylemişim.

Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:

Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!” (Ersoy, 2015, s. 252)

Hayalden kaçarak hakikate sığınmak onun için hem Hakk’a sığınmayı hem de herkesin hayale sığınarak hakikate gözlerini yumduğu bir dönemde onlara hakikatin acı da olsa sesini duyurarak gözlerini açma vazifesini üstlendiğini göstermektedir. Şiirinde hakiki imgeler kullanmayı seçmesi de bu poetik tavrın bir yansımasıdır.

Mehmet Âkif Ersoy’un yedi şiir kitabıyla bu kitaplarda yer almayan şiirlerinin toplandığı *Safahat*’a adını veren ilk şiir kitabı olan “Safahat”⁶ “*evreler, safhalar*” (Türk Dil Kurumu, 1988, s. 1881) anlamına

⁶Bundan sonra Mehmet Âkif Ersoy’un şiir kitabından bir bütün olarak bahsedildiğinde *Safahat*, ilk şiir kitabından bahsedildiğinde “Safahat” şeklinde metin içerisinde gösterilecektir.

gelmektedir. Bu ilk kitapta yer alan şiirler İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 ile 1911 yılları arasındaki döneme yani Birinci Balkan Savaşı'nın başlamasından önceki döneme aittir. Birinci Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı'na doğru kaçınılmaz gidişi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışa sürüklendiği sürecin başlangıç tarihini ifade etmektedir. Dolayısıyla 1911, Osmanlı halkının savaştan önceki son yılıdır. Mehmet Âkif, "Safahat"ta Osmanlı'yı savaşa ve dolayısıyla yıkılışa sürükleyen safhalardan bu kitaptaki kırk dört şiirinde farklı kesitler sunmakta ve hakikati gün yüzüne çıkarmaya çalışmaktadır. Sezai Karakoç'a göre Mehmet Âkif'in şiirleri "*bütün bir toplumun*" "*bir nevi günlü[ğ]üdür*", *Safahat*'ın yedi kitabı sosyolojik bir bakışla sınıflandırılırsa "*Safahat*"ın "*[g]enel sosyolojik çizgiler-denemeler*" özelliği taşıdığı görülmektedir, panoramik bir bakışla esere yaklaşıldığındaysa şairin ilk kitabı "*toplumun alelade günlerini[n] cepheleri[ni]*" yansıtmaktadır (Karakoç, 2015, s. 41, 43, 45). Bu alelade günler, geleneksel Osmanlı hayatının son günleridir. İlk kitaptaki şiirler, şairin imparatorluğu yıkılışa götüren toplumsal sorunları tespit ettiği ve eleştirdiği şiirlerdir. Daha sonraki şiir kitaplarında toplumsal, ahlaki, yapısal, kanuni ve siyasi sorunların tespitine devam edilirken bir taraftan da çözüm önerileri getirilmeye başlanmakta, savaşların ateş denizinden geçmekte olan toplumun mumdan sandallarını erimekten koruyan ilahi sırrın yakalanmasına çalışılmakta, imanın gücü ve İslâm'ın sancağıyla bu sırlı yolculukta muzaffer olmanın ancak ilk şiirlerde tespit edilip eleştirilen toplumsal çökkünlüğün aşılması ve İslâm'ın ruhuna dönülmesiyle mümkün olacağı savunulmaktadır.

Bu çalışmada *Safahat*'ın sadece ilk kitabı (“Safahat”) ele alınarak Mehmet Âkif'in şiirlerinde beden imgelerinin imgesel beden dilinde somutlaşan Osmanlı'nın son dönemindeki zorlu siyasi, içtimai ve hukuki koşulların insana akseden yönüne dair tespitlerin daha dar bir alanda daha ayrıntılı olarak yapılması hedeflenmektedir. Şairin şiirlerinde Osmanlı'nın son dönemini yansıtan beden imgelerinin beden dilinin örtük mesajını okumak, şairin gerçekçi bakış açısından devri, devleti, insanı ve toplumu kavrayış şeklini farklı bir açıdan değerlendirme imkânı sunmaktadır. Çalışmanın temel amacı öncelikle Osmanlı'nın son dönem insanının beden dilini şairin şiirine ne şekilde taşıdığını tespit etmek daha sonra tespit edilen imgesel beden dilinin örtük mesajının Mehmet Âkif'in Osmanlı'nın son dönemine dair “Safahat”taki tespitleri üzerinden okunmasıdır. Teşbih, mecâzı mürsel ve istiarelerde bedenle ilgili kullanımların tespiti çalışmada amaçlanmadığı ve çalışmanın sınırları dışında kaldığı için bu konuya değinilmeyecektir.

1. “SAFAHAT”TA BEDEN İMGELERİN VE İMGESSEL BEDEN DİLİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ, TÜRLERİ VE ÖRTÜK MESAJLARI

“Safahat”ta temelde iki tür beden imgesiyle karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilki ideal beden imgesidir. Şair, şiirinin merkezine etik, estetik, epistemolojik, teolojik geleneksel göndermelerin simgesel taşıyıcısı bir ideal beden imgesi yerleştirmiştir. Şairin poetikasının temel teziyle örtüşen ve bu tezin bayrağına dönüşüp şiirde bedenleşerek onu taşıyan bu ideal beden imgesidir. Ortak ideal beden imgesinin şiirde

pek çok yüzüyle karşılaşılmaktadır. İdealden sapan beden imgeler ise ikinci türdeki beden imgelerini oluşturmaktadır. Bu beden imgeleri farklı tesirlerle bozulmuş, idealden uzaklaşmış, sapmış şekilde şiirlerde betimlenmektedir. İdeal beden, geçmişten beri süregelen ideal Müslüman ruhunun an'a şiirin öznesi üzerinden taşınan, aktarılan ideal Müslüman kimliğinin bedeni olarak şiirde tanımlanmaktadır ve görünümünden ziyade taşıdığı ruhun kabı olması vasfıyla idealleştirilmektedir, ayrıştırıcı değil bütünleştirici bir çatı ve merkezî imge vasfını haizdir. *Safahat*'ın ilk kitabından sonra ideal ruhun taşıyıcısı konumundaki ideal beden imgesi gelecek nesillere Âsım'ın kimliğinde simgeleştirilerek aktarılmaktadır.

İdeal beden imgesi simgesel ve tipiktir. “Safahat”ta okur, ideal beden imgesinin ilk oluşturulma aşamasını görmektedir. Bu ideal beden imgesinin çeşitli unsurları *İstiklâl Marşı*'nda ve şairin diğer şiir kitaplarında istiareler, mecâzlar, teşbihler içerisinde farklı şekillerde görünecek, Çanakkale ve *İstiklâl Savaşı*'nı kazanan ruhun şiire yansıyan ve şiiri bu tek ideal etrafında bütünleştiren görünür örüntüsel anjanbaman ağının birer parçası ve şahidi hâline gelecektir.

İdeal beden imgesi, insanın bozulmamış, saf, fitrî güzelliği fikrinden hareketle şiirde oluşturulmaktadır ve özünü aksettirecek derecede şeffaflaşmış, İslâm nuruyla aydınlanmış, inançla güçlenerek yücelmiş, ibadetlerle şekillenmiş Müslüman kimliğinin bedenine işaret etmektedir. İdeal beden imgesinin beden dilinin örtük mesajı Müslüman kimliğinin hâl diliyle söylediklerinden oluşmaktadır ve Mehmet Âkif'in şiirlerinde İslâm'ın temel mesajını hâlde yansıtması

için şiire yerleştirildiği görülmektedir. İdeal beden imgesinin farklı beden imgesel görünüşleriyle, çocuk, kadın, erkek yüzleriyle şiirde karşılaşılmakta, bu beden imgeler hep aynı ortak ideal beden imgesine işaret edip onun bünyesinde birleşme eğilimi arz etmektedir. Geçmişten an'a gelip geleceğe uzanan bir zamansal uzlaşım hattı üzerinde bu imgeler şiirde sıralanıp buluşup bütünleşip birleşmektedir. İdeal beden imgeleri şiirde sayıca idealden sapan ikinci tipteki beden imgelerden oldukça azdır ancak bu imgelere göre merkezi ve ideal konumu sebebiyle çok daha kuvvetlidir.

An'da görülen idealden sapmış beden imgeler şiirlerde çoğunluğu teşkil etmektedir ve temelsizdir, merkezden uzaklaşmış ya da çeşitli etkilerle uzaklaştırılmış olmaya işaret etmektedir. Anlık bir bozulmayı fâş etmektedir. Bunlar, imparatorluğun yaklaşmakta olan çöküşünü temsil edecek şekilde idealden uzaklaşmış, çeşitli şekillerde bozulmuş, deforme olmuş bedenlerdir. Bu bozulmuş, fitratından kopmuş, çeşitli dış ve iç etkenler sebebiyle aslından uzaklaşmış ya da uzaklaştırılmış beden imgelerin beden dilinin örtük mesajı, şairin devlete, topluma ve insana dair Osmanlı'nın son döneminde tespit ettiği sorunları yansıtip somutlaştırarak şiirde görünür kılmaktadır. Mehmet Âkif'in şiirinin uyandırıcı ve sarsıcı etkisini ideal beden imgelerle birlikte onların zıddına bir istikamette kurmaktadır.

Beden imge ve imgesel beden dili şiirde zaman, mekân, inanç, gelenek ve geleneksel beden donatıları, alışkanlıklar; zararlı maddeler, hastalıklar, ölüm acısı; toplum ve devlet yapısı, siyaset; etik, hürriyet gibi soyut kavramlar ve estetik algı gibi çok çeşitli unsurlar etkisiyle

şekillendirilmektedir. Beden imgenin şiirde görünüşleri yaş grupları ve cinsiyetler arasında farklılıklar göstermektedir. Çocuklar, şiirde en çok görünen imgesel bedenlerdir. İkinci sırada kadınlar gelir, üçüncü sıradaysa yaşlılar ve erkekler vardır.

Beden imgelerin şiirlerde çeşitli eylemlerle eşleştirildiği görülmektedir. Beden imgelerin beden dilinin örtük mesajını, eşleştirildikleri eylemler belirlemektedir. Örtük olarak iletilen mesaj, doğrudan sözle söylenen mesajı desteklediği gibi sözle söylenemeyenlerin gösterildiği başka bir semantik alan oluşturarak şiirin temel mesajını ve tezini tamamlamaktadır. Eylemlerin de aynı beden imgeler gibi şiirde iki kategoride değerlendirildiği görülmektedir. Bunlar olumlu eylemler ve eylemsizliktir.

Olumlu eylemler, ideal beden imgenin eylemleridir. Olumsuz eylemler ise çok genel olarak ideal beden imgeden kopmayı, ayrılmayı, bozulmayı, dönüşmeyi ifade etmektedir. Beden imgesel olumsuz eylemlerin bir kısmı ideal bedeni bozan eylemlerdir. Yatmak, boş boş durmak, tembellik etmek, oyalanmak bu olumsuz eylemler arasındadır ve esasen eylemsizliğe işaret etmektedir. Eylemsizlik de bir olumsuz eylem olarak şiirde görülmektedir. Toplumun yapısını bozup fesada uğratan da çoğunlukla bu eylemsizlik hâlidir. İdeal beden imgeden ve onun olumlu eylemlerinden uzaklaşmaya sebep olan hastalık, ölüm acısı vb. bazı süreksiz dış etkiler de söz konusudur. Bunlar geçici bir süre için de olsa kişiyi eylemsizliğe götürmektedir. Sonuçta idealden uzaklaşan, sapan ya da saptırılan beden imgeler dış etkenler sebebiyle de olsa eylemsiz bir konuma geçmektedir. Kumar oynamak, içki içmek,

insanlara zarar vermek, ahlak dışı davranışlar sergilemek vb. gibi olumsuz eylemler negatif yönde bir hareket alanını temsil ettikleri için eylemsizlikle birlikte değerlendirilerek olumlu eylemler alanından dışlanmaktadır. Bu olumsuz eylemler toplumun yapısını da bozmaktadır. İdeal beden imgenin eşleştirildiği olumlu eylemler ise çalışmak, emek harcamak, yardım etmek, ibadet etmek, okumak, koşturmadır. Sonuç olarak ideal beden imgeler olumlu eylemlerle eşleştirilmekte, idealden sapmış beden imgelerse eylemsizlikle ve olumsuz eylemlerle eşleştirilmektedir ve genel olarak bu idealden sapan eylemler, eylemsizlik başlığı altında nitelendirilmektedir çünkü bunlar ideal beden imgenin olumlu eylemlilik alanının dışında yer almaktadır. Mehmet Âkif Ersoy'un şiirlerinde eylem, iki değerli (0-1'li) bir sistemde ele alınmakta olduğu için olumlu eylemin olması ya da olmaması temel ayrımı belirlemektedir. Dolayısıyla eylemsizlik ve olumsuz eylemlilik, olumlu eylemde bulunmamak anlamında olumlu eylemin karşısında bir eylemsizlik kategorisi teşkil etmektedir. Öyleyse Mehmet Âkif Ersoy'un "Safahat"ında eylemli-ideal-beden-imgeler ve eylemsiz-(idealden sapmış)-beden-imgeler olmak üzere iki tür temel beden imge kategorisi bulunmakta, bu beden imgelerin imgesel beden dili de verdikleri örtük mesaj noktasında birbirlerinden ayrılmakta ve iki temel kategoride ele alınabilmektedir.

Eylemli-ideal-beden-imgeler şiirin ideal ben'ini temsil etmektedir ve onun ruhunu taşıyıp onun örtük mesajının hâl dilinde gösterilmesini sağlamaktadır. İdeal-beden-imgenin eylemlerle bütünleşerek aktardığı mesajın irsali mesel ve iktibaslarla desteklenerek şiirde geliştirilip

sağlamlaştırıldığı görülmektedir. *Safahat*'ta ilk kitaptan sonra gelen diğer kitaplarda eylemli-ideal-beden-imgenin inşası şiirde devam etmekte ve farklı şekillerde açıklanarak geliştirilmektedir. Şiirde görülen ve sayıca çok daha fazla olan tüm eylemsiz-beden-imgelerin beden dili, şiirin merkezindeki eylemli-ideal-beden-imgenin ve onun imgesel beden dilinin örtük mesajının biricikliğini açığa çıkarmak, kıymetini gösterip parlatmak ayrıca bireysel ve toplumsal sorunları doğrudan ortaya koymak için kullanılmaktadır.

Beden imgelerin mimiklerinden ziyade “Safahat”taki şiirlerde, eylemi görünür kılacak şekilde bedene bir bütün olarak odaklanıldığı ve jestlere öncelik verildiği görülmektedir. Bu minvalde böğür, omuz, döş, sırt, bağır ilk sırada odaklanılan beden bölümleridir, kol, ayak ve eller ise tahmin edilenin aksine ikinci sırada gelmektedir. Beden imgede mimiklerin aktarımındaysa alın, göz ve ağıza odaklanılmaktadır. Mimikler temel olarak yüzün bu üç unsuru üzerinden verilmekte, alın özellikle ideal bedeni şekillendiren iman nurunun yansıdığı serlevha ya da ayna addedilerek gözün önüne geçirilmektedir.

