Nedim Gürsel

doğumunun yüzüncü yılında

DÜNYA ŞAİRİ NÂZIM HİKMET

CAN



2. BASIM

DÜŞÜNCE DİZİSİ 18

inceleme

Nedim Gürsel

doğumunun yüzüncü yılında

DÜNYA ŞAİRİ NÂZIM HİKMET



DÜŞÜNCE DİZİSİ: 18

Yayın Yönetmeni	: İlknur Özdemir
Dizgi	: Serap Kılıç
Düzelti	: Fulya Tükel
Montaj	: Mine Sarıkaya
Kapak Düzeni	: Semih Özcan
İç Baskı	: Eko Basımevi
Cilt	: ZE Ciltevi
Kapak Baskı	: Çetin Ofset

1. basım : 2001
2. basım : 2002

ISBN 975-07-0132-1

© Nedim Gürsel / Can. Yayınları Ltd. Şti. (2001)

Nedim Gürsel

doğumunun yüzüncü yılında

DÜNYA ŞAİRİ
NÂZIM HİKMET

İNCELEME

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 80060 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0-212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33
web sayfamız: http://www.canyayinlari.com
e-posta: yayinevi@canyayinlari.com

NEDİM GÜRSEL'İN
CAN YAYINLARI'NDAKİ
KİTAPLARI

SEVGİLİM İSTANBUL / *öykü*
SON TRAMVAY / *öykü*
SORGUDA / *öykü*
KADINLAR KİTABI / *öykü*
SEYİR DEFTERİ / *izlenimler*
UZUN SÜRMÜŞ BİR YAZ / *öykü*
PASİFİK KIYISINDA / *gezi izlenimleri*
BALKANLARA DÖNÜŞ / *gezi izlenimleri*
BOĞAZKESEN (Fâtih'in romanı) / *roman*
GEMİLER DE GİTTİ / *gezi*
ARAGON / *inceleme-araştırma*
RESİMLİ DÜNYA / *roman*
DÜNYA ŞAİRİ NÂZIM HİKMET / *inceleme*

Nedim Gürsel; 1951 yılında Türkiye'de doğdu. İlk öyküleri 1969'dan itibaren başlıca edebiyat dergilerinde yayımlanmaya başladı. 1970'te Galatasaray Lisesini, 1974'te Paris Sorbonne Üniversitesi Modern Fransız Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Aynı üniversitede karşılaştırmalı edebiyat doktorası yaptı (1979). Halen Paris'te yaşayan *Nedim Gürsel* Sorbonne Üniversitesinde Türk Edebiyatı dersleri vermekte ve C.N.R.S. (Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi)'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Yapıtları on yabancı dile çevrilen *Nedim Gürsel* 1976'da Türk Dil Kurumu, 1986'da Abdi İpekçi Barış, 1987'de Haldun Taner Öykü ve Fransız Pen Kulüp Özgürlük ödüllerini aldı. 1990'da Radio France Internationale'in 'Uluslararası En İyi Öykü Ödülü', 1992'de Struga Plaket ödüllerini kazandı. Son romanı *Resimli Dünya*, 2001 yılında Fransa'da en iyi yabancı romana verilen Medicis Etranger Ödülü'ne aday gösterilen 8 önemli kitaptan biri oldu.

Benim kuvvetim:
bu büyük dünyada yalnız olmamaklığımdır.

Nâzım Hikmet

NÂZIM HİKMET ÜZERİNE

Nâzım Hikmet'in yüzüncü doğum yıldönümünü kutluyoruz. 1902'de Selanik'te doğan şair, ömrünün en güzel yıllarını hapishanelerde geçirdikten sonra, 1963'te, 'düşlerinin beyaz kenti Moskova'da', sürgünde öldü. O zamandan bu yana da nice sular aktı köprülerin altından. Nâzım'ın 1924'te tabutunun başında nöbet tutmakla övündüğü Lenin, Kızıl Meydan'daki anıt mezarında bir sembol bile değil artık. Heykelleri, eski sosyalist ülkelerin alanlarından protesto gösterileriyle kaldırıldı. Oysa Nâzım, ömrünün sonuna dek gençlik ülküsüne, yani Ekim Devrimi'nin ideallerine bağlı kalmıştı. Sürgün yıllarında, özellikle de 20. Kongre'den sonra, Komünist Parti'den ayrılan Fransız aydınlarıyla tartışmalara girdiğini, Stalinizme karşı olmakla birlikte komünist rejimin düzeltilebileceğine olan inancının en umutsuz durumlarda bile sarsılmadığını söyleyebiliriz. Şair, kuşkusuz, Sovyetler Birliği'ne sığındıktan sonra bir ikilem yaşadı. Tüm varoluşunu adadığı komünizmin kuruluş sürecindeki sancılarını, eksiklerini, baskıcı yönünü, 'halk demokrasileri'ndeki demokrasi yokluğunu keşfetti. Ama 'Otobiyografi' adlı şiirinde, kendisini partiden ayırmak istedilerse de bunun 'sökmediğini' yazdı. Ve yaşadığı bunalımı, ifade özgürlüğünün önemini, eleştirel düşüncenin izdüşümlerini, '*İvan İvanoviç Gerçekten Yaşadı mı?*' adlı tiyatro oyunu bir yana, yaratıcı etkinliğine yansıtmadı. Bu konudaki muhalif tavrını bazı yakınlarının, özellikle de Zekeriya Sertel'in yazdıklarından biliyoruz.

Ne var ki, Nâzım Hikmet ne bir siyasal lider ne de bir ideologdur. O, çağımızın en önemli şairlerinden biridir. Dolayısıyla şiirini salt siyasal bir yaklaşımla yorumlamak indirgemeci bir tutum olur. Sanat, eğer evrensel bir öz taşıyorsa, günceli, siyasal görüş ve ideolojileri aşmalıdır. Bu anlamda Nâzım Hik-

met'in yapıtı elbette insancıl ve evrenseldir. Ama onun şiirini, yaşadığı dönemden ve siyasal savaşımından da ayrı düşünemeyiz.

❋ ❋ ❋

Nâzım Hikmet, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş sürecine girdiği 20. yüzyıl başında, aydın ve bürokrat bir ailede doğar. 'Otobiyografi'sinde, 'üç yaşımda Halep'te paşa torunluğu ettim / on dokuzumda Moskova'da komünist üniversite öğrenciliği' diye özetler yaşamının ilk yirmi yılını. Dedesi Nâzım Paşa, Halep valiliğinde bulunmuş bir Osmanlı bürokratı, annesi Celile Hanım eşinden, yani Nâzım'ın babasından boşandıktan sonra Paris'te resim öğrenimine giden, o dönemin koşullarına göre kültürlü ve 'serbest' bir kadındır. Nâzım, burjuva bir aileden gelmesine karşın, Türkiye'nin içinde bulunduğu tarihsel durum gereği, İstanbul 'Harb-i Umumi' ertesinde İttifak Devletleri tarafından işgal edilince Anadolu'ya geçecek, Kurtuluş Savaşı'na katılmak istediyse de bir süre İnebolu'da öğretmenlik yaptıktan sonra Vâlâ Nurettin'le birlikte Batum yoluyla Moskova'ya gidip Ekim Devrimi'nin ilk yıllarındaki devrimci coşkuya katılacaktır. Ölümünden az önce, 1960'larda Moskova'da yazdığı ve kendi imzasıyla yayımlanan tek romanında –takma adla başka romanlar da yazmıştır– kendisine çok benzeyen, giderek kişiliğiyle özdeşleştirdiği Ahmet'e şunları söyletir:

"Ama doğrusu bu. Ne kitaplardan, ne ağız propagandası ile, ne de sosyal durumum yüzünden geldim geldiğim yere... Beni geldiğim yere Anadolu getirdi. (...) Karadeniz kıyısından Ankara'ya, sonra ordan Bolu'ya yaptığımız otuz beş günlük, otuz beş yıllık yayan yolculukla, öğretmenlik ettiğim kasaba, kısacası, uzun lafın kısası, İstanbullu paşazadenin, daha doğrusu paşa torununun, Anadolu'yla tanışması..."

Bu tanışma gerçek anlamda bir sarsıntıdır İstanbullu genç şair için. Köylünün yoksulluğunu, uçsuz bucaksız bozkır toprağını, sömürü ve zulmü ilk kez bu yolculuk sırasında keşfeder. Anadolu halkının zengin kültürünü de. Ama gözlemlediklerinin şiirine yansıması için aradan uzun süre geçmesi, bu kez inanmış bir komünist olarak yoksul köylülerle Anadolu hapishanelerinde yeniden karşılaşması gerekecektir. 1922'de Moskova'da Marksçılığı öğrenmek amacıyla K.U.T.V.'ye (Doğu Halkları Üniversitesi) yazılır. Rus fütüristleriyle tanışır,

Mayakovski'nin basamak biçiminde yazılmış, o güne dek benzerini hiçbir yerde görmediği devrimci şiirleri dikkatini çeker. Anadolu'yu çoğu kez yaya kat ederken gözlemlediklerinden ve Sovyetler Birliği'nde iç savaşın yol açtığı açlıktan etkilenerek, Türk şiirinde özgür koşuğun ilk örneği olan 'Açların Gözbebekleri'ni yazar. Divan şiirinin aruz, halk şiirinin hece kalıplarını kıran, hem içerik, hem biçim yönünden yepyeni bir şiirdir bu:

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
aç

bizim!

Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska cılız
eğri büğrü dallarıyla
eğri büğrü ağaçlar!

Türkiye'ye döndükten sonra, Türkiye Komünist Partisi'nin saflarında gizli eyleme katılır, tutuklanır. Sonra, yeniden Moskova (1925-1928), Türkiye'ye dönüş, tutuklanmalar, sorgular, Piraye Hanım'la evlilik ve hapislerde geçen bir ömür. 1950'de özgürlüğüne kavuştuktan sonra, ikinci eşi Münevver Hanım'ı ve yeni doğan oğlu Memet'i bırakarak yurtdışına kaçmak zorunda kalır. Moskova'da, kendisinden otuz yaş küçük ve en güzel aşk şiirlerini adayacağı Vera Tulyakova'yla evlenir; ölümüne dek yolculuklara çıkar, Paris'e, Roma'ya, o zamanki 'Demir Perde' ülkelerine, daha sonra Küba ve Afrika'ya gider, şiirlerinde, bu yolculukların izdüşümleriyle yurt özlemini, yalnızlık ve ölüm korkusunu, 'zor zenaat' dediği sürgün yıllarının umut ve düş kırıklıklarını yansıtır. Anadolu hapishanelerinde geçirdiği toplam on altı yıllık mahpusluk dönemiyle, dört duvar arasına kapatılmaktan öç alırcasına çıktığı yolculuklar, 'Otobiyografi'deki şu özlü dizelerde bulur ifadesini:

otuz altımda yarım yılda geçtim dört metre kare betonu
elli dokuzumda on sekiz saatte uçtum Pırağ'dan Havana'ya

Siyasal savaşımının özetini de, yine şaşılacak bir yoğunlaştırma tekniğiyle yazdığı 'Otobiyografi'sinde buluruz:

otuzumda asılmamı istediler
kırk sekizimde Barış madalyasının bana verilmesini
verdiler de

Lenin'i görmedim nöbet tuttum tabutunun başında 924'te
961'de ziyaret ettiğim anıtkabri kitaplarıdır

Partimden koparmaya yeltendiler beni
sökmedi
Yıkılan putların altında da ezilmedim

Nâzım Hikmet çağdaş Türk şiirinin en önemli yenilikçi şairlerinden birisi ve hiç kuşkusuz en özgünüdür. Rus fütürizminin etkisinde yazdığı şiirlerde bile Osmanlı edebiyatına yüzyıllarca egemen olmuş duyarlılığı hedef alır; o güne dek Türkiye'de benzeri görülmemiş, modern ve atak bir şiir anlayışını savunur. 'Makinalaşmak' bu anlayışın, Nâzım Hikmet'in fütürist döneminin en uç örneklerindendir:

Trrrrum
trrrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

Bu tarz örneklerden sonra, 'Kerem Gibi' şiirinde ilk belirtilerini gördüğümüz bir başka anlayışın, halk geleneğine dönüşün izlerini taşıyan şiirler yazar. Ve 1936'da yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı*'yla, Osmanlı tarihini ilk kez bir sınıf savaşı perspektifi içinde ele almayı başarır. 15. yüzyılda merkezi devlete karşı bir köylü ayaklanması biçiminde gerçekleşen Bedreddin Hareketi'nin başlıca evrelerini, bir yandan Osmanlı kaynaklarını, öte yandan hayal gücünü kullanarak, renkli bir akış, benzersiz bir epik söylemle anlatır. Şiirle düzyazının iç içe geçtiği bu yapıt, çağdaş Türk şiirinde tarihe

Marksçı açıdan yaklaşan ilk yapıttır diyebilirim. Ondan önceki şairlerde, örneğin bir Yahya Kemal'de, Osmanlı tarihi estetik amaç için vardır, üstelik milliyetçi ideolojiyle desteklenen durağan bir nesnedir, Nâzım'daki gibi sınıf savaşına dayalı dinamik bir süreç değil. Hatta, Nâzım gençlik döneminde yazdığı devrimci şiirlerin çoğunda da tarihten söz eder, ama somutluğu olmayan, ansiklopedik bir tarihtir bu. Kendi değil, göstergesi önemlidir. Yani şair tarih sözcüğüne ya da bu sözcüğü çağrıştıran olaylara gönderme yapmakla yetinir; tarihi başlı başına bir boyut olarak katmaz şiirine. *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndaysa 15. yüzyıl Anadolu'sunu sergilerken o dönemi kendi dinamiğiyle, gelişme halindeki ekonomik, toplumsal ve insansal ilişkilerin bütünü içinde kavramaya çalışır. Tarih bir sözcükten ibaret değildir artık, Karl Marx'ın *Onsekiz Brümer*'de tanımladığı gibi insanların bizzat kendilerinin yaptığı bir süreçtir. Ama gelişigüzel ve özgürce seçilmeyen, önceden belirlenmiş durumlarda yaptıkları bir süreç. Bu süreci hem insanlardan bağımsız, onların dışında oluşan yasalar, hem de insanların eylemleri yönlendirir. Nâzım bu iki ana etkeni, yani toplumun gelişme yasalarıyla insanın tarihte oynadığı rolü, diyalektik bir bütünlük içinde ele alır. Ama ona göre öznesi olmayan bir süreç değildir tarih. Hatta 'Onlar' diye adlandırdığı 'asıl macerayı' yapan kitlelerin yaratısı da değildir. Gerçi,

Ve kahreden

yaratan ki Onlar'dır,
şarkılarımızda yalnız Onlar'ın maceraları vardır...

diye yazar ama, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın bir parçası olan *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nda, 'Onlar' tikelde somutlaşan halktan kişilere, yani bireylere dönüşür. Kitleler genel bir soyutlama değildir artık; 'Onlar' Antep köylüklerinde ırgat Karayılan'dır, Arhavili İsmail, Manastırlı Hamdi Efendi, Şoför Ahmet'tir. Ve 'hiç yaşamamış gibi ölen' kadınlarımızdır. Tarihi yapan halktır kısacası. İşte *Bedreddin Destanı, İnsan Manzaraları*'nda doruk noktasına ulaşacak bu somutlaştırma yönteminin ilk örneği olarak da önem taşıyor, bence. Çünkü Nâzım ilk kez bu yapıtında 'Toprakta karınca, suda balık, ha-

vada kuş kadar çokturlar' dediği 'Onlar'ı bir dönemin bütünselliği içinde ele alıp, tarihin öznesi olarak betimliyor.

Memleketimden İnsan Manzaraları'na gelince; Nâzım Hikmet'in 1941 yılında Bursa Hapishanesi'nde başlayıp ömrü boyunca yazmayı düşündüğü, ama özgürlüğüne kavuştuktan sonra (1951) yarım bıraktığı bu kitap, yalnızca yazıldığı dönemde değil, bugün de Türk edebiyatında aşılamamış, benzersiz bir yapıttır. Düzyazıyla şiir öğelerinin birlikte yer aldığı, alışılmış yazınsal türlerin sınırlarını zorlayan, şairin deyimiyle 'çevrelerini parçalayan, disipline gelmeyen', ne şiir, ne roman, ne tarih olan, öte yandan hem şiir, hem roman, hem tarih, hatta senaryo nitelikleri açıkça görülen, eleştirmen Memet Fuat'ın deyişiyle 'yeni bir türün başlangıcı sayılabilecek' bu özgün yapıtın oluşumunu, yazılış süreci boyunca ilk tasarıdan son biçimine dek geçirdiği aşamaları Nâzım Hikmet'in mektuplarından, özellikle de Kemal Tahir ve Piraye'ye yazdığı mektuplardan izlemek mümkündür. Bu oluşum sürecinde *Manzaralar*'ın her önemli yapıt, çağının koşullarını aşmaya yönelen, bir bakıma evrenselleşen her yazınsal girişim gibi sınır tanımadığını, sürekli değişerek yazarına kafa tuttuğunu görüyoruz.

"Ben *Manzaralar*'a çalışıyorum bir yandan ve ne yalan söyleyeyim, kitap ilerledikçe şüpheye düşüyorum," diye yazıyor Nâzım Hikmet, "neye benzeyeceğini kestiremiyorum, hâsılı ömrümde ilk defa yaptığım bir iş bana kafa tutuyor ve ben ona değil o bana hâkim oluyor, planını kendi kendine çiziyor. Bu hiç de iyi değil. Beş yıllık bir emekten sonra ortaya karmakarışık bir feryat, bir uğultu, insanı sersemleten bir acı yahut bir ucube çıkacak diye şüphelere düşüyorum, üzülüyorum ve elimde değil yazıyorum, büyüyor, çerçevelerini parçalıyor, hâsılı disipline gelmiyor." Bir başka mektubunda da, *Manzaralar*'ın birinci kitabının 3350 dize tuttuğunu, uyak kullanmasına karşın şiirden başka bir şey olduğunu, 'darı ekip arpa çıktığını' söylüyor.

Şair, yazıldıkça değişen, bir bakıma kendi özerk dinamiğiyle yeni biçimini arayan bir yapıt karşısında şaşkındır. Yüzlerce insanı yaşatmanın telaşına düşmüş, doludizgin bir çalışma hızına girmiştir. Bu konudaki 'oburluğu'ndan yakınır Kemal Tahir'e. *Manzaralar*'da hem artzamanlı hem de eşzamanlı bir toplumsal tarihin insan bireyleri tarafından somutlaştırılması, görünür ve anlaşılır kılınması söz konusudur. Kahra-

manların öznel tarihleri, içinde yaşadıkları toplumun nesnel tarihiyle kesişir. Öte yandan Türkiye'den dünyaya, ayrıntılardan bütüne doğru bir açılım, geçmişle şimdinin birlikteliği dikkat çeker. İkinci Meşrutiyet–Balkan Savaşı–Genel Seferberlik ve Kurtuluş Savaşı'ndan İkinci Dünya Savaşı yıllarına ulaşan çizgide, bu ortak tarihi yaşayan insanların öyküsünü izleriz. Öte yandan Türkiye'nin sınıfsal yapısıyla doğrudan ilişkilidir insanların konumu. Davranışları, dünyaya bakışları, birbirleriyle ve doğayla ilişkileri bu sınıfsal yapı üzerinde gerçekleşir.

Nâzım Hikmet çeşitli sınıflara ait insanları belli bir mekânda toplayarak Türkiye'nin toplumsal, bu insanların geçmişlerine, yani yaşam öykülerine dayanarak da tarihsel kesitini vermek ister. Amacı okura 'vıcık vıcık insan kaynaşan bir mahşer' sunmak, bu 'insan mahşerinin konkre ifadesi'ni Türkiye'nin sınıfsal yapısı üzerinde temellendirerek, ülkesinin 'muayyen bir tarihi devredeki sosyal durumunu', giderek 'Türkiye cemiyetini çevreleyen dünya durumu'nu yansıtmaktır. Bu amaçla önemli önemsiz üç yüz kadar insanı sahneye çıkarır. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nda olduğu gibi, *Manzaralar*'da da kahramanların sürekliliği, yapıt içinde yer değiştirerek zaman zaman karşımıza çıkmaları, bazen de gözden yitmeleri söz konusudur.

❄ ❄ ❄

Nâzım Hikmet'in şiiriyle ilk karşılaştığım günleri anımsıyorum. Galatasaray Lisesi'nde yatılı okuyordum. Yön Yayınları 1961 Anayasası'nın getirdiği özgür düşünce ortamında *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nı yayımlamıştı. Ne de olsa temkinli olmak, işe ulusal bir destan niteliği de taşıyan bu yapıtla başlamak gerekiyordu. Yine de, gece yatakhanenin soğuk karanlığında herkes uykuya daldıktan sonra yorganı başıma çekip, Nâzım'ın sansüre meydan okuyan bu ilk kitabını cep lambasının ışığında gizlice okuduğumu anımsıyorum. Kısık sesle tekrarladığım dizeler çok uzaktan geliyorlarmış gibi biraz yabancı, ama son derece etkileyiciydiler. O güne dek okuduğum başka Türk şairlerinde böylesine düz, bu denli saydam, saydam olduğu ölçüde de büyüleyici bir anlatıma rastlamamıştım. Nâzım'ın Türkçe'ye sinen edası, epik söyleyiş tarzı, bilerek kul-

landığı eski sözcükler, derinden sarsmıştı duyarlılığımı. O yıllarda yükselen devrimci hareket metne güncel bir anlam katıyor, Nâzım'ın dönüşü hepimizi heyecanlandırıyordu. Destanı okurken, kurşun kubbelerle sivri minarelerini yatakhanenin penceresinden gördüğüm İstanbul'un silueti dile geliyor, Mütareke günlerinin acısını ak sakallı bir derviş gibi yavaşça, her sözcüğü ağzında tane tane çiğneyerek, yan anlamları çoğaltarak anlatıyordu:

Biz ki İstanbul şehriyiz,
Seferberliği görmüşüz:
Kafkas, Galiçya, Çanakkale, Filistin,
vagon ticareti, tifüs ve İspanyol nezlesi
bir de İttihatçılar,
bir de uzun konçlu Alman çizmesi
914'ten 18'e kadar
yedi bitirdi bizi.

.....

Biz ki İstanbul şehriyiz,
güzelizdir,
dört yanımız mavi mavi dağdır, denizdir.
Öfkeli, büyük bir şair:
"Ey bin kocadan arta kalan bilmem neyi bakir"
demiş bize

ve bir başkası,
yekpare Acem mülkünü fedâ etti sengimize.

Biz ki İstanbul şehriyiz,
işte, arzederiz halimizi
Türk halkının yüce katına

Kitaplarımda İstanbul'un önemli bir yer tutmasının, yedi tepeli kentimi nereye gitsem, şu göçebe yaşamımda hangi limana demir atsam hep yanımda götürmemin, onu böylesine çok, bu denli aşk ve şehvetle özlememin nedeni belki de yeniyetmelik yıllarımda okuduğum bu dizelerdir. Ne yazık ki Nâzım şiirlerinin kendi ülkesinde, anadilinde yeniden yayımlan-

dıklarını göremeden gurbette öldü. Yalnızlık ve özlemden kahrolarak:

Çok yorgunum, beni bekleme kaptan.
Seyir defterini başkası yazsın,
Çınarlı, kubbeli, mavi bir liman
Beni o limana çıkaramazsın...

Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan sonra, 12 Mart Muhtırasına, yani 1971'e dek, mahkeme ve yasaklamalara karşın, şairin kitapları peş peşe yayımlanmaya başladı. Üvey oğlu Memet Fuat'ın baskıya hazırladıklarının dışında, bu kitapların çoğunun özensiz, hatta sorumsuz bir biçimde piyasaya sürüldüklerini çok daha sonraları, Sorbonne Üniversitesi'nde Nâzım Hikmet üzerine doktora yaparken anlayacaktım. Yine de, bu kitaplar sayesinde benim kuşağım Nâzım Hikmet'i okumak, uzun bir yasak döneminin ardından o günlerin yükselen değerler ortamında devrimci bir şiir estetiğiyle tanışmak olanağını buldu. Ne var ki çok sürmedi bu mutlu buluşma. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle yeniden başlayan yasaklar dönemi neredeyse Sovyetler Birliği'nin çözülüşüne dek sürdü. Diyeceğim, Nâzım Hikmet'in tüm yapıtlarının gerçek anlamda bilimsel bir yöntemle henüz yayımlanmamış olmaları, bir ölçüde, demokrasinin Türkiye'deki 'makûs talihi'yle açıklanabilir. Ekber Babayev'in hazırladığı ve Sofya'da 1967-68'de Türkçe olarak basılan *Bütün Eserler* ve Asım Bezirci'nin 1975-80 yılları arasında gerçekleştirdiği ilk eleştirel basım sayılabilecek *Tüm Yapıtları* elbette bu alanda büyük bir boşluğu doldurdular. Ama Adam Yayınları'nın yirmi yedi cilt olarak yayımladığı külliyatın henüz beş yıl önce tamamlandığı düşünülürse, araştırmacı ve eleştirmenlere kaynak olması gereken temelin büyük şairin ölümünden ancak otuz yıl sonra atılabildiği, yani bu konuda hayli geç kalındığı kendiliğinden ortaya çıkar.

Nâzım Hikmet'in tüm yapıtlarının eleştirel basımındaki gecikmenin elbette birçok nedeni var. Uzmanlar sanırım bu nedenleri ayrıntılarıyla açıklayacaklardır. Ben kendi payıma burada, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin son biçimlerini alana dek büyük değişmeler gösterdiğini, gizlilik ve hapishane koşullarında oluşan bir yapıtın ister istemez çoğul ve tartışmalı versiyonlara yol açacağını, yaşamı boyunca yaratma özgürlüğü sınırlanmış ve sürgünde ölen bir şairin yapıtını derlemenin son

derece güç bir iş olduğunu belirtmekle yetineyim. Bu güçlüğü, sanatında çok titiz davranan Nâzım Hikmet'in, yaşamında bir hayli savruk oluşu da pekiştirmiş olabilir. Yapıt tüm boyutlarıyla ortaya konmadan üzerinde yapılacak eleştirel değerlendirmeler de eksik kalmaya mahkûmdur elbet. Yine de, eleştiri ve inceleme alanında bir hayli yoksul olan edebiyatımızda, üzerine en çok araştırma yapılmış çağdaş yazarın Nâzım Hikmet olduğunu söyleyebilirim. Özellikle son yıllarda yayımlanan gerek anı türündeki, gerekse inceleme ve araştırma türündeki kitapların sayısında önemli bir artış görünüyor. Biyografiler de art arda yayımlanmaya başladı. Ne var ki, Nâzım Hikmet'in şiirsel yapıtının tüm boyutlarıyla irdelendiği yaklaşımların, şairin yaşamından ve efsanevi ya da siyasi kişiliğinden çok, edebiyatımıza getirdiği yeniliğin altını çizen incelemelerin sayısı ne yazık ki yeterli değil. Dilerim UNESCO'nun bu yılı, yüzüncü doğum yıldönümü nedeniyle, Nâzım Hikmet yılı ilan etmesi bu alandaki boşluğu dolduracak kitapların yayımlanmasına vesile olur.