Mehmet Âkif Ersoy'un beden imgeleri, Divan Edebiyatı geleneğinden farklılıklar göstermektedir. Divan şiirinde bilindiği gibi beden bir bütün olarak tasvir edilmemekte ve göz, yüzün en temel unsuru olarak şiirlerde baskın bir şekilde tek başına öne çıkarılmaktadır. Mehmet Âkif'in şiirlerindeyse beden bir bütün olarak imgeleştirilmekte, bedenin bir bölümü olarak yüz söz konusu olduğunda gözün yerini öncelikli olarak alın almaktadır. Şairin bu noktada geleneksel şiirin kalıplarının dışına çıktığı, hakiki imgeler oluştururken poetik tezinin mesajını beden

imgelere yüklemeyi hedeflediği, bu sebeple de bu tezi taşıyacak beden unsurlarına Divan şiirindekinden farklı şekilde ve daha çok *Kur'anı Kerim*'in doğrudan mesajı üzerinden yaklaştığı ve yüklendiği görülmektedir. *Kur'an*'da alın, böğür (vücudun yan tarafı) ve sırt ifadelerinin genellikle bedenine öne çıkan unsurları olarak birlikte kullanılması kendisi de bir hâfız olan ve meal çalışması yapan Mehmet Âkif'in şiirinde beden imgelerinin bu unsurlarının neden öne çıkarıldığını anlaşılır kılmaktadır.⁷

⁷ Fetih Sûresi 29. ayette geçen “Onların nişanları, yüzlerindeki secde izidir” ifadesinde, Tevbe Sûresi 35. ayette geçen: “(Bu paralar) cehennem ateşinde kızdırılıp bunlarla onların alınları, yanları ve sırtları dağlanacağı gün” ifadesinde, Hud Sûresi 56. ayette: “Ben gerçekten, benim de Rabbim, sizin de Rabbiniz olan Allah’a tevekkül ettim. O’nun, alnından yakalayıp-denetlemediği hiçbir canlı yoktur. Muhakkak benim Rabbim, dosdoğru bir yol üzerindedir (dosdoğru yolda olanı korumaktadır), Rahman Sûresi 41. ayette: “(Çünkü o gün) Suçlu-günahkarlar, simalarından tanınır da alınlarından ve ayaklarından yakalanırlar”, Alak Sûresi 16. ayet: “O yalancı, günahkar olan alnından” şeklinde alnın insanın kimliği ile ilişkilendirilerek ve kimi zaman sırt ve omuzla birlikte *Kur'an*'da geçtiği görülmektedir (*Kur'an Meali*).

Mehmet Âkif Ersoy'un şiiri, bedeni bir bütün olarak ve hakiki imgeler dahilinde yansıtması ve eylemin beden imgelerle eşleştirilerek bütünleştirilmesi noktasında geleneksel şiirden tamamıyla uzaklaşmıştır. Ancak şairin gerçekçiliğinden bahsederken dikkatli olmakta fayda vardır. Onun şiirleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde bu hakiki imgelerin sadece görüleni şiire aktarmak gibi bir basit bir sanatsal işlevinin olmadığı tespit edilmektedir. Özellikle şiirin merkezine ideal, simgesel ve tipik bir beden imgesinin yerleştirilmesi geleneksel tavrın bir yansıması, geleneksel şiir karakterinin devamı olarak okunmaya müsaittir. Bu ilişkinin kurulmasını, onun şair tavrı ve kimliği kadar şiirleri de zorunlu kılmaktadır.

1.1. Eylemli-İdeal-Beden-İmgenin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajı

“Safahat”ın ilk şiiri *Fâtih Camii*'nden başlayarak Osmanlı insanının bedenini yönlendiren imanın yanında iki temel unsurun fitratla uyumlu zaman ve mekân olduğu görülmektedir. Zaman ve mekân bu topraklarda inanç ekseninde anlamlandırılmaktadır. Zaman, devletin merkezi İstanbul'da sabah ezanıyla başlamaktadır. Beden uyandığında ilk algıladığı ezan sesidir, bedenin ilk yönelimi ses istikametindedir. Bedensel eylemin ilk hedefi ise camidir. Şiirin öznesi Fâtih Camii'ne gittiğinde çocukken babasının kendisini sekiz yaşında camiye getirdiği günü hatırlar. İslâm mekâna ruhunu aksettirmekte, bu ruh da camiye gelenlerin ruhuna aşılansaktadır. Çocuklar babaları namaza durunca, onun tembihini unutup bir balığın denizde özgürce yüzdüğü gibi

caminin içinde koşturmaya başlamaktadırlar, bu şairin deyişiyle “âşıkâne” bir koşudur. Ruhları coşturan, mekândan aşılana şevktir. Beden donatıları olarak beyaz sarık, ak saç ve sakal, temizlik ile bütünleşen “zinde vücûd”un taşıdığı “mehîb yüz” İslâm nurunun çehreye yansiyip tebellür ettiği aynadır. Bedeni şekillendiren en temel unsurlardan biri ise inancın bedenlenmesi mahiyetinde ibadetlerdir. Namaz, bu ibadetlerin başında gelir. İslâm’ın imanlı ruhuna yaraşır “mehîb” yani heybetli simasını, şiirin öznesi ilk olarak babasında görmüştür. Şiirin öznesi için çocukluğunda elli beş yaşlarındaki babası bir “pîr-i güzîn” yani seçkin bir ihtiyardır. Kendisi ve kız kardeşi, babaları namaz kılariken koşuşup dururlar:

“Yanında bir küçücük kızcağızla pek yaramaz

Yeşil sarıklı bir oğlan ki, başta püskül yok.

İmâmesinde fesin bağlı sâde bir boncuk!

Sarık hemen bozulur, sonra şöyle bir dolanır;

Biraz geçer, yine râyet misâli dalgalanır!

Koşar koşar duramaz... Âkıbet denir ‘âmin’” (Ersoy, 2015, s. 42).

Çocukların bedenleri, Osmanlı’da, inancın belirlediği zaman ve mekânın etkisi yanında küçük yaştan itibaren geleneksel kıyafetlerle de uyum sağlamaya başlayarak gelişip şekillenmektedir. Çocuğun camide koşarken arada bir bozulan sarığını dolması bu terbiyeye işarettir. Toplumsal terbiyenin beden üzerindeki hakimiyeti, çocukluktan itibaren İslâm kimliğinin insana sirayeti üzerinde hassasiyetle durulmasından anlaşılmaktadır. Osmanlı’da diğer geleneksel toplumlarda da olduğu gibi toplumun, geleneklerine uygun olarak,

gelecek nesillerinin ruhlarını olduğu kadar bedenlerini de şekillendirme gayesinde olduğu anlaşılmaktadır. Şiirin öznesinin otuz yıl öncesine dair anısı, Osmanlı'nın tüm geçmişini hatta İslâm'ın doğup yaşanmaya başladığı günden beri tüm zaman dilimlerini yekpâre bir an içinde bütünleştirmektedir. İdeal beden imgeler Mehmet Âkif'in şiirlerinde adeta bu yekpâre anın içinde ortak bir cem mekânında tanımlanmışlardır.

Namazın başlamasıyla hatıralarından an'a dönen şiirin öznesi namaz esnasında cemaati teşkil eden bedenleri şöyle anlatır:

“Sufûf ayakta müselsel cibâl-i velvedâr

Gibiydi.[...]

Eğildi sonra o dağlar huzûr-ı İzzet'te

Göründü sonra o dağlar zemîn-i haşyette!

İnâyetiyle Hûda kaldırınca her birini,

Semaya doğru o dağlar da açtı ellerini.” (Ersoy, 2015, s. 43)

Bu mısralarda bedenleri yönlendirenin, sıra dağlar gibi yan yana dizip eğip doğrultanın Hûda olduğu bildirilmektedir. İslâm sancağının hüküm sürdüğü Osmanlı coğrafyasında bedenlerin Hakk'a bağlılığı ve onun diniyle şekillendirildiği şiirde açıkça belirtilmektedir. Bedenler, ibadet esnasında intizam olunmaktadır. Bedenler, beden dilleriyle bu gerçeğe işaret edecek şekilde konuşmaktadır, bu sözsüz konuşmayı şair istediği çarpıcı etkiyi imgeye aktarmak ve imgeyi istediği yönde daha da kuvvetlendirmek için kullanmaktadır. Ancak yekpâre geçmişten güne dönen şiirin öznesi İstanbul'un sokaklarında, kahvelerinde,

meyhanelerinde, okullarında caminin ruhuyla bütünleşen bu mehîb çehreleri bulamayacaktır.

İslâm'ın nurlu çehresi olarak ideal beden imgesi caminin haricinde sahabe kıssalarında da görünür. *Kocakarı ile Ömer* şiirinde Sahabi Abbas'ın anlattıkları nakledilmektedir. Bir gece Abbas, İbn Hattâb'ı görmek üzere evden çıkıp karanlıkta tek başına yürümeye başlar. Yolda birinin geldiğini görür. Adamı şöyle tasvir eder:

“Zulmetin sînesinde ukde gibi,
Ansızın bir müheykel a'râbî!
Bembeyaz bir ridâ içinde garîb,
Geliyor muttasıl mehîb mehîb” (Ersoy, 2015, s. 121).

Gelen Halife Ömer'dir. Dikkat edilecek olursa şair *Fâtih Camii* şiirinde şiirin öznesinin babasını nitelendirirken kullandığı “mehîb” sıfatı burada yeniden kullanılmaktadır. Bu da şairin, şiirinde İslâm'ın tipik insanını bedensel olarak imgeleştiren onu yücelmişlikle eşleştirmekte olduğunu göstermektedir. Halife Ömer, gece vakti mahalleleri dolaşmaktadır. Yüzü, alın öne çıkarılarak şiirde şöyle tasvir edilmektedir:

“O semâlar kadar yücelmiş alın,
Çakarak sinesinden âfâkın,
Bir zaman sönmeyen nigâhiyle,
Necm-i sâhirde sanki bir hâle!” (Ersoy, 2015, s. 122).

Medine'ye yaklaşırken bir çadırın önünde dururlar. Halife Ömer, çadırdan içeri girer. İçeride ninelerinin yanında ağlayan iki çocuğu görür. Çocuklar ağlamakta, nineleri yemeğin pişmekte olduğunu söyleyerek bir kazanda taş kaynatıp onları teselliye uğraşmaktadır. Halife Ömer, onların perişan hâlini görerek çadırdan ayrılırken vazifesini layıkınca yapamadığını düşünerek yıkılmış bir hâldedir. Onun bu ağır yük altında eğilmiş bedeni, yıkılmış hâli, ilk başta betimlenen dimdik bedenle tezat teşkil etmektedir. Beden dili konuşurken onun ayrıca bir şeyler söylemesine gerek kalmaz. Kadının feryat ve figanı, kendisinin hakkında, kim olduğunu bilmeden ona şikâyet mahiyetinde söyledikleri onun yüreğini dağlar. Medine'ye gidip gecenin altında bir çuval unla, bir testi yağ yüklenip çadıra dönerler. Kazandan taşları çıkarıp yerine unla yağ koyup pişirmeye yeltenirler. Ancak ateş sönmüştür. Halife Ömer yaş dalları yakmak isterken:

“Zemîni lihye-i beyzâ-yı târumâriyle

Sücûd tavr-ı huşûunda, muttasıl süpürür;

İçinde rûhu yanar, cephesinde ter köpürür!” (Ersoy, 2015, s. 126)

Halife Ömer'in ruhundaki ateş bedenine sirayet etmekte dağınık beyaz sakalıyla yere eğilmiş ateşi yakmak için çabalarken yüzünde resmedilen ter, ruhunun ateşiyle köpürmektedir. İdeal-beden-imge burada eylemlilik hâli içinde olumlu bir eylemle eşleştirilerek açıkça görünür kılınmaktadır. Sonunda yaşlı kadının yüzü güler. Bedenin inancın tesirinde imgeleştirildiği bu tür şiirlerde beden, ruhun yansıdığı bir imgesel ayna olarak kullanılmaktadır. Beden dili ise bu tür şiirlerde

kâlden çok hâl ile anlatmanın tercih edildiği İslâm geleneğine işaret etmektedir.

Merhûm İbrâhim Bey şiirinde aynı latif çehre, ideal beden imgesiyle bütünleşecek şekilde anlatılmaktadır. Mehmet Âkif şiirine hayalindeki İbrahim Bey imgesini anlatarak başlar:

“Dönen muhît-i nigâhımda yâl ü bâlindir,
Bütün hayâlim o fevka’l-hayâl hâlindir.” (Ersoy, 2015, s. 88).

Zaman ve mekân, şaire hep onu ve onun yüzünü hatırlatmaktadır:

“Bu kâinat senin hâtıranla hep lebrîz:
Zemin, zaman bana yâd-âver-i cemâlindir.” (Ersoy, 2015, s. 88).

Esîr (bütün kâinatı kaplamış olan madde), nücûm, leyâl, seher, şafakta dalgalanan renk, semâ, cibâl (dağlar), suhûr, tulû’, gurûb, riyâh, sabâ, şitâ, rebî’ şiir boyunca şaire onu ve onun karakterini anımsatır. İdeal beden imge böylece çeşitli söz sanatlarıyla geliştirilip genişletilirken onun irfânı, eşyâdaki kemâli, celâli, azmi öne çıkarılarak betimlenir.

İdeal-beden-imgenin eylemi olarak *Azim* şiirinde azim ve kararlılıkla hareket etme öne çıkarılmaktadır. Sa’dî’nin anlattığı bir hikâyeden esinlenilerek yazılan manzumede kervanla birlikte yola çıkan adamlardan biri oğlunu kaybetmiştir. Oğlunu kaybeden adam hiç durmadan koşmaktadır:

“Çok geçmedi, baktım, bir adam hâsir ü hâib
Koşmakta... Meğer eylemiş evlâdını gâib.

[...]

Gördüm ki ciğer-pâresinin tutmuş elinden,

Lebrîz-i meserret geliyor bizlere doğru,

Taşmış da gözünden akıyor şimdi sürûru!” (Ersoy, 2015, s. 95).

Adamın çocuğunu aramaktan vazgeçmeyip ümidini kesmediği gibi, şair, okuruna da eylemli-ideal-beden-imge örneği üzerinden ümit kesmeyip sürekli çabalayıp araştırıp emek harcamasını tavsiye etmektedir, arayan sonunda aradığını bulacaktır. Doğu tahkiye geleneğinden mesnevîlere benzer şekilde bu şiirini yazarken yararlanan şair, şiirinde ideal-beden-imgeyi, eylemiyle özdeşleştirerek tanıtmaktadır.

İdeal-beden-imge, en çok bayram zamanlarında şendir. Mutluluğu, hâl ve hareketlerinde açıkça görülebilmektedir. *Bayram* şiirinde:

“Bayramda güler çehre-i mâsûm-ı sabâvet,

Ümmîd çocuk sûret-i sâfında ayandır.

Her cephede bir nûr-ı mücerred lemeânda;

Her dîdede bir rûh demâdem cevelândır” (Ersoy, 2015, s. 76).

Müslüman beden imge, ruhundaki ateşi böyle günlerde açığa vurur. Hâl diliyle sevincini, mutluluğunu çevresine ilan eder. Çocuklar geleneksel bayram kutlamaları esnasında bu sevinç ve coşkuyu yaşayarak çocuk bedenlerinde bayramı somutlaştırırlar.

İdeal beden imgenin, bayramlar haricinde sevincini beden diliyle dolu dolu ifade ettiği bir diğer kutlama ise amin alayıdır. *Âmin Alayı* şiirinde

tıpkı bayram meydanlarında, şenliklerde olduğu gibi çocuklar ön saftadır. Çocukların okula başlama töreninin onların bedenine yansıması şiirde şöyle anlatılmaktadır:

“En önde, rahlesi âgûş-ı ihtirâmında,
Ağır ağır yürüyen bir dokuz yaşında melek;
Beş on adım geriden, pîş-i ihtişâmında,
Şafak ziyaları hattâ ufûl edip gidecek
Kadar latîf, iki mâsûmu bir açık payton
Vakar u nâz ile çekmekte; arkasında bunun,
Küçük adımlı yaman bir tabur ki hayli uzun!” (Ersoy, 2015, s. 169).

İdeal beden imgenin tıpkı camide, bayram yerinde olduğu gibi amin alayında da bir cemaatin içinde, cemaatin bir unsuru olarak çizildiği görülmekte, bireysel beden dilinin yanında bu tür şiirlerde cemaatin toplu beden dilinin de yansıtıldığı görülmektedir. Bu cemaatteki herkes tek ve ortak bir çehreye, ortak bir adıma, ortak bir bedene sahip gibidir:

“Muhiti her birinin bir sabâh-ı nûrânûr,
Bütün kâfile efrâdı, pür-sürûd-ı sürûr,
Yarıp önünde duran halkı muttasıl gidiyor!” (Ersoy, 2015, s. 169).

Halk, geleneklere göre amin alayı karşısında “*selama durmalı*” ve onun geçişine izin vermelidir. Ancak alay sokaktan geçip caddenin başına geldiğinde durmak zorunda kalır. Aceleyle alayı durduran arabanın “*İçinde pudralı üç kanlı çehre!*” (Ersoy, 2015, s. 170) görünür. Bunlar ideal beden imgenin zıddını temsil eden ideal beden bozulmuş, dönüşmüş hâlleridir. Yüzlerin pudralı oluşu onların doğallıktan,

fitrattan uzaklaşmış olduklarını gösterdiği gibi devletin ileri gelen bürokratlarından olduklarını da düşündürmektedir. Yüzlerin kanlı olması ise sağlıklı oldukları anlamına gelmemekte, onların zalim, eli kanlı kişiler olduklarını ifade etmek için kullanılmaktadır. Birisi alayın başına geçip onlara seslenir:

“-Siz, ey heyâkil-i bî-rûhu devr-i mâzînin,
Dikilmeyin yoluna kârbân-ı âtînin;” (Ersoy, 2015, s. 170).

Bu sesleniş ideal beden imgenin eylemine engel olan, onun eylemini durdurmaya çalışan ideal beden imgenin tüm düşmanlarına ortak bir sesleniştir. İdeal beden imgenin geleceğe taşınması ideali, şiirde simgesel olarak böylece ifade edilmiş olmaktadır.

Mehmet Âkif’in şiirlerinde ideal beden imgenin en önemli vasfı hür olmasıdır. O, ilk şiir kitabından başlayarak İslâm’ın savunduğu bu temel düsturu *İstiklâl Marşı* başta olmak üzere diğer şiir kitaplarında da hep öne çıkarmıştır. Mehmet Âkif, bu anlamda tam bir hürriyet aşığıdır. Bedenin hür oluşu, onun için ideal beden imgenin ortaya çıkabilmesinin ön koşuludur. *Hürriyet* şiirinde yine çocuklar ön plandadır. Küçük bir oğlan ile küçük kız kardeşi, ellerinde bayraklarla Meşrutiyet’in ilanını kutlamak için şiirde hürriyet alayına katılırlar. Küçük kız çocuğunun beden imgesinin ve imgesel beden dilinin, Batı edebiyatından gelen dışı hürriyet imgesiyle ortak yönleri olduğu görülmektedir:

“Beyaz entarisiyle kar gibi bir kız,
Sanki cennetten inme zâde-i hür;
Ya seher-pâredir ki perrandır

Dûş-1 nâzında bir sehâbe-i nûr.

Kuşanıp bir nitâk-ı hürriyet

Geziyor hâk-dânı dûrâ-dûr!

[...]

Ya şu oğlan; şu tostopaç afacan

Ki fezalar gelir sürûruna dar;

Taşıyor sanki sığmıyor kabına...

Kendisinden büyük de bayrağı var!” (Ersoy, 2015, s. 119).

Çocukların her hâlinden sevinçleri okunmaktadır. Kendisinden büyük bir bayrak taşıyan çocuk şair için gelecek ideal neslin timsali gibidir. Çocuklar, ideal beden imgenin geleceğini temsil ettikleri için şair tarafından, onların beden dilinden toplumun genelinde eksik olan sevincin, umudun anlatımına daha da fazla önem verildiği görülmektedir. Oysa her hâllerinden şen oldukları malum olan çocukların dedesi şiirin sonunda çocukların babasının Yemen’de şehit olduğunu ima eder. Bu çocuklar da toplumdaki çoğu çocuk gibi babalarını kaybetmişlerdir. Mehmet Âkif’in, toplumsal sorunları şiirlerinde bir bir tespit ettiği listenin ilk sırasında çocukların sorunları gelmektedir. İdeal beden imgenin taşıyıcısı olacak bu çocuk imgelerden şair şiirlerinde kolay kolay vazgeçemez. Onun asıl derdi, gelecek nesillerdir.

İdeal beden imgenin, önemli bir unsuru Mehmet Âkif’in şiirlerinde baston ya da asadır. Geleneğin nişanesi olduğu kadar ideal beden imgenin önemli bir desteği olarak da şiirde genellikle bastonlardan yararlanıldığı görülmektedir. İdeal beden imgenin destekçisi baston,

onun gücünü arttırıp onu sağlamlaştırmaktadır. Bastonun çoğu şiirde adeta bedeninin bir unsuru gibi betimlendiği görülmektedir.

Safhalar anlamındaki “Safahat” temel olarak iki safhayı anlatmaktadır: İlki geçmişte kalan safha, ikincisi ise içerisinde bulunulan an’ın yaşandığı safha. Bu iki safha arasındaki büyük tezat toplumsal çöküş ve çözülüşten kaynaklanmaktadır. Geçmişteki ruhunu kaybeden, “mehîb çehresi” sokaklarından çekilmiş, ifsat olunmuş toplum ve bozguna uğramış devlet, ikinci safhada yıkılışa doğru sürüklenmektedir. Mehmet Âkif, topluma, insana ve devlete dair tespitleriyle bu çözülüşün sebeplerini araştırırken adesesine en çok insanlar takılır. Şiirdeki bu figüratif imgeler, beden dilleriyle ilk safhadan uzaklaşmış olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. İslâm’ın nurlu çehresi şiirlerde az ve tipik vasfıyla imgeleşirken, bin bir çeşit bozulmuş, dönüşmüş, ucubeleşmiş bedenle şiirlerde karşılaşılmaktadır. Şairin tespit ettiği iki safhanın ayrımını imgesel beden dili üzerinden keskinleştirdiği görülmektedir.

Mehmet Âkif’in şiirlerinde ortak bir ideal beden imgenin farklı yüzlerinden, farklı görünümünden bahsetmek daha doğrudur. İdeal beden imgenin, iman ve inançla şekillendirilmiş beden dilinin örtük mesajı kendisini bir referans merkezi olarak şiirde kodlarken bir taraftan da kendisini bir kurtuluş reçetesi olarak sunmakta ve her türlü bozulmuş beden imgenin karşısına bu vasfıyla çıkmaktadır. İmanlı kalbin taşıyıcısı olması dolayısıyla ideal beden imgeye şiirlerinde ayrı bir önem veren şair *Geçinme Belâsı* şiirinde:

“İnsan ki, onun rûh ile insanlığı kâim,
Dâim oluyor cisminin âmâline hâdim” (Ersoy, 2015, s. 65)

diyerek ideal beden imgenin ruhun hizmetine girmesi gerektiğine dair inancını dile getirmektedir.

1.2. İdeal Beden İmgeden Sapmış Eylemsiz-Beden-İmgelerin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajları

Mehmet Âkif'in şiirinin merkezine yerleştirdiği eylemli-ideal-beden-imgenin zıddına onun şiirinde pek çok aslından uzaklaşmış, dönüşmüş, bozulmuş beden imgeyle karşılaşılmaktadır. Bu beden imgelerin hemen tamamı şairin ifade etmesine gerek kalmaksızın beden dilleriyle içine düştükleri durumun vahametini örtük bir mesaj dahilinde anlatmaktadır. Şairin şiirlerinde, imgesel beden dilinden bir gösterme yöntemi olarak ziyadesiyle faydalandığı görülmektedir. Bedenlerin bozulmasına ya da dönüşmesine, fitratından ve ideal bedenden uzaklaşmasına sebep olan çeşitli olaylar, hâller, durumlar ve mekânlar Mehmet Âkif'in şiirinde toplumsal sorunlar olarak ayrı ayrı başlıklar hâlinde sıralanmaktadır. Şairin bu noktada toplumun sorunlarına tercüman olmaya çalıştığı, insanların devlete dilleriyle duyuramadıklarını onların bedenlerinin dilinden şiirlerinde duyurmaya çalıştığı görülmektedir.

1.2.1.Hastalığın Bozduğu Beden İmgelerin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajları

“Safahat”taki *Hasta* şiirinde, *Fâtiḥ Camii* şiirinde çizilen ideal-beden-imgeden ilk sapış görülür. Şiirde o dönemde toplumda çok yaygın olan verem hastalığından mustarip bir müteverrim imgesi çizilmektedir:

“-Çağırın hastayı gelsin.

Kapının perdesini

Açarak girdi o esnada düzeltip fesini,

Bir uzun boylu çocuk... Lâkin o bir levha idi!

Öyle bir levha-i rikkat ki unutmam ebedî:

Rengi uçmuş yüzünün, gözleri çökmüş içeri;

Elmacıklar iki baştan çıkıvermiş ileri.

O şakaklar göçerek cepheyi yandan sıkmış;

Fırlamış alnı, damarlar da beraber çıkmış!

Bet beniz kül gibi olmuş uçarak nûr-i şebâb

O yanaklar iki solgun güle dönmüş, bî tâb

O dudaklar morarıp kavlamış artık derisi;

Uzamış saç gibi kirpiklerinin her birisi!

Kafa bir yük kesilip boynuna, çökmüş bağı;

İki değnek gibi yükselmiş omuzlar yukarı” (Ersoy, 2015, s. 44-45)

Hastalığın beden üzerinde yaptığı tahribatı en ince ayrıntısına kadar betimleyen şair, oldukça gerçekçi bir şekilde bu betimlemeyi yapar. Bedeni, yüzü kesit kesit anlatır. Hastalığın beden üzerindeki olumsuz dönüştürücü ve tahripkar etkisi onun beden dilini ve eylemliliğini

elinden alışıyla da pekiştirilmektedir. *Hasır* şiirindeyse hasta imgesi bir iki mısırda verilip geçilir:

“Bizim çocuk, adı batsın, yılcık olmuş...

-Ya?

-Sübek kadar yüzü hüttağı kesildi!” (Ersoy, 2015, s. 61).

Çocuğun, yılcık adı verilen hastalığa yakalanmasıyla halk arasında yaygın olan çocukların bacakları arasına yerleştirilen sidik şişesi kadar yüzünün kocaman olup şiştiği ifade edilirlen halk arasında yaygın olan tabirlerin şiire aktarıldığı görülmektedir. Yüz, bu şiirde hastalığın yansıdığı imgesel beden kesitini oluşturmaktadır. *Hasta* şiirindeyse, hasta beden imgesi tüm vücudu kapsayacak şekilde teferruatlandırılmaktadır. Hasta beden imgesini oluştururken şair dönemin modası olan Romantizm tesirindeki santimental, patetik üsluba sapmaz. Mithat Cemal Kuntay’ın belirttiğine göre bu hasta genç, onun Halkalı Ziraat Mektebi’ndeki Ahmet adındaki verem hastası öğrencisidir (Kuntay, 1956, s. 63-64’den aktaran Ersoy M. Â., 1996, s. 47-50). Doktor, okula gelip hastayı muayeneye başlar:

“Soydu bîçareyi üç beş kişi birden, o zaman

Aldı bir heykel-i üryan-ı sefalet meydan!” (Ersoy, 2015, s. 45)

Okul idaresi hasta ve az vakti kalmış olduğu anlaşılan, gidecek hiçbir yeri olmayan çocuğu zorla okuldan uzaklaştırır. Çocuğun kimsesi yoktur, okuldan ayrılmak istemese de onu hava değişimi bahanesiyle okuldan uzaklaştırarak idare kendince bir tedbir almıştır. Hasta genç okuldan ayrılırken arkadaşlarının yardımıyla bindiği faytondan:

“*Atarak arkaya bir lemha-i lebrîz-i elem*” (Ersoy, 2015, s. 47) yola düşer. Mehmet Âkif yine hâli söze, beden dilinin söylediklerini dilin söylediklerine tercih etmektedir. Hasta çocuğun arkasında kalanlara attığı elem dolu bakış, onun tüm hissiyatını açığa vurmaktadır. Jest ve mimiklerin insan hayatındaki sırrını keşfettiği şiirlerinde beden imgelere ve imgesel beden diline verdiği önemden rahatlıkla anlaşılabilir şair, hasta imgesini eylemsiz-beden-imgeler arasına yerleştirmektedir. Dikkat edilmesi gereken iki önemli nokta vardır. İlki hasta imgesini eylemsiz-beden-imgeler arasına yerleştiren şair, dışlayıcı bir tavır benimsemez. Aksine, çok kıymetli gördüğü insan bedenini bozan hastalığın önemli bir toplumsal sorun olarak altını çizmeye çalışmaktadır. İkinci nokta ise bu önemli toplumsal soruna duyarsız kalan yöneticileri okul idaresi nezdinde hasta beden imge üzerinden eleştirme gayesinin hasta beden imgenin eylemsiz-beden-imgeler arasına yerleştirilmesinin asıl sebebi olduğudur. Burada eylemsiz-beden-imgenin beden dilinin örtük mesajının şairi yönlendirdiği, şaire işaret ettiği alan önemlidir. Bu alan da duyarsız kişiler ve salgın hastalığa karşı çözüm üretemeyen idarecilerdir.

Selmâ adlı şiirine şair, daha önce dört kızını hastalık sebebiyle kaybetmiş hemşiresinin son çocuğunu ölümün kollarına teslim etmeden önceki hâlini anlatarak başlar. Selma, onun ecele teslim edeceği beşinci çocuğu olacaktır. Annesi, hastalığın çocuğunu tanınmaz hâle getirdiğinden yakınıdır:

“Ne hâle koydu felek, git de bak, o sîmâyı!” (Ersoy, 2015, s. 85).

Ölüm hâline yaklaşan çocuğun bedeni ve beden dilinin söyledikleri şiirde şöyle anlatılmaktadır:

“Gözünde nûr-ı nazar titriyor, hemen sönecek...

Dudakta nâtıka donmuş; kulak söz anlamıyor!

Türâb rengine girmiş cebîn-i sîmîni;

Ölüm merâreti duydum, öpünce leblerini!” (Ersoy, 2015, s. 86).

Hasta imgenin beden dili yine eylemsizliğiyle anlatılmakta, bedende yüz betimlemede özellikle öne çıkarılmaktadır. Hasta beden imge, odadaki diğer bedenlere de tesir etmektedir. Hastalık bozucu, tahripkar etkisini hasta odasında kat be kat arttırmaktadır. Bu tahripkar etkinin yayıldığı merkezse hasta beden imgedir:

“Başında annesi -mâtem tecessüm etmiş de

Kadın kıyafeti almış gibi- durur mebhût;

Yanında komşu kadınlar hurûşa âmâde,

Eğerçi ortada dönmekte bir mehîb sükût.

Girince ben odadan hepsi kalktılar ayağa,

Kızıyla annesi mihliydılar fakat yatağa!” (Ersoy, 2015, s. 86).

Mehmet Âkif’in şiirlerinde pek çok hastadan ve hastalıktan gerçekçi tablolar dahilinde bahsedilirken sadece önemli bir toplumsal sorun dile getirilmekle kalmamakta aynı zamanda bu bozulmuş bedenler, hasta ve bozulmuş toplumun bir yüzü olarak şiirde görünürlük kazanmaktadır.