❋ ❋ ❋

Nâzım Hikmet'in asıl önemi, bence, Türk şiirinde yol açtığı yenilikçi hareket ve gelişiminin belli bir evresinde geleneksel halk yazınıyla kurduğu bağ çerçevesinde aranmalıdır. O, ulusalla evrenseli özgün bir potada birleştiren ender sanatçılardandır çünkü. Şairin kendine özgü üslubuyla ve Marksçı dünya görüşüne dayanarak gerçekleştirdiği bu çağdaş sentez üzerinde de durmak istiyorum biraz. Şair, eski İran edebiyatında olduğu kadar Osmanlı Divan şiirinde de önemli bir geleneğe sahip *rubai* türünde yazdığı, nedense bugüne dek gözden kaçmış bir dörtlüğünde şöyle der:

Boşlukta çürür kelâm
topraktan gelmemişse
toprağa dalmamışsa
kökünü salmamışsa

Bu dizeler şairin poetikasının özetidir bir bakıma. 'Kelâm', yani söz, şiirsel yaratmanın yalnızca hammaddesi değil özü, hatta kendisidir. Tanrı evreni yaratırken söz'e başvur-

muştu. *Kutsal Kitap*'ın 'Başlangıçta kelâm vardı' cümlesiyle başlayıp her şeyin 'kelâm' ile var olduğunu söylemesi, Kuran'ın, Muhammed'in gönlüne 'nail olan' ayetlerden oluşması boşuna değildir. İnsanoğlu nesnelerin varlığını ancak onları adlandırarak kavrayabilir çünkü. Evren, bizi kuşatan dünya, dil sayesinde karmaşadan kurtulup bir düzene, bütünselliğe kavuşabilir. Dil, dünyayı sözcüklerle yeniden yaratan, bir anlamda Tanrı'yla ya da Kuran'daki 'Şuara Suresi'ne bakılırsa peygamberle boy ölçüşen şairin elinde yalnızca bir araç değildir elbet; şiirsel, giderek yazınsal etkinliğin de temelidir.

Nâzım Hikmet şiirsel sözün boşlukta kalırsa çürüyeceğini, bu yüzden mutlaka toprağa kök salması gerektiğini söylerken maddeci bir anlayıştan yola çıkıyor. Daha doğrusu somut, elle tutulabilir bir metafora dayandırıyor düşüncesini. Ama bu anlayış, şairin poetikasını özetleyen bu dörtlük, 'toprak' sözcüğüyle vurgulanan gerçekliğe, Fransızların 'terroir' dedikleri coğrafyaya, yani belli bir toprak parçasına indirgenemez sanırım. Söz konusu 'toprak' bir kültür alanını, bu alanı kaplayan bir kültür birikimini, kısacası tikel bir gerçekliği simgeliyor. Nâzım, şiirsel sözün boşlukta çürümemek için toprağa dalması gerektiğini söylerken ulusal kültürün önemine dikkati çekiyor. Tıpkı Pablo Neruda'mn bir şiirinde Aragon'a yönelttiği şu soru gibi:

Neden ağaçlar
Köklerinin güzelliğini saklar?

Burada 'toprak'ın, Aragon'un gerçeküstücü dönemi açısından Rimbaud ve Lautréamont'un yapıtlarını simgelediğini, Direnme döneminde yazdığı şiirler açısından ise geleneksel Fransız koşuğu *aleksandren*'e, ortaçağ efsaneleriyle Jeanne d'Arc'a yapılan göndermeleri içeren bir kültür alanını ima ettiğini söyleyebiliriz. Nâzım Hikmet için de benzer bir evrim söz konusudur. Fütürist döneminde yücelttiği sanayi estetiği, hapishane döneminde yerini, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda olduğu gibi Osmanlı tarihine ya da *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki sözlü halk edebiyatına yapılan göndermelere bırakır. Diyeceğim, Nâzım Hikmet şiirinin beslendiği ortam, boy attığı bereketli toprak, öncelikle ulusal kültürümüzdür. Ne var ki, bu kültürden fışkıran söz kendi biçim özellikleri içinde tikelden genele, ulusaldan evrensele doğru bir gelişim izler. Bir

başka yerde yine aynı benzetmeye, yani 'toprak' sözcüğüne başvuran şairin söylediklerine kulak verelim:

"Şiirimin kökü yurdumun topraklarındadır. Ama dallarıyla bütün topraklara, doğuda, batıda, güneyde, kuzeyde uçsuz bucaksız yayılan bütün topraklara, o toprakların üstünde kurulmuş medeniyetlere, bütün dünyamıza uzanmak istedim."

Nâzım Hikmet'in şiiri, Birinci Dünya Savaşı ve Ekim Devrimi'yle başlayıp Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla sona eren, yani bir anlamda trajediye dönüşen komünist ütopyanın yüzyılı olarak nitelendirebileceğimiz 20. yüzyılın temel sorunsalından yola çıkarak, dünyanın haklıdan, doğrudan ve güzelden yana değişmesi, sömürüyle eşitsizliğin ortadan kalkması için savaşanların önünde yürümüştür hep. Türlü engellemelere, yasaklara karşın uzun süre milyonların ağzında bir umut türküsü, Anadolu toprağından fışkırıp tüm insanlığa yönelen bereketli bir kaynak olmuştur. Nâzım'ın gür ve devrimci sesini bugün işte bu bağlam içinde değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum. 1970'lerin sonunda Sorbonne Üniversitesi'nde yaptığım doktora tezinde de, onun yapıtını bu sorunsal çerçevesinde ele almış, şairin evrimini bir yandan yenilik / gelenek sorunsalı, öte yandan Marksçı düşünce temelinde irdelemeye çalışmıştım. Önce Fransa'da, sonra daha kapsamlı bir biçimde Türkiye'de yayımlanan ve dört yılımı verdiğim –benim gibi bir öykü ve roman yazarı için oldukça uzun bir süre!– bu araştırmayla boğuşurken günlüğüme şu notu düşmüşüm:

"Nâzım Hikmet'in şiir dünyasında yaşıyorum epeydir. Şairin geleneksel Türk edebiyatıyla kurduğu metin ilişkilerini saptayarak ulusal kültürümüzden ne ölçüde ve hangi yöntemlerle yararlandığını araştırıyorum. Sorunun derinliklerine indikçe yeni güçlükler çıkıyor karşıma. Örneğin, fütürizmin, özellikle de Mayakovski'nin etkisiyle gelenekten radikal bir kopma olarak nitelendirebileceğimiz özgür koşuk döneminde, bir bakıyorum 'Kerem Gibi'yi yazmış. İslam gizemciliğini eleştirmek amacıyla giriştiği *rubai* denemesi bir ucuyla Anadolu tasavvuf düşüncesine, özellikle de Mevlâna Celâleddin Rûmi'ye, öteki ucuyla diyalektik maddeci kuramın bilimsel verilerine yöneliyor. *İnsan Manzaraları*'ndaki 'Türk Köylüsü' şiiri,

masal ve halk hikâyesi kahramanlarından olduğu kadar Yunus Emre'nin şiirlerinden, türkülerimizden de kaynaklanıyor. Kıyamet Sureleri'niyse, *Kuran*, hatta *Tevrat*'a dek uzanan bir kültür bağlamının dışında ele almak olanaksız. Şair 'Tahir ile Zühre', 'Kerem ile Aslı', 'Ferhat ile Şirin' hikâyelerindeki sevda kavramını çağdaş bir anlayışla yorumlarken, bir de bakıyorum Şeyh Bedreddin'in panteist görüşleri çıkmış karşıma. Ne var ki Ferhat'ın sevgilisi Şirin için değil, kent halkını (Arzenîileri) suya kavuşturmak için Demirdağ'ı delmesi, Kerem'in umutsuz bir sevda yerine karanlıkları aydınlığa çıkartmak için yanıp kül olması, Keloğlan'ın padişahın kızını almak şöyle dursun fabrikaları bekleyen devlere saldırması, Bedreddin'in yolunda can verdiği eylemle bütünleşen davranışlar. Bütün bu ulusal kültür öğelerini şaşılacak bir ustalıkla çağdaşlaştırıyor Nâzım. Zorba Osmanlı Devleti'nin 15. yüzyılda bir deve hörgücünde çarmıha gerdiği Derviş Börklüce Mustafa'yla, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı otobiyografik romanın kahramanlarından komünist militan Ziya'yı, o zamanlar polisin işkence yeri olarak kullandığı Sansaryan Han'ın bodrumunda buluşturuyor. İki devrimci arasında yüzyılları aşan bir bağ kuruluyor böylece."

Nâzım Hikmet'in Anadolu kültür birikimini çağdaş ve devrimci bir yaklaşımla nasıl kullandığını, geleneksel halk motiflerini ne ölçüde dönüştürdüğünü gösteren başka örnekler de verebilirim. Meraklısı, bu sorunsalı irdeleyen ve yeni basımını ilişikte sunduğum *Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı kitabıma bakabilir. Burada, bir kez daha, şunu söylemek istiyorum. Gerçekte ulu bir çınardır Nâzım'ın şiiri. Soyları giderek tükenen, eski İstanbul'un kenar mahallerinde hâlâ rastlayabileceğiniz, kökleri toprakta, yaprakları mavi ve bulutsuz gökyüzünde, kalın gövdeli bir çınar. Bir yandan Anadolu kültürüne saldığı kökleriyle toprağı, öte yandan 20. yüzyılın serüvenine uzanan yapraklarıyla güneşi, yani umudu kucaklar. Çünkü Nâzım dava arkadaşı Kemal Tahir'e Bursa Hapishanesi'nden gönderdiği bir mektubunda söylediği gibi 'umudun şairi'dir. Umut onun şiirinde ve yaşamında 'insanı öfkeden ağlatacak' boyutlardadır. Direnme gücünü, eşi Piraye'ye duyduğu aşk kadar halk ve yurt sevgisinden de alır. 'Bir kurşun gibi bir çırpıda esirliğinin on yılını delip geçtiğini' yazarken, gelecek güzel günlere, kendi deyimiyle söylersek 'ekmek ve gül günlerine'

olan umudunu, en güç koşullarda bile, bir an olsun yitirmemiştir.

* * *

Bursa Hapishanesi'nde 1934 yılında yazmaya başladığı *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın yayımlanmasından on iki yıl sonra, bugün tüm belgeleriyle kanıtlandığı gibi suçsuz yere yine aynı kentin hapishanesindedir şair. 'Büyük yolculukların sabırsızlığıyla yüklü, demirli bir şilep gibi' yatmaktadır Bursa'da. Bu kez epey uzun sürecektir mahpusluğu: 1938'den 1950'ye, uluslararası bir kampanya ve kararlılıkla sürdürdüğü açlık grevi sayesinde demir parmaklıkların ötesine geçip özgürlüğüne kavuşana dek tam on iki yıl. Türkçe'nin en büyük şairlerinden birinin böyle yok yere hapislerde çürütülmesi yalnızca ilericilerin değil, her namuslu aydının, yurdunu ve halkını seven herkesin yüreğinde bir yaradır. Ünlü 'Otuz Beş Yaş' şiirinin yaratıcısı Cahit Sıtkı Tarancı, işte bu yaranın verdiği acıyla 'Bir Şey' adlı şiirini yazar o günlerde. Yazılışından ancak yirmi yıl sonra, *Yeni Dergi*'nin Eylül 1967 tarihli sayısında tam olarak yer alabilen şiirin son iki dörtlüğü şöyledir:

Yeşil Bursa'da konuk bir garip kuş
Otur denmiş oracıkta oturmuş
Ta yüreğinden bir türkü tutturmuş
Ne güzel şey dünyada hür olmak hür.

Benerci Jokond Varan Üç Bedreddin
Hey kahpe felek ne oyunlar ettin
En yavuz evlâdı bu memleketin
Nâzım ağabey hapislerde çürür.

Nâzım Hikmet, Cahit Sıtkı'nın iyi niyetine saygı duymakla birlikte, kendisine yakıştırılan 'garip'likten pek hoşlanmamıştır. Ona şu dizelerle karşılık verir:

Sevdalınız komünisttir,
On yıldan beri hapistir,
Yatar Bursa kalesinde.

Hapis anıma, zincirini kırmış yatar,
En âlâ bir mertebeye ermiş yatar,
Yatar Bursa kalesinde.
Memleket toprağındadır kökü,
Bedreddin gibi taşır yükü,
Yatar Bursa kalesinde.

Bu dizeler, sanıyorum, Nâzım Hikmet'in varoluşundaki iki ana eksenin, 'toprağa kök salma' ve 'siyasal savaşım' süreçlerinin özeti olarak okunabilir. Nâzım'ı sevmeyenler, eleştirenler, hatta suçsuz yere ağır hapse mahkûm edenler bile, onun Türkçe'nin en büyük şairlerinden biri olduğu konusunda hemfikir bugün. Konusunu sözlü halk edebiyatındaki hikâye geleneğinden alan *Ferhat ile Şirin* adlı oyununda, Anadolu halkının efsaneleştirdiği, kendi bağrından çıkan nice ozanla özdeşleştirdiği Nakkaş Ferhat'a şunları söyletir: "Sen yakından da, uzaktan da, her zaman, her mekânda, konuştuğun dil gibi, Türkçe gibi güzelsin Şirin!" Ferhat'ın Şirin'e tutkusu, Aslı'sına kavuşamayan Kerem'i yakıp kül eden ateş, Nâzım'ın halkına ve onun konuştuğu dile duyduğu sevgiye eştir. Evet, Türkçe'nin en büyük şairlerindendir Nâzım. Onun edası, söyleyiş tarzındaki özgünlük ve sadelik, süslemeci bir geleneğin etkisindeki şiir dilimize yeni olanaklar kazandırmış, yeni ufuklar açmıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yaratıcısı 1934'te yayımlanan bir yazısında bakın ne diyor:

"Dilimin sözleri değerli taşlara benzer. Değerli taşlar; kırmızı, yeşil, sarı, ak boyaları boy boy; gözlerimin önünde serili durmaktadır. Işıl, ışıl ışıldayanlar... Gözlerim kamaşıyor... Avuçluyorum... Parmaklarımın arasından dökülüyorlar, güneşli su gibi, pırıl pırıl! Ben bir kuyumcu çırağıyım... Bu aydınlık taşları birbirine çarparak, işitilmemiş sesler çıkarmak istiyorum... Onları öyle bir dizeyim istiyorum ki gözlerimiz en güzel türküyü dinler gibi olsunlar..."

Şair bu satırları yazdıktan yıllar sonra Paris'te, Matisse'in bir tablosuna bakarken de, 'renkleri yemiş gibi yediğini' söyleyecektir. Diyeceğim, Nâzım Hikmet şiirini, değerli taşlara benzettiği anadilinin sözcükleriyle kurmuş, sömürü gerçeğiyle insan sıcaklığını, devrimci savaşımla gelecek günlerin umudunu bu pırıl pırıl sözcüklerin teknesinde yoğurmuştur.

1976'da, ilk öykü kitabım *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'la Türk Dil Kurumu Ödülü'nü aldığımda, yirmi altı yaşındaydım henüz. Ankara'da düzenlenen törende, zamanın cumhurbaşkanı emekli Amiral Fahri Korutürk'ün bulunmasını da fırsat bilerek, iktidardaki güçlerin vatan hainliğiyle suçladıkları Nâzım Hikmet için, töreni izleyenleri bir hayli şaşırtan şu sözleri söyleme gereğini duymuştum:

"Nâzım Hikmet bir mektubunda şöyle yazıyor: 'Dünyanın en iyi insanlarından olan Türk halkının ve dünyanın en güzel dillerinden biri ve belki de en başta gelenlerinden olan Türk dilinin yabancı ülkelerde tanınmasına vesile olabilmek ömrümün en büyük sevinci ve şerefi olur. Bir köylü toprağını ve öküzünü, bir marangoz tahtasını ve rendesini nasıl severse ben de Türk dilini öyle seviyorum.' Evet. Bir tarla sürer gibi, tohumu şehvetle bekleyen yumuşak, verimli toprağı keskin saban demiriyle kaldırır gibi yazmak. Ya da bir rendeyi budaksız, güzel tahtanın üstünde kaydırır gibi yazmak. Ama her şeyden önce, Nâzım'ın deyişiyle 'dünyanın en güzel dillerinden biri ve belki de en başta gelenlerinden olan Türkçe'yi' severek yazmak."

O dönemde 'kökü dışarda' denilen, Sovyet casusluğuyla suçlanan şairimizin yurt ve dil sevgisine –üstelik başkent Ankara'nın göbeğindeki, Atatürk tarafından kurulmuş Türk Dil Kurumu gibi bir devlet kurumunda– dikkati çekebilme cesaretini gösterdiğim için mutluyum. Bu cesareti yine aynı günlerde Bedri Rahmi Eyuboğlu halk dilinin, geleneksel âşık edebiyatının en içten, en sıcak duyarlığıyla yazılmış bir şiirinde, elbette benden daha yetkin, daha etkili bir biçimde şu dizeleriyle gösteriyordu:

Sana kökü dışarda diyenlerin kökleri kurusun
Kurusun murdar ilikleri dilleri çürüsün
Şiirin gökyüzü gibi herkesinse
Sen Kızılırmak kadar bizimsin
En büyük ustası dilimizin
Canımız ciğerimizsin

Kendi deyimiyle 'Şeyh Bedreddin'den aldığı yükü' önce hapislerde, sonra sürgünde, ölene dek taşıyan Nâzım Hikmet'in, cenazesi olmasa bile şiirinin kökleri yurt topraklarındadır, bu gerçeği kabul edelim artık. Kızılırmak kadar bizim olan şairimizi benimseyelim. Bu yolda alınan yolu görmezden gelmiyorum elbet, ama yeterli de bulmuyorum.

Yalnızca Avrupa'da değil dolaştığım her yerde, gittiğim her ülkede, yabancı dostlarım Nâzım Hikmet'in ülkesinden gelen biri olarak karşıladılar beni. Çünkü onun dilini konuşuyor, onun dilinde yazıyor, onun

Sen şimdi yalnızca saçımın akında infarktında yüreğimin
alnımın çizgilerindesin memleketim
memleketim
memleketim

diye özlemden yanıp tutuşarak seslendiği Türkiye'nin pasaportunu taşıyordum.