1.2.2. İşsizliğin ve Ağır İşlerin Dönüştürdüğü Beden İmgelerin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajı

Mehmet Âkif'in şiirlerinde tespit ettiği en önemli toplumsal sorunlardan biri işsizlik, zorlu çalışma koşulları ve ağır işlerdir. Devlet, eşlerini ve babalarını kaybeden kadınlara ve çocuklara sahip çıkmamakta, onlara destek olmamaktadır. Bu sebeple küçük yaşta iş hayatına atılan çocuklar okula gidemeyerek eğitim görme şanslarını kaybetmektedirler. Ağır yükler altına çocuk denecek yaşta giren çocukların bedenleri, ideal-beden-imgeden hızla uzaklaşmakta, kendilerine destek olmayan devlete ve topluma karşı besledikleri kin, öfke ve nefret onların bedenleri üzerinde ikinci bir negatif dönüştürücü etkiye sebep olup onların beden dilini olumsuz yönde şekillendirmektedir.

Küfe'de, şiirin öznesi şehrin çamurlu, bozuk ara sokaklarında dolaşırken yere atılmış bir küfe görür. Küfecinin küçük oğlu babası vefat ettikten sonra onun küfesini devralıp işini sürdürmek zorunda kalmıştır ancak çocuk küfeden, babasının ölümüne sebep olduğu gerekçesiyle nefret etmektedir. Bu nefreti gösterecek şekilde onu tekmeler. Beden dili, onun nefretini açıkça sergilemektedir. Çocuk, bu olumsuz eylemle eylemsiz-beden-enge kategorisine dahil olur. Eşya ile insan ilişkisi burada dışlayıcı bir düzlemde geliştirilmiştir. Şiirin öznesi çocuğa, küfeye iyi bakması gerektiğini söyleyen annesinin sözünü dinlemesini tavsiye edince çocuk “*ekşitip yüzünü*” ona haykırır: “*Sakallı yok mu işin? Git cehennem ol şuradan!*” (Ersoy, 2015, s. 55). Mimiğin ardından gelen söz, mimiğin etkisini güçlendirmek için

kullanılmaktadır. Ölen babasının ardından çocuk, tüm dünyaya içindeki hiddeti bedeniyle aksettirmeye başlamıştır. Acısını böyle hafifletmek istemektedir. Çocuğun hiddeti biraz da okumak isteyip de okuyamamasından kaynaklanmaktadır. Babasının ölümü bir küfenin altında onun hayallerinin belinin bükülmesine sebep olmuştur. Beden, şiirde hayallerin taşıyıcı simgesi konumundadır. ‘Okumak’ şiirde ideal eylem şeklinde tanımlanmakta ve okuma eylemi beden dilinde dik duruşla özdeşleştirilmektedir. Ağır işin bedeni bozan yapısına dikkat çekilerek ise ağır işte çalışarak okuyamama bir tür eylem içinde eylemsizlik olarak nitelendirilirken beden dilinde eğik bir duruşa tekabül edecek şekilde simgeleştirilmektedir. Şiirin öznesi sabah karşılaştığı çocuğu öğleden sonra yeniden görür. Onun hâlini beden dilinden okur:

“Şu var ki, yavrucağın hâli eskisinden elîm:

Cılız bacaklarının dizden altı çıırçıplak...

Bir ince mintanın altında donacak!

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

Düğümlü, alınının üstünde sade bir çember.

Nefes değil, o soluklar, kesik kesik feryâd;

Nazar değil o bakışlar, dümû-i istimdâd.

Bu bir ayaklı sefâlet ki yalnayak, başı açık;

On üç yaşında buruşmuş cebîn-i sâfî, yazık!” (Ersoy, 2015, s. 56).

Küfeci çocuk sırtında taşıdığı yükü rüştiyeden çıkan şen çocuklarla karşılaşır. Şiirin öznesinin kendi çocuğuyla ve mektep talebeleriyle onun hâli tam bir tezat içinde resmedilmektedir. Hâl, şiirde yine kâle

tercih edilmektedir. Mehmet Âkif'in şiirinin en önemli ve karakteristik özelliklerinden biri de çarpıcı noktaların hâl diliyle ifade edilmesidir.

Yemişçi İhtiyar şiirinde, küfeci gibi, tüm hayatını benzeri ağır bir işin dönüştürdüğü beden imgesiyle resmedilen ihtiyar yemişçinin perişan, bir ayağı çukurda hâli şöyle anlatılmaktadır:

“Sinîn-i ömr-i şedâid-güzîni olmalıdır,
Cebîn-i pâkine pîrin bu çîn-i ye'si veren.
Elinde tartısı, dûşunda mülk-i seyyarı;
Yürür... Önünde mezar, arkasında bin şîven!...” (Ersoy, 2015, s. 177).

Ağır işlerin olumsuz dönüştürücülüğü beden imgeler üzerinden verilirken bu beden imgelerin beden dilinin örtük mesajı şikayet makamındadır. Ancak bu hâlden şikayet değildir, kendilerine gerekli yardımı yapmayan toplumdaki ve devletten şikayet mahiyetindedir. Aynı hasta beden imgelerin beden dilinde olduğu gibi şair yine örtük mesajın işaret ettiği alana eleştiri oklarını yönlendirmektedir. Ağır çalışma şartları altında bozulan bedenler kadar toplumdaki diğer pek çok beden üzerinde olumsuz etkisi olan diğer önemli bir etken ise yoksulluktur.

1.2.3. Yoksulluğun Dönüştürdüğü Beden İmgelerin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajı

Mehmet Âkif'in Osmanlı'nın son günlerinde kaydettiği en önemli toplumsal sorunlardan biri de yoksulluktur. Şehrin sokakları, insanların

üstü başı toplumun damarlarına kadar işlemiş yoksulluğa işaret etmektedir. Bayram yerinde tüm çocuklar şen ve mutlu iken babaannelerinin kucaklarındaki yetim çocuklar, yetimliğin ve yoksulluğun canlı bir delili olarak şehrin yoksul yüzünü okura aksettirmektedir. Şehrin sokakları, yoksullar ve evsizlerle doludur:

“Gecenin sütün-i yeldâsını çekmiş, uryan,
Sokulup bir saçağın altına gûya uyuyan
Hânüman yoksulu binlerce sefilân-ı beşer;
Sesi dinmiş yuvalar, hâke serilmiş evler;
[...]

Evi sırtında sokaklarda gezen âileler!

Gece rehzen, sabah olmaz mı bakarsın, sâil!

Serseri, derbeder, âvâre, harâmî, kâtil...” (Ersoy, 2015, s. 98).

Yoksulluk bedenleri olduğu kadar ruhları da bozmaktadır. Sokaklardaki yoksulların bozulmuş bedenlerinin imgesel beden dilinin örtük mesajı yoksulluğun önüne geçemeyen devleti ve toplumun varlıklarını işaret etmektedir. İmgesel beden dilinin örtük mesajı ortak yardım beklentisidir.

Şiirin öznesi bir hasta ziyaretine gittiğinde hastalığın da yoksulluktan kaynaklandığını gösterirken evlerin içinin hâlinin de sokaklardan farklı olmadığı anlaşılmaktadır:

“Hele son kibriti tuttum da yakından yüzüne,
Sürme çekmiş gibi nûr indi mumun kör gözüne!
O zaman nîm açılıp perde-i zulmet, nâgâh,

Gördü bir sahne-i uryân-ı sefâlet ki nigâh,
 Şâir olsam yine tasvîri olur bence muhâl:
 O perişanlığı derpiş edemez çünkü hayâl!
 Çekerek dizlerinin üstüne bir eski aba,
 Sürünüp mangala yaklaştı bizim Seyfi Baba.” (Ersoy, 2015, s. 99).

Şair, fakirliği anlatmaya kelimeleri kafi gelmediği için göstermeyi tercih etmektedir. Yoksul evler de yoksul sahipleri gibi ülkenin ve toplumun hâline tercüman olmaktadır.

Sokaklardaki dilenciler, bu büyük toplumsal sorunun görünen yüzü olurlar. *Kör Neyzen* şiirinde şair, sokaklarda dilenen kör bir adamın beden dilini şöyle okumaktadır:

“Elinde, nevha-i mâtem kadar acıklı sadâ
 Veren bir eski kamaş; koltuğunda bir yedici;
 Şu kör dilenci, bakardım, olunca nâle-serâ,
 Durup da merhameten dinleyen gelip gidici,
 Önünde boynunu bükmüş zavallı keşkülüne,
 Atardı beş para, onluk değilse bâri yine.” (Ersoy, 2015, s. 105).

Yoksulluk adamın yüzündeki ümidi, ümide bağlanan nuru alıp götürmüştür, geriye sadece mimiklerine derinden tesir etmiş kederi bırakmıştır:

“Yüzünde hande-i ümmîdi andırır bir nûr
 Görülüyor! O mükedder, elîm çehre bütün
 Kesif bir bulut altında perde-pûş-ı melâl...

Geçen zamanı karanlık, karanlık istikbâl!” (Ersoy, 2015, s. 105).

Üzerindeki lime lime abayla rüzgardan korunmaya çalışan engelli adamın abasını rüzgâr kaldırıncı kör neyzenin çıplak vücudu ortaya çıkmaktadır. Örtük mesajın hedefi bu noktada duyarsızlaşmış toplumdur, şair de bu örtük mesajın işaret ettiği toplumsal duyarsızlığı eleştirmektedir. Sokaktan geçen hiç kimse onunla ilgilenmemekte, durup bakmamaktadır. Keşkülünde bir ses işiten adam parayı almak için soğuktan morarmış elini uzattığında yağmur damlasının sesini işittiğini ıslanan elinden anlamaktadır. Mehmet Âkif, İslâm diyarında bu türlü bir tutumu içine sindirememekte ancak bu eleştiriyi doğrudan yapmaktansa adamın boş keşkülde ıslanan morarmış elini imgeleştirerek onun çaresizliğini dile getirmeyi tercih etmektedir.

1.2.4. Ölümün ve Ölüm Acısının Dönüştürdüğü Beden İmgelerin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajı

Mezarlık şiirinde babasını kaybetmiş bir çocuk ile annesi resmedilir. Çocuk gözyaşlarına boğulmuş, *Tebareke*'yi okumaktadır. Çocuk ve mezar arasındaki tezada dikkat çeken şair çocuğun beden imgesini ayakta resmederek yatar ve eylemsiz ölüyle onu boyutsal olarak zıt istikametlerde konumlandırmaya dikkat etmektedir. Çocuğun beden dili, bir sevdiğini kaybetmenin, ölüm acısının beden üzerindeki yıkıcı tesirini gözler önüne sermektedir. *Tevhid yâhud Feryâd* şiirinde evladını kaybetmiş, eli böğründe kalmış bir annenin acısı beden dilinin örtük mesajından yansıtılmaktadır. *Âhiret Yolu* şiirindeyse bir cenaze töreni anlatılmaktadır. Sokaktan geçirilen cenazenin başında imam

vardır. Herkes dua etmektedir. Ölenin ardından duyulan acının cenaze merasiminde beden dillerine yansıması şöyle betimlenir:

“Göğüsler inledi, derken, açık duran eller,
Hazîn alımları bir kerre okşayıp indi;
Deminki zezemeler bir zaman için dindi.” (Ersoy, 2015, s. 162).

Erkekler sokaktayken, kadınlarsa baş örtüsüyle pencereden görünmektedir. Vefat edenin geride kalan çocuğu cenazeyi evinin penceresinde seyretmektedir.

“Göründü cumbada baktım ki tombalak, sarışın,
Sevimli bir küçücük kız... Beşinde ancak var.
Donuk yanakları üstünde parlayan yaşlar,
Zavallının eriyen rûh-ı bî-günâhı idi.
Benim o mersiye yâdında ağlıyor ebedî.” (Ersoy, 2015, s. 163).

Küçük çocuğun yüzünde ölüm acısının dehşetini ve tıpkı onun ruhunda olduğu gibi bedeni üzerindeki dönüştürücülüğünü şair bir daha görür. *İstiğrak* şiirinde ölüm korkusunun insanın mimiklerine nasıl yansıdığını betimler:

“Ölüm var, kurtuluş yok, sâhil-i imdâd uzaklarda;
Demâdem rûh titrer korkudan donmuş dudaklarda.” (Ersoy, 2015, s. 166).

Gerek insanların ölüm korkuları, ölüm karşısında hissettikleri çaresizlik gerekse erken yaşta kaybedilenlerin ardında kalanların acısı, cephede

yitirilenlerin tüm ülkeyi yasa boğuşu Mehmet Âkif'in zor günlerden geçmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nun acılarını ölümün dönüştürdüğü beden imgelerin dilinden yansıttığı şiirlerin sayısının "Safahat"ta oldukça fazla olmasına sebep olur. Ölümün korkunç yüzü bu şiirlerin üzerine yoğun bir sis tabakası gibi çökmüştür. Onun şiirlerinde imgesel beden dili, çoğunlukla toplumun ortak acılarının en büyüklerinden biri olan ölüm acısına işaret etmektedir.

1.2.5. Mekânın Dönüştürdüğü Beden İmgelerin Beden Dilinin Örtük Mesajı

Mehmet Âkif Ersoy'a göre bedenleri yönlendiren "mu'tâda inkıyâd"dır (Ersoy, 2015, s. 54). Ancak alışkanlıklar mekânla karşılaştığında beden üzerindeki yönlendiriciliğini kimi zaman kaybedebilmektedir çünkü şiirlerde mekân bedeni yönlendiren ayrı bir kuvvet olarak ortaya çıkmaktadır. Şehrin تنها ve merkezden uzak bir mahallesinde yaşayan şiirin öznesi, mahallenin su birikintileriyle dolu sokaklarında yürümenin bir sanat hâlini aldığını şiirlerinde defalarca anlatır. Mekân, beden üzerinde olumsuz dönüştürücü bir etkiye sahiptir ve imgesel beden dili onun beden üzerindeki bu dönüştürücü etkisini açıkça ortaya koymaktadır:

“Elimde bir koca değnek, onunla yoklayarak,
Önüm adaysa basıp, yok, denizse atlayarak
-Ayakta durmaya elbirliğiyle gayret eden,
Lisân-ı hâl ile ammâ rükûa niyyet eden-
O sâlhürde, harab evlerin saçaklarına,

Sıgınmış öyle giderken, hemen ayaklarına

Delilimin koca bir şey takıldı... [...]” (Ersoy, 2015, s. 54).

Bedeni sürekli öne bakmaya teşvik eden mekân onun algısını değiştirir ve yolda yerde yatmakta olan küfeyi görmesini sağlar. İdeal-beden-ingenin camide, bayram yerinde içinde serpilip geliştiği ferah mekân birkaç şiirle sınırlı kalmaktadır. Mehmet Âkif, İstanbul’un perişan hâlini şiirlerine taşır. Bu, Namık Kemal’in gazete makalelerinden beri önemli bir sorun olarak edebiyatçılar tarafından sürekli çeşitli türdeki metinlere aksettirilmektedir. Ancak Mehmet Âkif, mekânın beden üzerindeki bozucu etkisini şiirine taşımasıyla önemli bir farklılık yaratmaktadır.

Seyfi Baba şiirinde sokakların hâli, bedene tesiri ve beden dilinde bu etkinin yansıması daha net bir şekilde görülmektedir:

“Sopa sağ elde, kırık camlı fener sol elde;

Boşanan yağmur iliklerde, çamur tâ belde.

Hani, çoktan gömülen kaldırımın, hortlayarak;

‘Gel!’ diyen taşları kurtarmasa, insan batacak.

Saksağanlar gibi sektikçe birinden birine.

Boğuyordum müteveffâyı bütün âferine.

Sormayın derdimi, bitmez mi o taşlar, giderek,

Düştü artık bize göllerde pekâlâ yüzmek!

Yakamozlar saçarak her tarafından fenerim,

Çifte sandal, yüzüyorduk; o yüzer, ben yüzerim.

Çok mu yüzdük, bilemem, toprağı bulduk neyse;

Fenerim başladı etrafımı tektük hisse.

Vâkıa ben de yoruldu, o fakat pek yorgun...

Bakıyordum daha mahmurluğu üstünde onun:" (Ersoy, 2015, s. 97).