Nâzım Hikmet yaşasaydı bugün yüz yaşında olacaktı. Oysa bir şiirinde 'İnsanoğlunun ömrü / belki lüzumundan fazla kısa / belki lüzumundan fazla uzun' diye yazmasına karşın altmış bir yaşında, Prag Baharı'ndan altı, Berlin Duvarı'nın çökmesinden ise yirmi altı yıl önce öldü. Lüzumundan fazla yaşadığını söyleyemeyiz. 20. yüzyılın sonunda dünyamızın geçirdiği büyük dönüşümleri göremedi, Sovyetler Birliği'nde buzlar çözülürken, bu derin oluşumdan gerekli dersi çıkaracak zamanı da olmadı. Yine de, geçen yüzyılı en iyi anlatan şiirlerden birini o yazdı:

Asrım sefil,
asrım yüz kızartıcı,
asrım cesur,
büyük
ve kahraman.
Dünyaya erken gelmişim diye kahretmedim hiçbir zaman
Ben yirminci asırlıyım
ve bununla övünüyorum.

Şimdi 21. yüzyıldayız ve Nâzım'ın uğruna hapislerde yattığı, sürgünlerde öldüğü sınıfsız toplum özlemi bir ütopya bile değil artık.

Nâzım Hikmet bugün yüz yaşında, yani aramızda hâlâ. Çünkü şiirlerini bugün de okuyor, seviyor, duygulanıyoruz. Ve ne yazık ki Moskova'da Novodivitçiye Mezarlığı'nda gömülü. 1982 yılında mezarını ziyarete gittiğimde şunları yazmıştım günlüğüme:

"Üç kırmızı karanfil götürdüm Nâzım'a. Doğrusu şairimize yakışır bir mezar yapmışlar: Biraz öne eğilmiş, hamle yapar gibi. Sanki kayanın içinden çıkıp yanıma gelecek." Vasiyetinde Anadolu'da bir köy mezarlığına gömülmek isteyen Nâzım Hikmet'in kemikleri umarım bir gün yurduna getirilir.

Anadolu'da bir köy mezarlığına gömün beni
ve de uyarına gelirse
tepemde bir çınar olursa
taş maş da istemez hani.

Nedim Gürsel
Paris, Haziran 2001

DÜNYA ŞAİRİ
NÂZIM HİKMET

ÖNSÖZ

Prof. Etiemble'ın yönetiminde hazırlayıp 1979 yılında Paris Sorbonne Üniversitesi'nde savunduğum karşılaştırmalı yazın doktoramın başlığı şöyleydi: 'Çağdaş Türk ve Fransız Şiirlerinde Yenilik / Gelenek Sorunu'. Bu genel sorun çerçevesinde Nâzım Hikmet ve Aragon'un şiirsel yapıtlarını ele alarak, söz konusu şairlerin 20. yüzyılın başında ortaya çıkan yenilikçi akımlarla kurdukları ilişkileri incelemiş, daha sonra her ikisinin de benzer tarihsel koşullarda, ama ayrı bağlamlarda geçmişin kültür kalıtını nasıl özümlediklerini, bu kalıtı (yani geleneksel yazın öğelerini) hangi yöntemlerle dönüştürdüklerini, nasıl çağdaş bir eleştiri süzgecinden geçirerek kendi dünya görüşleri doğrultusunda yenileştirdiklerini göstermeye çalışmıştım. Bu yaklaşıma koşut olarak, üniversite dışında ama yine yenilik / gelenek sorunsalı çerçevesinde, Nâzım Hikmet üzerine başladığım araştırmalarımı derinleştirmek gereğini duydum. Bilimsel araştırma söylemine bağlı kalan, bir doktora çalışmasının gereklerini yerine getirmekle birlikte yer yer deneme üslubu da taşıyan bir inceleme kitabı ortaya çıktı böylece. Fransızca yazıp savunmadan sonra Sorbonne Üniversitesi'nin kitaplığına verdiğim doktoramın Nâzım Hikmet bölümüyle, bu kitap arasında hem nicelik hem nitelik yönünden büyük ayrımlar bulunduğunu öncelikle belirtmeliyim. İkincisi, ilkinin Türkçe'ye çevrilmiş biçimi değildir. Genişletilerek yeniden yazılmış biçimi hiç değildir. Doktoramın Nâzım Hikmet bölümü, yöntem ve bilgi açısından bu kitabın çekirdeğini oluşturdu bir bakıma, bunu saklamıyorum. Ama kitap, üniversitede yaptığım çalışmadan bağımsız yürüdü, kendi üslubunu geliştirdi. Yani doğrudan doğ-

ruya Türkçe yazıldı. 1976-1981 yılları arasında kesintilerle süren, belki de gereğinden çok başka yapıtlara gönderme yaptığından bir türlü sonu gelmeyen bu yazma edimi sonucunda yedi uzun bölüm çıktı ortaya.

Söz konusu bölümlerin genel başlıklarını Nâzım Hikmet'in bazı şiirlerinin adlarından, alt başlıklarınıysa okura yol göstermek amacıyla yaptığım açıklamalardan seçtim. İlk iki bölümde şairin âşık geleneğiyle, özellikle de halk hikâyelerimizle kurduğu ilişkinin özgül niteliğini irdelemeye çalıştım. Ne var ki, bu ilişkinin niteliği Nâzım'ın yenilikçi atılımını, yani fütürist dönemini aydınlığa çıkararak ortaya konulabilirdi ancak. Bu nedenle, Nâzım'ın yapıtını geleneksel Türk yazını bağlamında temellendirebilmek için, yapıtın gelişme evrelerini 1921'den 1936'ya, yani şiirimizde ilk özgür koşuk örneği olan 'Açların Gözbebekleri'nden *Şeyh Bedreddin Destanı*'na dek izlemek zorunda kaldım. 'Türk Köylüsü' ve 'Memleketimden İnsan Manzaraları'nda Köylü Tipleri' ile 'Masalların Masalı' başlığını taşıyan bölümlerdeyse, şairin yenilikçi sorunsaldan uzaklaşıp halk yazınına dönüşünü, yapıtını Yunus Emre'den Nasreddin Hoca'ya, Keloğlan'dan Bayburtlu Zihnî'ye dek bu kaynaktan beslerken, halk türküleriyle masallardan nasıl yararlandığını göstermeye çalıştım. Böylece, Nâzım'ın geleneksel Türk yazınıyla kurduğu ilişkiyi hem bir kopma hem de bir süreklilik ve özümleme, dolayısıyla da bir aşma süreci olarak ele aldım.

'*Şeyh Bedreddin Destanı*'na gelince; bu bölümün 1978'de Cem Yayınevi tarafından basılıp kısa sürede tükenen *Şeyh Bedreddin Destanı Üzerine* adlı inceleme kitabımdan oluştuğunu söylemeliyim. 1976-77 yılları arasında yazdığım bu incelemede amacım, Nâzım Hikmet'in geniş çapta ilk kez *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda gerçekleştirdiği çağdaş kültür bileşiminin öğelerini saptamak, bu öğelerin ışığında destanın tarihsel içeriğiyle sınıfsal konumu arasındaki ilişkiye dikkati çekmekti. Ne var ki, destanın kaynaklandığı toplumsal ve ideolojik bağlam, beni metin-ötesi bazı araştırmalara yöneltti. Örneğin, Nâzım'ın tarihe bakışındaki sınıfsal tavrı değerlendirebilmek için Osmanlı toplumsal kuruluşunu, giderek Şeyh Bedreddin ayaklanmasının felse-

fi-ideolojik amaçlarını belirlemem, yapıtı bu verilerden yola çıkarak çözümlemem gerekti. Öte yandan her şeyden önce özgül bir dil, sözcüklerden kurulmuş bir yapı olduğundan şiirsel metinle Nâzım'ın yararlandığı tarihsel söylem (15. yüzyıldan bu yana Osmanlı tarihçilerinin Bedreddin hareketi üzerine yazdıkları) arasında yoğunlaşan dil sorununu irdelemeye çalıştım. Bunun için de, söz konusu tarih belgeleriyle destan metnini karşılaştırarak, o çağın toplumsal ve ideolojik özelliklerini yansıtan söylemin Nâzım Hikmet tarafından nasıl çağdaş ve devrimci bir söyleme dönüştürüldüğünü gösterdim. Kimi zaman da metinde doğrudan bulunmayan ama gelenek sorunu açısından belirtilmesi gerekli ayrıntıları açıklamak için, şairin yaşamöyküsüne başvurdum. Bir metni, içinde yazıldığı ortamla açıklamak, yapıtı sanatçının yaşam serüvenine indirgemek, özellikle Nâzım Hikmet konusunda çok sık başvurulan bir yöntem de olsa, günümüzde çoktan aşılmış sayılır. Ne var ki, Nâzım Hikmet'in şiirini yaşamından, içinde yer aldığı politik savaşımdan ayrı düşünmemiz de olanaksız. Kök saldığı Anadolu toprağının coğrafyasını aşarak evrensel boyutlara ulaşmış bir şiiri, yaratıcısının yer ve zamanla sınırlı yaşamöyküsü çerçevesinde ele almak ne denli yetersizse, bu şiiri tarihsel verilerinden, buna bağlı olarak Marksçı düşünceden soyutlamak da o denli yanıltıcıdır. Yalnızca *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı incelerken değil, tüm kitap boyunca Nâzım Hikmet'in yaşamöyküsüne gönderme yapmak ve başından geçenleri betimlemek zorunda kaldıysam, bu, yaşamıyla yapıtını, sözle eylemi birleştirebilmiş, şiirini hem bir dünya görüşü hem de yaşam deneyi üstüne kurmayı başarmış bir şair karşısında bulunduğumuz içindir. Yoksa bazı kuramsal genellemelere ve yazının –burada şiirin– kendine özgü kurallarına başvurmadan bir sanatçının yapıtıyla yaşamöyküsünü ya da yaşamöyküsüyle yapıtını açıklamak, her ikisini de yoksullaştırmaktan başka bir işe yaramaz.