Fenerin sönmesiyle karanlıkta kalan şiir öznesinin beden algısı görme duyusundan dokunma ve işitme duyusuna yönelmektedir. Beden imge, görme yetisini kullanmadığında gecenin karanlığında elindeki sopayla kalakalmaktadır. Sopası hem eli hem gözü hem de ayağı hâline gelmektedir. İnsanı korkuya sevk eden şehrin karanlık yüzü sokaklar kadar kahvehaneler ve meyhaneler de beden üzerinde tahripkar etkilere sahiptir. Mekânın olumsuz yönde dönüştürücü etkisine maruz kalan ideal-beden-imgenin imgesel beden dilinin örtük mesajının işaret ettiği bu mekânları sorumluluğunu yerine getirerek düzeltmeyen idarecilerdir, şairin eleştirisi yine imgesel beden dilinin örtük mesajının işaret ettiği hedefe yönelmektedir.

1.2.6. Zararlı Alışkanlıkların Dönüştürdüğü Beden İmgelerin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajı

Mehmet Âkif, şiirlerinde mekânın olumsuz dönüştürücü etkisi açısından yer verdiği meyhanelerin ve kahvehanelerin, toplumun bozulmasında çok büyük bir rolü olduğunu düşünmektedir. Bu mekânlarda edinilen zararlı alışkanlıklar insanların hayatını mahvetmekte, zararlı alışkanlıkları sebebiyle fitratları ve hayatları bozulan insanların çevrelerindeki de bu bozulmadan nasibini almaktadır. Zararlı alışkanlıklar öncelikle insanın bedenini ve ruhunu dönüştürmekte adeta insanı insanlığından çıkarmaktadır. Şair,

Osmanlı'nın son döneminde toplumda ideal-beden-imgeden sapmış bu türlü çok sayıda beden imgeyi ve onların beden dilinin örtük mesajını şiirlerine taşıyıp bu insanların sefil ve perişan hallerini okura göstererek onların da aynı duruma düşmesine engel olmaya çalışırken toplumda bu türlü bozulmalara engel olmanın çarelerini de aramaktadır. Ona göre başlangıç noktası bu mekânların sefil tablolar hâlinde gerçek yüzlerinin gösterilmesi ve zararlı alışkanlıkların insanları düşürdüğü aşağılık hallerin çarpıcı tablolar halinde sunulmasıdır. Edebiyat bu noktada Mehmet Âkif'in şiirlerinde yine toplumun hizmetindedir ancak o bu türlü bir toplum hizmetini esasında Hakk'a hizmet olarak görmekte, bozulan İslâm toplumunu düzeltmeyi kendisine görev telakki etmektedir.

Meyhâne şiirinde bir ayyaş imgesini şair şöyle çizmektedir:

“Ne mâzi var, ne âtî, bak şu ayyâşın hayâlinde...

Tutup bir zehri âteşnâk dest-i bî-mecâlinde

Zevâl-i ömrü bekler hem şebâbın tâ kemâlinde!

Merâret intıbâ' etmiş cebîn-i infîâlinde...

Derin bir iltivânın sîne-i zerd-i melâlinde” (Ersoy, 2015, s. 66).

Gücü dahi kalmamış eliyle zehir kadehini başına diken ayyaşın alınıdaki mimiklerden derin melali okunmaktadır. İmgesel beden dilinin örtük mesajı, zararlı alışkanlıkların insanları düşürdüğü hâlin farkına varılıp bu maddelerden uzak durulması gerektiğidir. Meyhanede saatlerin ilerlemesiyle:

“Yavaş yavaş kafalar, kelleler kızışmıştı,
Ağız, burun hele sesler bütün karışmıştı;” (Ersoy, 2015, s. 68).

İnsanların bedenlerinin insanlıktan uzaklaşmasını şiirde ifadelendirmek için şair özellikle başa odaklanmaktadır. Çünkü baş aynı zamanda bilincin bulanıklığının doğrudan yansıdığı bir aynayı andırmaktadır. Bu esnada meyhanenin kapısı açılır, kapıda bir erkek ve bir kadın durmaktadır. Önce adam içeri girer, beş on dakika sonra ise kadın:

“Kadın da girdi o zulmet-serâ-yi menfûra.
Gözünde ebr-i teessür, yüzünde hûn-ı hicâb,
Vücûdu ra’şe-i nâ-çâr-ı ye’s içinde harâb,” (Ersoy, 2015, s. 68).

Beden dilinden orada bulunmaktan rahatsız olduğu ve utandığı anlaşılan kadın, ayyaş kocasının peşindedir. Senelerdir çalışmayıp kendisini çalıştıran, çocuklarına bakmayan adam ise içkinin tesiriyle acıma hissini kaybetmiştir:

“Herif mezar taşı tavrıyla sâde dinlerdi;
Açıldı ağzı nihâyet, açılmaz olsa idi!” (Ersoy, 2015, s. 70).

Adam kadına “Boşsun!” deyince kadın bir anda düşüp bayılır. Onun için eşi ya da çocukları artık bir anlam ifade etmemektedir, dünyasının merkezini bu zararlı alışkanlık teşkil etmektedir.

Mahalle Kahvesi şiirinde Mehmet Âkif, kahvehanelerin iç yüzünü anlatıp oradaki insanların ibretlik tablolarını resmeder. Mahalle kahvelerini, Osmanlı toplumunun bozulmasının en büyük

sebeplerinden biri olarak şâir görmektedir. Ona göre insanların yoluna dikilip onların tüm günlerini çalan bu kahvehaneler “*caniler*”dir:

“Mahalle kahvesi Şark’ın harîm-i kâtilidir;

Tamam o eski batakhaneler mukâbilidir.” (Ersoy, 2015, s. 142)

İdeal-beden-imgeden dolayısıyla toplumun ideal insan tipinden kahvehaneler insanları uzaklaştırmakta, onların bozulmalarına sebep olmaktadır. İdeal-beden-imgenin eylemliliği, beden olumsuz yönde dönüştürülmesi, bozulması aşamasında bu caniler tarafından insanlardan çalınmaktadır:

“O kahraman babalardan doğan bu nesl-i cebîn

Ne gîrûdâr-ı maişet bilir, ne kedd-i yemîn.” (Ersoy, 2015, s. 143)

Toplumun geleneklerinin bozulmasına da sebep olan bu mekânlar, geleneksel ahlâki terbiyenin şekillendirdiği bedeni bozarken onun beden dilini de değiştirmektedir. Gençlerin ahlakı, bu mekânlarda kurdukları ahbaplıklar yüzünden bozulurken, gençler kumar oynamaya da alışmaktadır. Kumar da kişinin beden dilini değiştiren kötü bir alışkanlıktır. Kâğıt oyunları başta olmak üzere şair bu tür mekânlarda oynanan pek çok oyun türünden bahsederken her bir oyunun insanların bedenini nasıl şekilden şekle soktuğunu da anlatmaktadır:

“Oyuncunun biri dalgın, elinde taş duruyor;

Rakîbi halbuki lâ-yenkâtı’ bıyık buruyor.

Düşünmelerdeki şîveyse büsbütün başka:

Kiminde el, filân asla karışmıyorken işe,

Kiminde durmadan işler benân-ı endîşe!
Al işte: ‘Beyne burundan gerek, demiş de, hulûl’
Taharriyât-ı amîkayla muttasıl meşgûl!
Mühendis olmalı mutlak şu ak sakallı adam:
Zemine, dâire şeklindeki yaydı bir balgam;
Abanmış olduğu bir yamrı yumru değnekle,
Mümâslar çekerek soktu belki yüz şekle!” (Ersoy, 2015, s. 148).

Zihinleri kadar bedenleriyle de oyuna konsantre olan kumarbazlar, oyun esnasında tüm dünyayı unuturlar. Oyun seyredenler arasındaki yaşlı adamların tek işi budur. Şair uzun uzun pek çok kahvehane müptelasının beden imgelerini çizdikten sonra şunları söyler:

“Ayak teriyle cilâlanma tahta peykelere,
Külâhlı, fesli dizilmiş yığın yığın çehre:
Nasîb-i fikr ü zekâdan birinde yok gölge;
Duyulmamış bu beyinlerde his denen meleke!”
(Ersoy, 2015, s. 149).

Oyunun heyecanı, ortamın insanı atalete alıştıran boğucu havası bir zaman sonra insanın elinden düşünme melekesini aldığı gibi onun hislerini de köreltmektedir. Bu tür mekânlarda kim olduğu belli olmayan pek çok kişi bir arada bulunmaktadır. Şaire göre kahvehaneler, tekin yerler değildir. Burada siyasi konuşmaları dinleyen sivil polisler de bulunur. Kısacası kahvehaneler bedenleri kendilerine benzeterek bozarken insanların hem sağlığını hem parasını hem zamanını hem de insanlığını onlardan çalmaktadır. Kahvehane müptelalarının imgesel

beden dilinin örtük mesajı bu büyük toplumsal yaraya parmak basmayan idarecileri işaret etmektedir. Mehmet Âkif'in eleştirisi de bu örtük mesajın işaret ettiği yönde gelişmektedir.

1.2.7. Eylemsizliğin, Ataletin Dönüştürdüğü Beden İmgelerinin İngesel Beden Dilinin Örtük Mesajı

Eylemli-ideal-beden-imgeyi şiirinin kurucu ögesi olarak belirleyen ve ona bir hedef olarak işaret eden Mehmet Âkif, eylemsizliği, ataleti, tembelliği, yatmayı, uyuşuk uyuşuk beklemeyi insanın fitratına yakıştıramaz. Bu sebeple bozulmuş beden imgelerin en önemli ve ortak özelliği eylemsizlik olarak onun şiirlerinde belirlemektedir. *Durmayalım* şiirinde 'yatmak' bir eylemsizlik hâli olarak gösterilmektedir. Sa'dî'nin anlattığı bir hikâyeden yola çıkılarak tembel beden imgesi şiirde resmedilmektedir. Uykusu geldiği için çölde kervanın gerisinde kalan kişiye kervancının uyarısından hareketle şiirdeki anlatıcı muhatabı olarak şiirin dinleyicisine boş durmamayı, geçmişe takılıp kalmamayı, hep ileriye bakıp, ileriye doğru gitmenin gerekliliğini öğütlemektedir. Bu esnada yatar pozisyonda olmakla ayakta dikey pozisyonda olmak arasında beden imge üzerinden bir tezat ilişkisi kurulmaktadır:

“Ey, bütün dünyâ ve mâfihâ ayaktayken, yatan!

Leş misin, davranmıyorsun? Bari Allah'tan utan!”

(Ersoy, 2015, s. 60).

Şaire göre toplumun bozulmasının en büyük sebeplerinden biri onun başına bela olan tembellik, uyuşukluk ve eylemsizliktir. Toplum, bu alışkanlığından vazgeçip ayağa kalkmadıkça hiçbir zaman dağılmaktan

kurtulamayacaktır. Ayağa kalkmak eylemli-ideal-beden-imgeye dönüşme yolunda bir adım atmak olarak şiirde görülmektedir. Eylemsiz-beden-imgenin imgesel beden dilinin örtük mesajı eylemsizliği benimseyen toplumu işaret etmektedir, şairin eleştirisini yönlendirdiği kesim bu noktada toplumun büyük bir bölümüdür.

1.2.8. İnsanların Nefsine Uymasının Dönüştürdüğü Beden İmgelerin İmgesel Beden Dilinin Örtük Mesajı

İnsanları, Mehmet Âkif'in şiirlerinde kötüye sevkeden unsurlardan biri de onların nefisleri olarak gösterilmektedir. Nefsinin isteklerinin peşinde koşan ya da onun söylediği kötü sözleri dinleyip ona uyan kişi zamanla negatif bir imgeye dönüşmektedir, bu olumsuz dönüşüm onun bedenine de yansımaktadır. Kötü alışkanlıklar da bu başlık altında değerlendirilebilir ancak burada daha çok kötü huylardan bahsedilmektedir. Temiz bir kalp, çevresiyle, toplumla ve eşya ile uyum içerisinde yaşayabilmektedir oysa nefesine uyup aldanan kişi onun oyuncağı hâline gelmekte ve idealden sapmaktadır. Şair, insanın bu hâlini *Bebek yâhut Hakk-ı Karar* şiirinde pek çok şiirinde olduğu gibi yine çocuk imgeler üzerinden göstererek anlatmayı tercih etmektedir.

Beş ve yedi yaşındaki iki kızına şiirin öznesi, iki oyuncak bebek almıştır. Kızlar bebeklerle oynamaya başlamışlardır. Ancak bir gün şiirin öznesi küçük kızı Feride'yi eve geldiğinde pek üzgün görür. Ablası bebeğini dövüp kırdığı için onu babasına şikâyet eder. Şair kızdan bebeği getirmesini ister. Oyuncak bebek adeta bir çocuğun beden imgesi gibi resmedilir:

“Çiçek çıkarmışa dönmüş, getirdiler ki, yüzü;
Birer kafes gibi kalmış o kuş bakışlı gözü,
Başında saçtan eser yok, ayak topal, kolar
Omuzdan oynamıyor, kim bilir ne illeti var?
O kanlı canlı bebek şimdi işte bir kötürüm...
-Bu ölmüş artık ayol, göm, götür de, hem ne ölüm!”
(Ersoy, 2015, s. 174).

Feride, kendi bebeği bozulunca ablasından onun bebeğini ister. Babasının zoruyla ablası ona bebeğini verir ancak geri almak istediği her seferinde küçük kızın suratı asılır. Çocuk bebeği sahibine hiddetle verir. Bebeği istemekten bir türlü vazgeçmez hatta sonunda onun kendi bebeği olduğunu dahi iddia eder. Çocuğun oyuncak bebeğin bedenine verdiği zarar, onun ruhunda açığa çıkmakta olan şiddet eğiliminin göstergesidir. Bu eğilim dizginlenemediği için onun bedenini de bozmakta, ruhu bedenine aksederek onun hırçın tabiatını yansıtmaya başlamakta kötü huylarına her gün çocuk bir yenisini eklemektedir.

Çocuğun kendine verilen oyuncak bebeğin bedenine zarar vermesi gibi toplumda pek çok insan başka insanların bedenlerine zarar vermektedir. *Köse İmam* şiirinde bir kadın kocasından yediği dayaklardan şöyle şikayetçi olur:

“-Ne kafam kaldı dayaktan, ne gözüm, hep şişti;
Karşı koysaydım eğer mutlak işim bitmişti.
Ağladım, ‘merhamet et, yapma!...’ dedim, kim dinler.
Boşamakmış beni dünden beri efkârı meğer.

Üç çocuk annesi, emzikli kadın tek başına,
Koca berhâneyi silsin de, süpürsün de sana,
Yine sen bilmeyerek zâlim onun kıymetini,
Dene bîçârede, kalkıp kolunun kuvvetini,” (Ersoy, 2015, s. 152).

Beden, toplumsal şiddetin en doğrudan yansıdığı alan olarak şiirlerde görülmektedir. Erkeklerin, çocuklarının ve eşlerinin bedenleri üzerinde hak sahibi olduklarını düşünmeleri, bu bedenlere istedikleri şekilde zarar vermelerine sebep olmaktadır. Toplum genelinde pek çok kadının mustarip olduğu bu durumu Mehmet Âkif, sosyal sorumluluk gereği şiirlerine taşımaktadır. Toplum genelinde çizilen kadın imgelerin beden dili hep kadınların mutsuzluklarını, perişanlıklarını yansıtmaktadır. Onların beden dili söyleyemediklerine tercüman olmaktadır. Nefislerine uyup başkalarının bedenlerine zarar verenlerin verdikleri zarar, mağdurların imgesel beden dilinden okunmakta, imgesel beden dilinin örtük mesajı nefislerine uyanları işaret ettiğinden ideal-beden-imeye zarar veren bu kişileri şair eleştirmektedir.

1.2.9.Siyasetin ve İktidarın Dönüştürdüğü Beden İmgelerin Beden Dilinin Örtük Mesajı

Mehmet Âkif Ersoy’un şiirlerinde Osmanlı’nın son döneminde siyaset ve iktidar ilişkilerinin, bedenler üzerinde tahripkar ve tehditkar bir etkiye sahip oldukları görülmektedir. Özellikle *İstibdâd* şiirinde şair bu toplumsal soruna dikkat çekmek için yine beden imgelerden ve onların imgesel beden dilinin örtük mesajından istifade etmektedir. İdeal-beden-imege, siyasetin ahlaken bozduğu kişilerce dönüştürülmeye

çalışılmakta, bunun için de toplum genelinde çeşitli yöntemler denenmektedir:

“Hamiyyet gamz eden bir pâk alın her kimde gördünse
‘Bu bir cânî’ dedin sürdün, ya mahkûm eyledin hapse.”
(Ersoy, 2015, s. 113).

Halk adaletsizliklere, haksız uygulamalara sesini çıkaramamaktadır. Görevliler uzaktan görüldüğünde dahi halk korkuyla evlerine kaçışmaktadır. Uzaktan fakir bir adamın, şiiirde yerde sürüklenerek götürüldüğü görülmektedir. Adamı sürükleyenler zabitlerdir. Adamın peşinden bir de kadın gelmektedir. İnsanların bedenlerine zabitler saygı göstermeyip halka kötü muamele etmektedirler:

“Acıklı, göğsü sakat, koyverin, didiklemeyin;
[...]
Köpek sürür gibi insan sürüklenir mi ayol?
-Kadın, çekil, döverim ha! Sokulma haydi defol!”
(Ersoy, 2015, s. 116)

Zabitlerin yanında bir de paşa bulunmaktadır. Sürüklenip itilip kakılan adamın imgesel beden dilinin örtük mesajı doğrudan paşaya ve onun nezdinden yöneticilere işaret etmektedir. Şairin eleştirisi, bu sebeple paşaya yönelmektedir. Şair özellikle paşa imgesinin üzerinde durmaktadır:

“Paşam mı? Nerde paşa?
Şu korkuluk gibi dimdik duran herif mi paşa?”

Tasavvur et: İki arşın kazık kadar bir boy!
Getir de üstüne kalpaklı bir kemik kafa koy.
Ocak süpürgesi şeklinde bir sakal yaparak,
‘Senin bu, işte yüzün, al!’ deyip o yüzüze tak.

[...]

Budak delikleri tarzında aç da çifte oyuk,
Büyüdükçe bakla kadar alnının az altına sok.
Bilir misin? Çalı altında gizli inler olur:
Yılan sabah çıkar, akşam usulcacık sokulur;
Bıyık o kırdaki yetişmiş diken yemişli çalı;
Ağız da in gibi asla görünmüyor, kapalı.
Bu şekli müthişi mümkünse bir düşün şöyle.
Paşam dedikleri ucûbe işte aynıyle!
Belinde ‘seyf-i sadâkat’, elinde bir kamçı,
Ferik nişanları altında gördüğüm umacı,” (Ersoy, 2015, s. 116).

Paşanın yüzünü ve bedenini pek çok kötü şeye teşbihle bozulmuş bir beden imge olarak şair özellikle çizmektedir. Halk adına, yaşlı kadına halkın paşaya söylemek isteyip de bir türlü cesaret edip söyleyemediklerini söyletirken kadının özellikle paşanın kötü icraatlarını değil onun bedenini hedef aldığı görülmektedir:

“Semâ, zemîn bütün envâr iken o pis gölge
Cebîn-i pâkine leylin ne pâyidâr leke!
[...]
Ya sen, zebâni kıyâfetli, gulyabâni paşa!
İlâhi yumru başın bir geleydi sivri taşa!

Yılan bakışlı şebek, bir bakın şunun gözüne!
Kazık boyundan utan... Tû! herif, senin yüzüne!”
(Ersoy, 2015, s. 117).

Bedenin doğrudan hedef alınması, muhatabın da bedeni hedef almasından kaynaklanmaktadır. İktidar ve siyaset, bedeni kontrol edip dönüştürerek fikirleri değiştirebileceğini düşünmektedir. Beden üzerinde iktidarın kurduğu baskı bedene yönelik bir eleştiriyle karşılık bulmaktadır. Toplumun en büyük sorunlarından biri özelde siyasetin genel olarak insanların başkalarının bedenleri üzerinde söz hakkı olduklarını düşünmeleridir. Bedene müdahale ruha ve düşünceye de müdahaledir. İslam toplumunda bedenin Allah'ın emaneti olduğu unutulmuştur. Beden imgelerin güvensiz, acılı, katılaşmış beden dili, beden üstündeki bu tahakkümî etkinin emarelerini açıkça ortaya koyduğu için şair doğrudan söyleyemediklerini beden imgelerin hâl dilinden aktarmaktadır.

2. “SAFAHAT”TA İMGESEL BEDEN DİLİNİN ÖRTÜK MESAJININ MEHMET ÂKİF ERSOY’UN OSMANLI İMPARATORLUĞU’NUN SON DÖNEMİNDE İNSANA VE TOPLUMA DAİR TESPİTLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI

Mehmet Âkif Ersoy’un “Safahat”ında imgesel beden dilinin örtük mesajı, mutlaka şairin eleştirisini yönlendireceği bir adrese işaret etmektedir. Bu açıdan her örtük mesajın bir eleştiri için görevli olarak şiire yerleştirildiği görülmektedir. Boşta kalan, bir eleştiriye yönlenmeyen, işlevsiz hiçbir imgesel beden dili örtük mesajı

bulunmamaktadır. Şairin eleştirisi okları, bu örtük mesajlar dolayısıyla hedefe yönelmektedir. Şiirlerde imgesel beden dilinin örtük mesajı, şairin işaret ettiği toplumsal, bireysel ya da siyasi bir alanla mutlaka eşleştirilmekte, şiirlerin eleştirisi alanını doğrudan belirlemektedir.

İmgesel beden dilinin örtük mesajının işaret ettiği, şairin “Safahat”taki şiirlerinin temel eleştirisi konuları ilginç bir şekilde şairin tüm eleştirisi konularını oluşturmaktadır. Şairin eleştirdiği tüm konulara bu örtük mesajlar üzerinden yönlendiği görülmektedir. Şairin eleştirmek istediği toplumsal, siyasi, ahlaki, bireysel sorunlara eleştirisi oklarını mutlaka beden imgelerin imgesel beden dilinin örtük mesajlarının işaretiyle dolaylı bir yoldan yönlendirdiği görülmektedir. Bu dolaylı eleştirel yöntem şairin poetik eleştirisi karakteristiği olarak tespit edilmelidir. Bu yöntem, esasen mesnevîlerin kullandığı dolaylı olarak örnekler üzerinden göstererek anlatma yönteminden türetilmiştir.

Mehmet Âkif’in “Safahat”taki şiirlerinde, imgesel beden dilinin örtük mesajlarının işaretiyle tespit edilen temel eleştirisi kategorileri şunlardır:

- Bireysel ve toplumsal eylemsizlik,
- İşsizlik ve ağır işlerde çalışmak zorunda kalma,
- Erken yaşta ölümler ve kayıpların sayısındaki artış,
- Yoksulluk,
- Salgın hastalıklar,
- Toplumsal ve ahlaki bozulmaya sebep olan mekânlar olarak meyhaneler ve kahvehaneler,
- Zararlı alışkanlıklar,

- Kadınların ve çocukların toplumda korunmaması, sosyal haklardan mahrum olmaları,
- Bireysel ve toplumsal şiddet,
- İdarecilerin sorumsuzlukları, toplumsal sorunlara karşı sergiledikleri ilgisiz tutum,
- Siyasi ve idari kadroların bozulmuşluğu, görevlerini yapmamaları,
- Eğitimde eşitsizlik ve eğitimle ilgili sorunlar,
- İnsanların bireysel haklarının verilmemesi ve korunmaması,
- Toplumsal duyarsızlık,
- Toplum genelinde baş gösteren dinin işaret ettiği iyi, doğru ve olumlu özelliklerden uzaklaşma,
- Önü alınamayan toplumsal bozulma.

Şair, tüm bu eleştiri kategorilerinde farklı konuları ele alarak sosyal sorumluluğu gereği pek çok eleştiri getirmektedir. Bu eleştiriler, yapıcı eleştirilerdir. Onun eleştirileri aynı zamanda şairlerin yazıldığı dönemde devletin içine düştüğü kötü durumun dahili sebeplerini ortaya koyması açısından ayrıca önem arz etmektedir.

SONUÇ

Mehmet Âkif Ersoy, inancının kendisine yüklediği toplumsal görev bilinciyle toplumsal, bireysel ve siyasi sorunlara şiirlerinde işaret etmektedir. “Safahat” temel olarak sorunların tespit edildiği ilk şiir kitabı olma özelliği taşımaktadır. Bu kitaptan sonra gelen diğer şiir kitaplarında, şairin bu ilk kitapta tespit edip eleştirdiği temel sorunlara dair çözüm önerileri getirmeye başladığı görülmektedir.

Mehmet Âkif, şiirlerinde tespit edip eleştireceği sorunlara eleştirilerini doğrudan değil dolaylı yoldan yönlendirmektedir. Onun şiirine özgü bu eleştiri karakteristiği, mesnevîlerdeki göstererek anlatma yönteminden geliştirdiği, gösterilenden hareketle eleştirme yöntemi olarak özetlenebilir. Eleştiri alanını gösteren, işaret eden hep şiirlerindeki beden imgelerin imgesel beden dilinin örtük mesajlarıdır. Bu örtük mesajları şiirinde eleştiri alanlarının işaretçileri olarak şairin kullandığı yapılan detaylı inceleme sonucunda tespit edilmiş ve çalışmada ortaya konulmuştur. Bu örtük mesajlar şairin, şiirlerinde doğrudan sözle dile getirilenleri destekleyip güçlendirmekte, eleştirilerinin tesirini arttırdığı gibi eleştiri alanını da belirlemektedir.

KAYNAKÇA

- Kur'an Meali: www.kuranmeali.net adresinden alındı, 01 2021 tarihinde.
- Ersoy, M. Â. (1996). *Safahat*. (C. Kurnaz, M. Tıtcı, K. Akarsu, A. Hayber, & E. Toplu, Dü) İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, M. A. (2015). *Safahat, 8. Basım*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kalaycı, N. (2020, Bahar). Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik. *Cogito, İmajı Düşünmek*(97), 17-41.
- Karakoç, S. (2015). *Mehmed Âkif, 17. Baskı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kuntay, M. C. (1956). *Mehmet Âkif*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Navaro, J., & Karlins, M. (t.y.). *Beden Dili, 13. Baskı*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük Cilt I-II, 8. Baskı*. Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları.

BÖLÜM 6

TÜRK BASININDAKİ AKİSLERİ İLE İSTİKLAL MARŞI'NIN KABUL EDİLME SÜRECİ

Öğr. Gör. Dr. Enes ÖZ⁸

⁸ Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye, enesoz@nevsehir.edu.tr;
ORCID: 0000-0001-5626-5516

GİRİŞ

I. Dünya Savaşı, Osmanlı Devleti adına Mondros Ateşkes Antlaşması ile birlikte son bulmuş, beraberinde Anadolu'nun her köşesinde işgaller gerçekleşmiştir. Bu sırada cephedeki görevleri biten Mustafa Kemal Paşa, İstanbul'a gelerek ülkenin kurtuluşu için çeşitli çareler aramaya başlamıştır. İstanbul'da bulunduğu sırada buradan bir milli direniş başlatılamayacağını gören Paşa, Anadolu'ya geçerek halkı uyarmanın en doğru fikir olacağı kanaatine varmıştır. Onun 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkışı ile Anadolu halkının işgallere karşı bilinçlendirilme aşaması, devamında ise fiili mücadele aşaması gerçekleştirilmiştir. Bu mücadelenin yürütülmesinde ülkenin her köşesinden gelen milletvekillerinin katılımları ve halkın desteği ile kurulmuş olan Büyük Millet Meclisi öncü bir rol üstlenmiştir. I. Meclis'te ön plana çıkan milletvekillerinden biri de İstiklal Marşı'nı da yazacak olan Burdur Milletvekili Mehmet Akif Bey olmuştur. Hiçbir karşılık talep etmeden yazdığı ve Türk askerine ithaf ettiği eseri ile Milli Mücadele için bir motivasyon kaynağı oluşturmuştur.

Büyük Millet Meclisi Milli Mücadele'yi fiili olarak yürütürken, Anadolu basınının büyük bir bölümü de izlediği yayın politikası ile bu mücadeleye destek vermiştir. Gazeteler, Kurtuluş Savaşı ile ilgili yaptıkları haberler sayesinde Türk halkının milli duygularının kabarması ve toplumdaki birlik beraberliğin arttırılmasında önemli bir rol üstlenmişlerdir. Basın, gelişmelerin halka aktarılması, meclis tarafından alınan kararların duyurulması ve cephede yaşananların yayılması açısından çok önemli bir görevi yerine getirmiştir. Bu dönem

basın yalnızca gelişmeleri aktarmakla kalmamış, aktarılan haberler sayesinde halkın milli ve manevi heyecanının da korunmasını sağlamıştır. Türk basının bu dönem aktardığı önemli haberlerden biri de I. İnönü Muharebesi ile II. İnönü Muharebesi arasında gerçekleştirilen İstiklal Marşı'nın kabul edilme süreci olmuştur. Bir marş yazılması için meclisin gazetelere verdiği ilanlar, marşın yazılması ve kabul edilmesi süreçleri bazı gazetelerde yer bulmuş, bu yöndeki gelişmeler halka coşkulu bir dil ile aktarılmıştır. Bu ifadeden hareket ile İstiklal Marşı'nın kabul edilme sürecinde basına yansıyan yönlerinin aktarılması çalışmamızın temel argümanını oluşturmuştur. Bu bağlamda çalışmamızda, dönemin Milli Mücadele yanlısı basın organları olan, aynı zamanda da İstiklal Marşı haberlerinin yansıdığı Hakimiyet-i Milliye ve Açıksöz gazetelerinde konu ile ilgili haberler toplanmıştır. Ayrıca Mehmet Akif'in başyazarlığını yaptığı Sebilürreşad Dergisi ve Milli Mücadele dönemi gazetecilerinin aktardıklarından faydalanılmıştır.