Şeyh Bedreddin Destanı'nı incelerken genel olarak Marksçı yöntemden, bazı şiir çözümlemelerinde ve metin karşılaştırmalarındaysa dilbilim verilerinden yararlandım. Yapıta yaklaşım yöntemimi belirleyen bakış açısının sınırlı olduğunu öncelikle belirtmeliyim. Ama bu bakış açısını yü-

zeysel ve kalıplaşmış bir biçimde değil, ele aldığım sorunun tüm karmaşıklığını ve güçlüklerini göğüsleyebilecek bir anlayışla uygulamaya özen gösterdim. Kimi zaman metnin özgül yapısını (şiirsel öğeleri), kimi zaman da tarihsel bağlamı (Bedreddin hareketinin toplumsal ve ideolojik temelini) ön plana çıkardım. Yapıtın kendisiyle, gönderdiği tarihsel gerçeklik ve ortaya koyduğu genel sorunsal arasında (bu sorunsalın niteliği söz konusu bölümün başında belirtiliyor) bir denge kurmaya çalıştım böylece. *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı hem bir şiir yapıtı hem de Nâzım Hikmet'in tarihe bakışında somutlaşan bir sınıf savaşımı, daha doğrusu bu savaşımın yansıdığı ideolojik bir alan olarak ele aldım.

Aynı incelemeyi bugün yazsaydım, eski yazıyı sökebildiğimden, tarihsel kaynakları Gölpınarlı'dan değil ilk elden verirdim. 1977'den bu yana Bedreddin üzerine yapılan çalışmaları da göz önünde tutar, incelemenin tarih bölümünü genişletirdim. Timur yenilgisinden sonra, Fetret Devri boyunca gerçek bir parçalanma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal ve politik durumunun çözümlenmesine daha bir ağırlık verirdim. Ayrıca, Marksçı kavramları kullanırken daha dikkatli olmaya, tarihsel maddeciliğin bazı ilkelerini eleştiri süzgecinden geçirmeye özen gösterirdim. Ama bu tür genişletme ve eklemelerin kitabın oylumunu fazlalaştıracağı düşüncesiyle, 1978'de yayımlanan *incelememi* aşağı yukarı hiç değiştirmeden kitaba almayı yeğledim. 'Şeyh Bedreddin Destanı' bölümü ayrı bir inceleme olarak yayımlanmış olmasına karşın, Nâzım Hikmet kitabının organik bütünlüğüne bağlıdır. Bu kitabın geniş kapsamlı bölümlerinden biri olarak tasarlanıp yazıldı çünkü.

'Kıyamet Sureleri' ile 'Rubailer' bölümlerine gelince; bu bölümler, geleneksel söylemin bu kez daha geniş bir kültür bağlamında çözümlenerek Nâzım Hikmet tarafından *nasıl* çağdaş devrimci bir konuma yerleştirildiğini göstermek amacını taşıyor. 'Kıyamet Sureleri'ni incelerken Nâzım'ın bir yandan Kuran ve Tevrat'a, öte yandan Marx ile Engels'e yaptığı göndermeleri, 'Rubailer'de ise, Doğu gizemciliğinin kaynaklandığı Yeni Platoncu düşünceyle diyalektik maddecilik arasındaki karşıtlığı ön plana çıkardım.

Bu, benim değil, şairin başvurduğu yöntemin, savunduğu dünya görüşünün gereğiydi bir bakıma. Yoksa, diyalektik maddeci düşüncenin Nâzım Hikmet tarafından çoğu kez yumuşatılmadan, katı bir anlayışla, ama bazen de eşine az rastlanır bir ustalıkla şiire yedirildiğini söylemeliyim. 'Rubailer'in bir başka özelliğiyse, İslam gizemciliğini diyalektik maddeci düşüncenin ışığında eleştirmekle kalmayıp, son yıllarda ülkemizde önemli tartışmalara yol açan Doğu / Batı sorunsalına özgün bir yaklaşım getirmesidir.

Kısaca özetlemeye çalıştığım bu yedi bölümden başka, kitabın sonuna bir zamandizin (kronoloji) ekleyerek Nâzım Hikmet'in yaşamını, içinde yaşadığı dönemin tarihsel ve yazınsal olaylarıyla birlikte ele almayı denedim. Şairin yaşamındaki başlıca olaylardan, özellikle de Türkiye'deki toplumsal ve yazınsal, hatta siyasal olaylardan yola çıkarak bir kurgu yaptım. Bazı eksikler taşımakla birlikte, Nâzım'ın yaşam ve yapıtının Türkiye gerçeğindeki yeri çıktı ortaya. 'Otobiyografi' şiirini zamandizinin başına koyarak bu yerin önemini şairin kendi ağzından vurgulamak istedim. Bir de şunu eklemeliyim: Kitabı oluşturan yedi bölümden her biri kendi içinde bir bütün olarak okunabilir. Bununla birlikte söz konusu bölümler kitabın tümünden bağımsız düşünülmemeli. Her biri, kitabın ana sorunsalıyla organik ilişki içinde çünkü. Bu ana sorunsalın geleneksel Türk yazını bağlamında temellendirildiğini, yenilik / gelenek karşıtlığından (aynı zamanda birlikteliğinden) kaynaklandığını ilk başta söyledim. Karşılaştırmalı yöntemi uygularken Nâzım Hikmet'in şiirinden yola çıkarak başka metinlere de ulaşmayı, yeniden eskiye, günümüzden geçmişe doğru yönelmeyi, böylece zamansal boyutta Nâzım Hikmet şiirinin geleneksel Türk yazınıyla kurduğu metin ilişkilerini ortaya çıkarmayı denedim. Geleneksel Türk yazınından ne anladığımı, bu tanımlamayla hangi yazınsal kalıtı amaçladığımı da kısaca belirteyim.

* * *

Türklerin İslam dinini kabullendikten sonra 11. yüzyıldan başlayarak Anadolu'ya geldiklerini, giriştikleri büyük

fetih hareketinin yanı sıra göçebelikten yerleşik toplum düzenine geçerken Orta Asya'dan getirdikleri kültür öğeleriyle İslam kültürünü ve Anadolu'da hazır buldukları yerel kültürleri özümlemeye çabaladıklarını, böylece özgün bir kültür bileşimine yöneldiklerini biliyoruz. Bu bileşimin yazınsal kalıtını 11. yüzyıldan günümüze, oldukça uzun bir tarihsel süreç içinde değerlendirirsek, Tanzimat dönemine dek başlıca üç alanda özetleyebiliriz: 13. yüzyılda Yunus Emre'nin kurduğu tasavvuf yazını, sözlü gelenekten kaynaklanan halk yazını ve saray çevresinde oluşan, Arap-Fars kültürü etkisindeki divan yazını. Geleneksel Türk yazını derken işte bu üç akımı, birbirleriyle hem benzeşen hem de çoğu noktalarda birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılan bu üç yazınsal etkinlik alanını düşünüyorum. Türklerin tarihinde İslam'dan sonra ikinci büyük uygarlık dönemeci olan Batılılaşma, Tanzimat ve Cumhuriyet yazınlarının başka bir doğrultuda gelişmelerine yol açmış, onları 'geleneksel yazın' teriminin kavramsal alanı dışında ele almayı zorunlu kılmıştır. Bu bakımdan Nâzım Hikmet'in şiiriyle geleneksel Türk yazını arasında kurduğum ilişkiyi tasavvuf ('Kıyamet Sureleri', 'Rubailer', 'Şeyh Bedreddin Destanı', 'Türk Köylüsü' şiirinin Yunus Emre'yle ilgili dizeleri, vb.), halk (destan, masal, tekerleme, türkü, ağıt gibi sözlü gelenekten kaynaklanan anonim ürünlerle âşık geleneğini sürdüren saz şiirleri ve halk hikâyeleri) ve divan ('Kerem Gibi' bölümünde ele aldığım Fuzulî'nin bir gazeli, 'Şeyh Bedreddin Destanı'nda önemli bir yer tutan Osmanlı tarihçilerinin metinleri, vb.) yazınları bağlamında temellendirdim. Nâzım Hikmet'in divan yazınından pek az, halk ve tasavvuf yazınlarındansa geniş ölçüde yararlandığı, ama bu yararlanmanın geleneği olduğu gibi kullanmaktan çok belli bir çağdaş bileşim içinde işlerlik kazandığı çıktı ortaya. Söz konusu metin ilişkilerini Julia Kristeva'nın önerdiği *intertextualité* kavramından yola çıkarak, yani her yazınsal metnin (dolayısıyla da Nâzım Hikmet şiirinin) başka metinlerle kurduğu ilişkilerle bir anlam kazanacağı, tarihsel ve zamandaş boyutlarda yazılmış başka metinler dizgesi içinde aydınlatılabileceği varsayımından yola çıkarak, diyeceğim son yıllarda Batı'da, özellikle de Fransa'da geliştiğ

rilen metin eleştirisi kuramı çerçevesinde saptamaya çaba gösterdim.