1. MEHMET AKİF'İN MİLLİ MÜCADELEYE KATILMASI

Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalandığı dönemde İstanbul'da bulunan Mehmet Akif, İtilaf Devletleri tarafından ülkenin her köşesinden başlatılan işgaller sonrası Anadolu'daki Milli Mücadele'ye katılma kararı almıştır. Zira o başından beri Anadolu'da başlayan direniş hareketine olumlu bakmış ve bu hareketin bir ittihatçılık eseri olduğu fikrine karşı çıkmıştır. Kurun gazetesi başyazarı Asım Us'un şahit olduğu bir olaya göre; Sebilürreşad Dergisi yönetim merkezinde birkaç kişi kendi arasında konuşurken Milli Mücadele'den ittihatçılık

eseri olarak söz etmiş, Mehmet Akif ise bu söze karşı çıkararak “...*Buna bir ittihatçılık denemez. Bu memleket meselesidir. Buna herkes elbirliği ile sarılmalıdır*” (Edip, Haz: Gün, 2010: 107) ifadelerini kullanmıştır. İstanbul’un resmi olarak işgal edilmesinden hemen önce Milli Mücadele’ye fiili olarak katılma kararı alan Akif, Ankara’ya gitmeden önce Şubat 1920’de Balıkesir’e giderek buradaki Kuvayı Milliye hareketi ile görüşmeler gerçekleştirmiştir. Bu sıralarda İstanbul’da iyi sayılacak bir maaş ile görev yapmasına rağmen, Balıkesir’den döndükten sonra Ankara’ya gitme kararı almıştır. Balıkesir’den İstanbul’a döndükten (Düzdağ ve Okay, 2003: 433, 434) kısa bir süre sonra 16 Mart 1920’de İstanbul, İtilaf Devletleri tarafından işgal edilmiştir. İstanbul’un işgal edilmesi ile işgal altında çalışmak daha da zorlaşmış ve sansürler şiddetlenmiştir. İstanbul’un işgal edilmesi sonrası Akif, “*Artık burada duracak zaman değildir, gidip çalışmak lazım. Bizim tarafımızdan halkı tenvire aydınlatılmaya ihtiyaç varmış; çağırıyorlar, mutlaka gitmeliyiz. Ben yarın Ankara’ya hareket ediyorum. Hiç kimsenin haberi olmasın. Sen de idarehanenin işlerini derle topla, Sebilürreşad klişesini al, arkamdan gel. Meşihattakilerle de temas et. Harekât-ı Milliye aleyhinde bir halt etmesinler*” (Yıldırım, 2007: 130) cümlelerini arkadaşı Eşref Edip’e söylemiş ve Ankara’dan Temsil Heyeti tarafından gelen davet ile oğlu Emin’i yanına alarak 10 Nisan 1920’de gizli bir şekilde İstanbul’dan ayrılmıştır. Trabzon Milletvekili Ali Şükrü Bey ile buluştuktan sonra Geyve’ye ulaşmış, Büyük Millet Meclisi açıldıktan bir gün sonra 24 Nisan 1920’de Ankara’ya varmıştır. (Düzdağ ve Okay, 2003: 434) Ankara’ya gelir gelmez meclise giden Mehmet Akif burada Mustafa Kemal Paşa ile

karşılaşmış, Paşa, Akif'e “*Sizi bekliyordum efendim. Tam zamanında geldiniz. Şimdi görüşmek kabil olmayacak. Ben size gelirim*” demiştir. (Arabacı ve Şahin, 2018: 47)

Mehmet Akif'in Milli Mücadele'ye katılmak adına Ankara'ya gelmesi, halkın itibar ettiği bir Müslüman aydın sıfatı ile bu mücadeleye katılması, halkın bir kesiminin kafasında bulunan Anadolu hareketinin “*İttihatçılar'ın yeni bir macerası olduğu*” biçimindeki şüpheyi ortadan kaldırması açısından önemli olmuştur. Akif'in Ankara'ya gelmesi Kurtuluş Savaşı'na bir güç kattığından dolayı kendisine “*Millî Mücadele'nin mânevî lideri*” sıfatı verilmiştir. (Düzdağ ve Okay, 2003: 434) Bu ifadeden hareket ile Mehmet Akif'in Milli Mücadele'ye katılması Anadolu basınında da yankı bulmuştur. Kastamonu'da yayım yapan Açiksöz gazetesi, 9 Mayıs 1920 tarihli nüshasında “*Sebilürreşad Mecmua-i İslamiyesi başmuharriri büyük İslam şairi Mehmed Akif Beyefendi'nin ahiren Ankara'ya vasil olduğu Ankara gazetelerinde okunmuştur. Zulme, hakarete tahammül edemeyerek ailesini, refahını İstanbul'da terk ile Anadolu'ya firar edebilen bu vicdanlı şairin Anadolu'muzun ahvalini şiirleri ile terennüm etmesini temenni ederiz*” (Arabacı ve Şahin, 2018: 47) ifadelerine yer vermiştir.

Mehmet Akifi, Ankara Hacı Bayram Camii'ndeki ilk vaazı sonrası İstanbul Dârü'l-hikmeti'l-İslâmiyye'deki görevinden izinsiz bir şekilde ayrıldığı için görevinden azledilmiş, İstanbul ile mesleki bağılılığı son bulmuştur. Kısa süre sonra gerçekleşen seçimlerde, Büyük Millet Meclisi Başkanı Mustafa Kemal Paşa'nın teklifi ile Mehmet Akif 5 Haziran 1920 tarihinde Burdur milletvekili seçilmiştir. Milletvekili

seçildikten sonra Burdur, Eskişehir, Sandıklı, Afyon, Dinar, Konya, Antalya, Kastamonu şehirlere gitmiş, buralarda halka Milli Mücadele’yi teşvik edici, cephedeki askerlere ise moral verici konuşmalarda bulunmuştur. Bunlardan en dikkat çekenlerden biri Meclis kararı ile gittiği Kastamonu’da gerçekleşmiştir. (Düzdağ ve Okay, 2003: 434) Akif 19 Kasım 1920’de Kastamonu Nasrullah Cami’nde halkın geniş katılımı ile büyük bir vaaz vermiş, vaazın özeti Sebilürreşad Dergisi’nin Kastamonu’da basılan sayısında yayımlanmıştır. Mehmet Akif vaazında, Milli Mücadele’nin ne anlama geldiği konusunda halkı aydınlatarak şu ifadeleri kullanmıştır.

“Milletler topla, tüfekte, zırhlı ile, ordularla, tayyarelerle yıkılmaz. Milletler ancak aralarındaki rabitalar çözülerek, herkes kendi havasını, kendi menfaatini, kendi menfaatini temin kaygusuna düştüğü zaman yıkılır.

Bizi mahviçin tertip edilen muahde-i sulhiye paçavrasını mücahitlerimiz Şark tarafında yırtmaya başladılar. Şimdi beri taraftaki dindaşlarımıza düşen vazife, Anadolu’muzun diğer cihetlerindeki düşmanların denize dökerek o murdar paçavrayı büsbütün parçalamaktadır. Zira o parçalanmadıkça İslam için bu diyarda beka imkanı yoktur.

Ey cemaat-i müslimin! Düşmanlarımızın bugün bizden istedikleri ne filan vilayet, ne filan sancaktır; doğrudan doğruya başımızdır, boynumuzdur, hayatımızdır, devletimizdir.

Ey cemaat-i müslimin! Ağyar eline geçen Müslüman yurtlarının hali bizim için en müessir bir levha-i ibrettir. İslam'ın son mültecası olan bu güzel toprakları düşman istilası altında bırakmayalım. Ye'si, meskeneti, ihtirası, tefrikayı büsbütün atarak azme, mücahedeye, vahdete sarılalım. Cenab-ı Kibriya hak yolunda mücahede için meydana atılan azim ve iman sahipleri ile beraberdir.”
(Yıldırım, 2007: 189, 190)

Bu vaazında Sevr Antlaşması ile birlikte Türk milleti üzerinde hayata geçirilmeye çalışılan planları ortaya koyan Mehmet Akif, Milli Mücadele'yi büyük bir coşku ile teşvik etmiştir. Daha sonra Ankara'ya tekrar dönen Akif burada Büyük Millet Meclisi'nde gerçekleşen çalışmalara katılmış, bu sırada bir marş seçmek için de süreç başlatılmıştır.

2. İSTİKLAL MARŞI'NIN KABUL EDİLME SÜRECİ VE BASINDAKİ AKİSLERİ

Milli Mücadele'nin en çetin yaşandığı noktalardan olan Batı cephesinde Büyük Millet Meclisi'ne bağlı yeni kurulan düzenli ordunun yürüteceği savaşlar öncesi orduyu ayakta tutmak ve motivasyon sağlamak adına çaba içerisine girilmiştir. Bu çabada halk birlik olmaya davet edilmiş, mitingler düzenlenmiş ve vaazlar verilmiştir. Bütün bu gelişmelerin tamamlayıcısı niteliğinde bir milli marş ihtiyacı da ortaya çıkmıştır. Milli marşın yazılması adına ilk fikir İsmet Paşa tarafından ortaya atılmış, böyle bir fikrin doğuşunu İsmet Paşa'nın başkanlığını yapmış

olan Şükrü Sökmensüer şu şekilde aktarmıştır: “1920 yılı sonlarına doğru o zamanki tabiriyle Erkan-ı Harbiye Umumiye Reisi İsmet Bey, Maarif Vekili rahmetli Rıza Nur Bey’i makamında ziyarete gitmişti. Bende başyaveri olarak yanında idim. Sayın İnönü bu ziyareti, milli heyecanı koruyacak ve milli azim ve imanı manevi alanda besleyecek, zinde halde tutacak, Marsailles örneğinde bir milli marşın hazırlanmasını teklif yapmıştı.” (Yıldırım, 2007: 230, 231) Sökmensüer’in bu ifadelerinden hareket ile milli bir marş yapılması fikri ilk olarak İsmet İnönü tarafından ortaya atılmıştır. Zira bu dönem halka moral vermek ve halkın inancını yüksek tutmak adına kurulmuş olan irşat heyetlerinin bu amaçlarını daha da güçlü bir biçimde yürütebilmeleri için milli marşın yazılmasının uygun olacağı kanaati getirilmiştir.

Bu konuda atılan ilk adım 25 Ekim 1920 tarihinde Maarif Vekaleti tarafından Hâkimiyet-i Milliye gazetesine verdiği ilan olmuştur. İlanda milli bir marş yazılması için ülke çapında şairler yarışmaya davet edilerek “Şairlerimizin nazar-ı dikkatine Milletimizin dâhili ve harici istiklali uğrunda girişmiş olduğu mücadeleyi ifade ve terennüm için bir İstiklal Marşı Umur-u Maarif Vekaleti Celilesince müsabakaya vazedilmiştir. İşbu müsabaka, 23 Kanun-u evvel (Aralık) sene 1336 tarihine kadar olup bir heyet-i edebiye tarafından gönderilen eserlerden intihap olunacak ve kabul edilen eserin güftesi için beş yüz lira mükâfat verilecektir ve yine laakal beş yüz lira tahsis edilecek olan beste için bilahare ayrıca bir müsabaka açılacaktır. Bütün müracaatlar

Ankara’da Büyük Millet Meclisi Maarif Vekaletine yapılacaktır” (Hakimiyet-i Milliye, 25 Ekim 1920) ifadeleri kullanılmıştır.

Bu ilanı müteakiben Maarif Vekâleti’ne 724 farklı marş gelmiş, bunların içerisinde altı tanesi seçilerek meclis matbaasında basılmış ve milletvekillerine dağıtılmıştır. Bu sırada yeni Maarif Vekili olan Hamdullah Suphi Bey, mecliste Mehmet Akif’in yakın arkadaşlarından Hasan Basri Bey’e, gelen şiirlerin beğenilmediğini Akif’i marş yazması için ikna edip edemeyeceğini sormuştur. Öyle ki Mehmet Akif’e bu konuda birçok kez başvurulmasına rağmen karşılığında para ödülü olan bir müsabakaya girmeyeceğini söylemiştir. Hasan Basri Bey, Hamdullah Suphi Bey’e “*Akif Bey, müsabaka şeklini ve ikramiyeyi kabul etmiyor, eğer buna bir çare ve bir şekil bulursanız yazdırmaya çalışırım*” ifadelerini kullanmıştır. Bunun üzerine Hamdullah Suphi Bey, 5 Şubat 1921 tarihinde Mehmet Akif’e resmi bir yazı ulaştırmış “*Pek aziz ve muhterem efendim, İstiklal Marşı için açılan müsabakaya iştirak buyurmamalarındaki sebebin izalesi için pek çok tedbirler vardır... .. Memleketi bu müessir telkin ve tehyiş vasıtalarından mahrum bırakmamanızı rica ve bu vesile ile en derin hürmet ve muhabbetimi arz ve tekrar eylerim efendim*” cümleleri ile Akif’i müsabakaya davet etmiştir. (Arabacı ve Şahin, 2018: 84, 85) Neticede Hasan Basri Bey’in uzun uğraşları sonucu Mehmet Akif yarışmaya katılmaya karar vermiş ve çalışmalara başlamıştır.

Mehmet Akif İstiklal Marşı üzerinde çalıştığı günlerde o dönem Hakimiyet-i Milliye gazetesi müdürü olan Nizamettin Nazif

Tepedelenlioğlu, Akif ile aralarında geçen bir diyalogu şu şekilde aktarmıştır:

“... bir gün Şair Mehmet Akif’i Ankara’da Türk nesillerine bir devr-i tarihi’yi unutturmayacak olan güzel eserini yazarken gördüm. Ben o devirde Hakimiyet-i Milliye’nin müdürü idim. Mehmet Akif gazetesinin tercüme kısmını idare eden Kamil Paşazade Hikmet’i sık sık ziyaret eder ve mahallesinde büyüümüz bir çocuk nazariyle baktığı bana da mutlaka çocukluğumu hatırlatan bir iki güzel cümle söylemeyi ihmal etmezdi. İşte o günlerden birinde, bir öğle yemeğinden sonra büromda çalışırken şairin yine bizi ziyaret ettiğini görmüştür. Akif bir parça dalgındı. Masalardan birinin başına geçerek elinde tuttuğu bir kağıt tomarına bir şeyler karalamaya başladı. Aradan ne kadar geçti bilmem. Belki yirmi dakika belki yarım saat. Birden neşeli bir sesle bana hitap ettiğini duydum:

- *Dinle bakalım delikanlı*
- *Buyur Üstat...*
- *Sana bir şey okuyacağım bakalım nasıl bulacaksın?*
ve estağfurullah Üstat dememe vakit bırakmadan gayet hafif bir sesle okumaya başladı:
Korkma! sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak
- *Nasıl buldun*
- *Sehl-i mümteni*

- *O kadar ileri gitme... Beğenilir mi dersin?*
 - *Hakimiyet-i Milliye'nin bunu neşrecek nüshası kapışılır kanaatindeyim. Tamamladınız mı?*
 - *Henüz değil... Fakat yarın öğle üzerinde kadar bitirmeye mecburum.*
 - *Neden bu acele Üstadım?*
 - *Acemi çapkın bunu İstiklal Marşı Komisyonu'na vereceğim; Hakimiyet'e değil. En son müddet yarın.*
 - *Öyle ise üstat beş yüz lirayı kazanacağınıza yemin edebilirim.*
- Gözlerini odanın bir köşesine daldırarak heyecandan boğulan bir sesle:*
- *Beş yüz lira mı? –dedi- onu almayacağıma seni temin ederim. Fakat bugünkü isyanı en iyi ben ifadelendirmek istiyorum. Bunun için bilemezsin içimde ne büyük bir istek var.” (Kara ve İbanoglu, 2013: 47)*

Mehmet Akif 7 Şubat 1921'de eserini Maarif Vekaleti'ne teslim etmiş, (Kocakaplan, 2015: 34) ardından halkın bu gelişmeden haberdar olabilmesi adına ilk yayın için Kastamonu Açıksöz gazetesine göndermiştir. Ancak postanın Kastamonu'ya daha geç ulaşmasından dolayı İstiklal Marşı ilk kez Açıksöz gazetesinde değil, Ankara'da bulunan Hakimiyet-i Milliye gazetesi ve Sebilürreşad Dergisi'nde yayımlanmıştır. 17 Şubat 1921 Perşembe günü, Mehmet Akif'in başyazarlığını yaptığı ve Milli Mücadele'de Sakarya Savaşı sonrası yayın hayatını Ankara'da sürdüren Sebilürreşad Dergisi İstiklal

Marşı'nı ilk duyuran dergi olmuştur. Dergi baş sayfasında “*Kahraman Ordumuza*” (Sebilürreşad, 17 Şubat 1921) başlığı ile Akif'in Türk Ordusuna atfettiği eseri yayımlamıştır.

Açıksöz gazetesi 21 Şubat 1921 tarihli nüshasının ilk sayfasından İstiklal Marşı'nı paylaşmış ve marşın hemen üzerine “*Şairi Azam ve muhterem Mehmed Âkif Bey Efendi üstadımız (İstiklal Marşı) unvanlı bir bedai nefiselerinin ilk neşri şerefini gazetemize lûtuף buyurdular. Her mısraında Türk ve İslam ruhunun ulvi ve mübarek hisleri titreyen bu abidei sanatı kemali hürmet ve mubahatla derc ederiz*” (Açıksöz, 21 Şubat 1921) ifadelerini eklemiştir. Bu ifadelerden hareket ile İstiklal Marşı'nın ilk gönderildiği gazete Açıksöz gazetesi olmasına rağmen, ilk yayımlanmadığı gazete olarak tespit edilmiştir.

İstiklal Marşı'nın basında yayımlanması sonrası 26 Şubat 1921 tarihinde meclis gündemine taşınmış, görüşmeler esnasında eser basılı hale getirilerek milletvekillerine dağıtılmış ve görüşme ertelenmiştir. Bundan birkaç gün sonra 1 Mart 1921'de İstiklal Marşı konusu tekrardan meclis gündemine taşınmış, oturum başkanı Mustafa Kemal Paşa, İstiklal Marşı'nı kürsüde Hamdullah Suphi Bey'in okuması teklifini getiren Hasan Basri Bey'in isteğini mecliste oylatmıştır. Bu teklifin kabul edilmesiyle Hamdullah Suphi Bey kürsüye çıkarak İstiklal Marşı'nı milletvekillerinin alkışları arasında coşkulu bir biçimde okumuştur. (TBMM ZC., 1 Mart 1921: 13, 14) İstiklal Marşı'nın resmi olarak kabul edilmesi 12 Mart 1921 tarihinde gerçekleşmiş, mecliste İzmit milletvekili Hamdi Namık Bey ve Bolu milletvekili Tunalı Hilmi Bey'in marş seçme işinin “*Encümeni Edebi*”

iş i olduğu yönündeki konuşmaları sonrası marş meclis kürsüsünden bir kez daha okunarak oylamaya sunulmuş ve oy çokluğu ile kabul edilmiştir. (TBMM ZC., 12 Mart 1921: 92, 93) İstiklal Marşı 21 Mart 1921 tarihinde resmi gazete olan Ceride-i Resm iyye'nin ilk sayfasında da ilan edilerek yürürlüğe girmiştir. (Ceride-i Resm iyye, 21 Mart 1921)

Bu geliş me Milli Mücadele yan lısı Ankara basınında da kendisine yer bulmuş, 13 Mart 1921 tarihli Hakimiyet-i Milliye gazetesinin Büyük Millet Meclisi haberlerinde “*İstiklal Şiiri İntibah Olundu*” ifadelerine yer verilmiştir. (Hakimiyet-i Milliye, 13 Mart 1921) Haberde ayrıca İstiklal Marşı kabul edilirken Maarif Vekili Hamdullah Suphi Bey'in, milletvekillerinden Hakkı Tevfik Efendi, Tunalı Hilmi Bey, Hamdi Namık Bey'in konuşmalarından bir kısmı paylaşılmıştır. Buna göre özellikle bu milletvekillerinin kullandığı ortak ifade “*Bu bir meclis iş i midir? Encümeni edebi iş i midir? Şiir meselesi bir sanat meselesidir... aramızda şiirle uğraş an vekillerden oluş an bir encümeni edebi oluşturulsun ve onlar tetkik etsinler*” (Hakimiyet-i Milliye, 13 Mart 1921., TBMM ZC., 12 Mart 1921: 89) şeklinde olmuştur. Haberden anlaşıldığı üzere bu milletvekillerinin Akif'in yazdığı şiir özelinde bir itirazlarının olmadığı ancak marş seç me iş inin edebiyat bilgisi olan bir encümen tarafından gerçekleştirilmesi yönünde teklifte buldukları tespiti yapılmıştır. Haber içeriğinde resmi bir dil kullanılarak geliş meler olduğu gibi aktarılmıştır.

İstiklal Marşı'nın kabulü ile birlikte basına yansıyan bir diğ er geliş me de Mehmet Akif'in, marş yarışmasını kazanana verilen 500 liralık ödülü Dar'ül Mesai'ye bağışlaması olmuştur. Dar'ül Mesai'nin kadın

ve çocuklara meslek öğretme görevini yürüten ve savaş dönemi askeri elbise diken bir vakıf olduğu göz önünde bulundurulacak olursa Mehmet Akif'in ödülü buraya bağışlaması çok büyük bir anlam içermiştir. 17 Mart 1921 tarihli Hakimiyet-i Milliye gazetesi bu konuya "Teberru" (Bağış) başlığı ile değinmiş ve içerikte şu ifadelere yer vermiştir:

"Teberru: Burdur mebusu, şairi muhterem Mehmet Akif Beyefendi'nin Büyük Millet Meclisi'nce kabul edilen İstiklal Marşı için mahsus beş yüz lira mükâfat-ı nakdiyyeyi müşarünileyh fakir İslam kadın ve çocuklarına iş öğreterek sefaletlerine nihayet vermek emeliyle teşekkül eden Dar'ül Mesai menfaatine hediye eylemişlerdir.

Maarif Vekaletinin Müsabakası Matbuat ve İstihbarat Müdüriyetinden:

Burdur mebusu şair muhterem Mehmet Akif Bey tarafından yazılıp, Büyük Millet Meclisi'nce kabul ve gazetelerde ilan edilen İstiklal Marşı'nın bestesi Maarif Vekaletince müsabakaya konulmuştur. Notanın mayıs ortasına kadar gönderilmesi ve kabul edilecek beste için beş yüz lira mükâfat-ı nakdiyye verileceği ilan olunur" (Hakimiyet-i Milliye, 17 Mart 1921)

Bu duyurudan hareketle İstiklal Marşı'nın kabul edilmesi sonrası bestelenmesi için çalışmalara başlanmıştır.

İstiklal Marşı ile ilgili haberlere değinen bir diğerk basın kuruluğu Sebilürreşad Dergisi olmuştur. Mehmet Akif'in de başyazarlığını yaptığı dergide 21 Mart 1921 tarihinde İstiklal Marşı ile ilgili bir yazı çıkmıştır. Yazıda şu ifadeler yer almıştır:

“ *İstiklal Marşı*

Maarif Vekâletince müsabakaya konulan (İstiklâl Marşı) için dâhilde ve hâriçte bütün şairlerimize ilân suretiyle müracaat edilmişti. Müsabakada birinciliği ihraz edecek zata (500) lira mükâfat-ı nakdiye verilmesi de takarrür etmişti.

Marşın mükâfat ile yazılmasına öteden beri taraftar olmayan başmuharririmiz İslâm şâir-ii muhteremi Mehmet Akif Beyefendi hazretleri kendisine vuku bulan müracaatlara karşı bu endişe-i hamiyetini izhar etmiş ve nihâyet bu cihet o necip arzusuna muvafık bir surette halledilmek şartıyla 468 numaralı nüshamızda münderiç marşı yazmış ve Vekâlet-i müşârünileyhaya takdim eylemişti.

Milletimizin ve bütün İslâm âleminin giriştiği istiklâl mücadelesini pek beliğ ve canlı bir surette tasvîr ve terennüm eden muhterem üstadımız Mehmet Akif Beyefendi'nin mezkûr marşı, diğerk marşlarla birlikte Büyük Millet Meclisi'nin geçen ki müzâkeresinde mevzu-i bahis olarak, ittifaka yakın bir ekseriyet-i azime ile ve pek süreklî

alkışlarla kabul edilmiş ve ba'del-kabul Maarif vekil-i muhteremi Hamdullah Suphi Beyefendi tarafından Meclis kürsüsünde okunarak Meclis yine büyük bir takdir ve alkış tufanlarıyla dolmuştur.

İstiklâl Marşı için muhassas (500) lira Mehmet Akif Beyefendi tarafından fakir çocuk ve kadınlara örgü öğretmek, bir maişet temin etmek emel-i hayırperveriyle teşekkül etmek üzere olan (Dâr'ul Mesai) ye teberru olunmuştur. Öteden beri hayatını içtimâî, dinî tekemmülâtımıza hasr ile bu vadide millete layemut ve pek kıymetli şiirler, eserler ihdâ eylemiş olan müşarünileyh hakkında Büyük Millet Meclisi'nin gösterdiği takdîrât-ı kadir şinâsâneye teşekkürler eder ve ayn-i ilâhî ile yakında tam bir halâs ve istiklâl zamanlarının hulûlünü temenni eyleriz.” (Sebilürreşad, 21 Mart 1921)

Sebilürreşad Dergisi'nde İstiklal Marşı başlığı ile ele alınan yazıda, marşın yazılma süreci kısaca özetlenmiş ve özellikle Mehmet Akif'in müsabaka ödülünü Dar'ül Mesai'ye bağışlaması konusuna değinilmiştir.

Halk, İstiklal Marşı ile ilgili çıkan haberlere büyük bir ilgi göstermiş, marşın kabul edilmesi sonrası Mehmet Akif meclisteki çalışmalarına devam etmiş, genellikle Sebilürreşad Dergisi'nde Batı cephesinde kazanılan zaferleri konu alan, Türk halkına ve orduya moral veren yazılar kaleme almıştır. Büyük Taarruz'un başlaması ile birlikte

cepheden gelen müjdeli haberler karşısında Mehmet Akif büyük mutluluk yaşamış, oğlu Emin'i de yanına alarak Eskişehir, Afyon ve Bilecik'e gelmiştir. Oğlu Emin Akif Ersoy, Bilecik'te yaşanan bir hadiseyi hatıratında şu şekilde aktarmıştır: “*Bilecik ve havalisine vardığımız zaman henüz söndürülemeyen yangınlara kovalarla su taşıdık. Babam Mehmet Akif de itfaiye amelesine bizzat iştirak etti.*” (Ersoy, 2011: 96) Daha sonra Edirne'ye kadar giden Mehmet Akif ülkenin batı kesiminin düşmandan kurtarıldığına bizzat şahit olarak, bu mutluluğu yerinde yaşamak istemiştir. Büyük zaferin ardından Sebilürreşad Dergisi'ni tekrardan Ankara'dan İstanbul'a taşımış, (Edip, Haz: Gün, 2010: 152) vatanın kurtuluşunun gerçekleşmesi sonrası İkinci TBMM için yapılacak milletvekilliği seçimlerine katılmama kararı almıştır.



**Halimiyet-i Milliye, 25
Elkim 1920 (İstiklal
Marşı yazılması ilanı)**



**Sebülürreşad Dergisi, 17
Şubat 1921 (İstiklal
Marşı)**



**Açıköz, 21 Şubat 1921
(İstiklal Marşı)**



**Halimiyet-i Milliye, 13
Mart 1921 (İstiklal
Marşı haberi)**



**Halimiyet-i Milliye, 17
Mart 1921 (Bağış ve
beste haberi)**



**Ceride-i Resmîyye, 21
Mart 1921 (İstiklal
Marşı)**



**Sebülürreşad Dergisi, 21
Mart 1921 (İstiklal
Marşı yazısı)**

Görsel 1: İstiklal Marşı'nın Yansıdığı Gazeteler

SONUÇ

Milli Mücadele'nin çetin seyrettiği ve Batı cephesinde şiddetli savaşların başlamasından hemen önce Türk milletinin yürüttüğü bu mücadeleyi en iyi biçimde yansıtmak, halka ve orduya moral aşlamak adına Maarif Vekaleti'nin girişimleri ile bir İstiklal Marşı müsabakası gerçekleştirilmiştir. Bu fikrin orta çıkmasında İsmet Paşa'nın, milli heyecanı koruyacak, milli azmi manevi alanda besleyecek, Marsailles örneğinde bir milli marşın hazırlanması yönünde, dönemin Maarif Vekili Rıza Nur'a yapmış olduğu teklif önemli bir rol oynamıştır. Maarif Vekaleti'nde bakan değişikliği yaşansa da İsmet Paşa'nın teklifinin hayata geçirilmesi adına çalışmalar yürütülmüştür. Milli Mücadele döneminin yarı resmi yayın organı gibi hareket eden Hakimiyet-i Milliye gazetesine, Maarif Vekaleti tarafından kurtuluş mücadelesini yansıtacak bir marşın kaleme alınması için yarışma başlatılacağı ilanı verilmiştir. Bu ilan sonrası yüzlerce şiir başvurusu gelse de gelen şiirler istenilen ruhu ortaya koyamadığı gerekçesiyle ünlü şair Mehmet Akif'e başvurulmuştur. Neticede Akif'in iki gün içerisinde yazdığı İstiklal Marşı, milli ruhu yansıtmaya bakımından oldukça değerli kabul edilmiş ve meclis kürsüsünden dört kez okunduktan sonra büyük bir coşku ile kabul edilmiştir.

İstiklal Marşı'nın kabul edilmesi süreçleri Ankara Hakimiyet-i Milliye gazetesine 13 ve 17 Mart 1921 tarihlerinde yansımış, burada marşın kabulü ile ilgili resmi açıklamalara yakın ifadeler ile olay okuyucuya aksettirilmiştir. İstiklal Marşı haberlerinin yansıdığı basın kuruluşlarından biri de Mehmet Akif'in başyazarlığını yaptığı

Sebilürreşad Dergisi olmuş, dergi 17 Şubat 1921 tarihinde İstiklal Marşı'nı ilk kez yayımlamış, 21 Mart günü de Mehmet Akif'in İstiklal Marşı ödülünü Dar'ül Mesai'ye bağışladığı haberini okuyucuları ile paylaşmıştır. İstiklal Marşı'nın ilk gönderildiği basın kuruluşu olmasına rağmen mesafe uzaklığından dolayı birkaç gün sonra marşı yayımlayan Açıksöz gazetesi de bu gelişmeyi okuyucularına aksettiren gazetelerden olmuştur. 21 Şubat 1921 tarihinde marşı ilk sayfasından veren gazete, İstiklal Marşı'nı ilk kez yayımlanmak için Mehmet Akif'in Açıksöz'ü tercih ettiğinden gururla bahsetmiştir.

Milli Mücadele dönemi basın kuruluşlarından İstiklal Marşı ile ilgili haberlere Hakimiyet-i Milliye ve Açıksöz gazeteleri ile Sebilürreşad Dergisi yer vermişlerdir. Bu dönem yayım yapan Anadolu basının diğer kuruluşlarında yazılış ve kabul edilmiş süreci içerisinde İstiklal Marşı ile ilgili haberlere rastlanmamıştır.

KAYNAKÇA

TBMM Zabıt Ceridesi, 9. Cilt, 2. İçtima Senesi, 1 Mart 1921.

TBMM Zabıt Ceridesi, 9. Cilt, 2. İçtima Senesi, 12 Mart 1921.

Açıksöz Gazetesi

Ceride-i Resmîyye

Hakimiyet-i Milliye Gazetesi

Sebilürreşad Dergisi

Arabacı, C. ve Şahin, B. (2018). İstiklal Marşı'nı Değiştirme Çabaları ve Milli Şair'de Dirilmek, İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Düzdağ, M.E. ve Okay M.O. (2003). Mehmed Akif Ersoy, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 28.

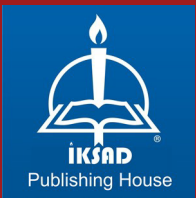
Edip, E. (2010). Mehmed Akif Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları, Hazırlayan: Fahrettin Gün, İstanbul: Beyan Yayınları.

Ersoy, E.A. (2011). Babam Mehmet Akif İstiklal Harbi Hatıraları, İstanbul: Kurtuba Kitap.

Kara, İ. ve İbanoğlu F. (2013). İsmail Kara ve Fulya İbanoğlu, Elemim Bir Yüreğin Karı Değil Mehmet Akif Albümü, İstanbul: Timaş Yayınları.

Kocakaplan, İ. (2015). Kocakaplan, İstiklal Marşımız ve Mehmet Akif Ersoy, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.

Yıldırım, T. (2007). Milli Mücadele'de Mehmet Akif, İstanbul: Selis Kitaplar.



ISBN: 978-625-7636-39-1