Nâzım Hikmet'in yapıtını yenilik / gelenek sorunsalı temelinde irdelemek isteyişimin başlıca nedeni, günümüz şairlerinin çoğunda 'toprağa kök salma' eğiliminin belli bir süreklilik göstermesidir. Fransız şiiri bağlamında Aragon'u, İspanya'da Lorca'yı, Güney Amerika'da Neruda'yı bu eğilimin en başarılı temsilcileri arasında sayabiliriz. Nâzım Hikmet'in yapıtının yıllarca süren yasaklamalardan sonra 1965'ten itibaren yayımlanmaya başlaması ve Attilâ İlhan, Turgut Uyar, Behçet Necatigil ve bir ölçüde Ahmed Arif gibi şairlerin 1965-1971 yılları arasında yayımladıkları kitaplarda divan ve halk yazınlarına yaptıkları göndermelerin dizgesel bir görünüm almasıyla, gelenekten yararlanma sorunu yeniden gündeme geldi. O dönemin dergilerinde Ahmet Oktay'ın, Murat Belge ve Mehmet Doğan'ın bu konuda ilginç görüşler öne sürdüklerini, biraz da Kemal Tahir üzerine koparılan tartışmanın etkisiyle, halk ve divan yazınlarından ne ölçüde yararlanılabileceğini araştırdıklarını anımsıyorum. Ben Nâzım Hikmet'in şiirini bu sorunun tartışıldığı bir yazın ortamında, Marksçı kuramın aydınlar katında tek geçerli dünya görüşü sayıldığı 1965-71 yılları Türkiye'sinde, neyse ki Memet Fuat'ın yol göstericiliğinde tanıdım. Diyeceğim, Nâzım'ın şiirini yenilik / gelenek sorunsalı açısından ele alma tasarım o günlere dek uzanır. Ne var ki, bu tür bir araştırmanın üstesinden gelecek durumda değildim henüz. Bilgi ve yöntem konusunda önemli eksiklerim vardı, lise öğrencisiydim. Sonra, 1971'de yükseköğrenimimi yapmak için Paris'e geldiğimde bu tasarının peşimi bırakmadığını gördüm. Yabancı bir ülkede, çok küçük yaşımdan beri o ülkenin kültürüyle yoğrulduğumun bilincine varmış, kendi ulusal kültürümden uzaklaşabileceğim korkusuna kapılmıştım. Nâzım Hikmet'in yapıtında geleneksel Türk yazınının yerini araştıran bir çalışma bu korkuyu giderebilir, daha da önemlisi kendi kültürümü Batı'da öğrendiklerimin ışığında değerlendirmemi kolaylaştırabilirdi. Çalışmaya koyuldum hemen. Bu amaçla Nâzım Hikmet'i yeniden okurken önemli bir gerçeğin ayrımına vardım. Nâzım, yenilikçi atılımıyla geleneğe dönüş

çizgilerinin kesiştiği yerde kendi yolunu bulmuş, kişiliğini bu kesişme noktasından yola çıkarak geliştirebilmişti. Nâzım'ın yapıtını bu sorunsal çerçevesinde ele alırken *intertextualité* kavramıyla karşılaştım. Böylece, çalışmamı kuramsal bir temele oturtmamı sağlayacak dayanağı da bulmuş oldum. Ama Nâzım Hikmet'in yapıtını incelerken yeterince dizgesel bir tutum içinde olmadığımı, yaklaşım yöntemimi her zaman bilimsel bir tutarlılıkla uygulayamadığımı, çoğu kez seçmeci (eklektik) kaldığını biliyorum. Çağımızın en önemli şairlerinden biri olan Nâzım Hikmet'in yapıtıyla yaşamını dizgesel bir bütünlük içinde, baştan sona aynı yetkinlikle irdeleyemedim. Kimi kez ayrıntılarda yiterek, kimi kez de genellemelerle yetinerek, belli bir alanda derinleşmeye çaba gösterdim. Yine de, Nâzım Hikmet'in şiiri üzerine bu tür bir çalışmanın Türkiye'de ilk kez yapıldığını belirtmek isterim.

Yargıyı okur ve eleştirmenlere bırakırken, bana Nâzım Hikmet'in şiirlerini sevdiren annem Leylâ Gürsel'e, Nâzım Hikmet konusunda kendisinden çok şey öğrendiğim Memet Fuat'a ve araştırmalarım boyunca yardımlarını esirgemeyen Dinolara (Güzin ve Abidin'e) teşekkürü borç bilirim.

5 Nisan 1982, Paris

BİRİNCİ BÖLÜM

KEREM GİBİ

Fütürist Başkaldırıdan Âşık Geleneğine

Nâzım Hikmet'in en ünlü, en çok sevilen şiirlerinden biri olmasına karşın 'Kerem Gibi'nin şairin yapıtında gerçek bir dönemeci vurguladığı söylenemez. Tabii, 'dönemeç' sözcüğünü nitel bir değişme, yapıtın kendi gelişim çizgisi içinde yöneldiği yeni bir aşama olarak kullanıyorsak. Nâzım Hikmet, Türk şiirinin geleneksel yapısını, aruz ve hece kalıplarını daha 1920'li yıllarda kırarak 'Açların Gözbebekleri'yle yazınımızın ilk özgür koşuk örneklerinden birini vermişti. 'Kerem Gibi', bu tarihten *Şeyh Bedreddin Destanı*'na dek (1936) sürecek bir çıkış, daha doğrusu bir 'karşı çıkış' döneminin hiç kuşkusuz en ilginç şiirlerindendir. Ne var ki yeni değildir; 'Açların Gözbebekleri'nde rastladığımız biçimsel yapının uzantısında yer alır. Aynı özgün sesi, aynı dize ve uyak tekniğini sürdürür bir bakıma. Ama daha yetkin, iyice ustalaşmış bir düzeyde. Öte yandan, simgesel içeriğine karşın değişik yaklaşımlara, yeni yorumlara değil de bir çeşit ezberden okumaya yol açmıştır. Dizeler yüklem çekimi kurallarına uygun olarak alt alta sıralanıverir hemen:

Ben yanmasam
sen yanmasan
biz yanmasak

Bu sıralama giderek şiirin biçimsel yapısından kaynaklanan bir sınıflandırmaya dönüşür. Çünkü dizelerin çoğu tümcelere değil,

Yürek-
-lerin
kulak-
-ları

örneğinde görüldüğü gibi ortadan ikiye bölünen sözcüklere, hatta en küçük anlam birimlerine dayanmaktadır. Artık her sözcük, hiç beklenmedik bir anda kırılan her dize anlam çağrışımlarından çok, söyleniş özellikleriyle yer eder belleğimizde. Aslında 'Kerem Gibi', devrimci bir özveri anlayışıyla çağımızın, hatta tüm insanlık tarihinin hiç de yabancısı olmadığı bir sorumluluk duygusunu dile getirir. Ne var ki bu çağdaş içeriği bir ses, hatta tarihin yükünü sırtında taşıyanların yüreğinden kopan yanık bir çığlık olarak algılarız. İlerde ayrıntılarıyla irdelemeye çalışacağım Kerem'in öyküsündeki simgesellik, birbirini yineleyen dizelerin kesikliğinde, üst üste birikip bir anda sıçrayarak eylem ya da durum bildiren tek sözcükten ibaret tümcelere dönüşüvermelerinde gerçekleşiyor gibidir. İşte somut bir örnek:

Bağır
bağır
bağır
bağırıyorum.

'Kerem Gibi'nin Nâzım Hikmet'in yapıtında gerçek bir dönemeç sayılamayacağını söyledim. Oysa geleneksel kültürümüzün özümlenmesi, özellikle de divan ve halk yazınlarının çağdaş bileşimi açısından bu şiirin önemi yadsınamaz. Şair, 'karşı çıkış'ından sekiz yıl sonra (1930) ilk kez 'Kerem Gibi'de bilinçli bir kültür bileşimini gerçekleştirmiş, geleneksel içerikten yola çıkarak çağdaş bir sorumluluk anlayışını betimlemiştir. Bu nedenle, Nâzım'ın yapıtına uygulamaya çalıştığım özgül yaklaşım açısından, yani şairin gelenekle bağ kurma sürecinde bir ilk aşama olduğu için, 'Kerem Gibi'yi incelemek gerekiyor. Ama bu inceleme, doğrudan metne yönelip şiirin divan ve halk geleneğiyle ilişkisini ortaya koymadan önce başka bir işlevi de verine getirmeli diye düşünüyorum. 'Kerem Gibi', Nâzım'ın baş-

langıçta karşılaştığı en önemli sorunun, yeni içeriğe yeni biçim arayışı olarak niteleyebileceğimiz her bakımdan öncü bir dönemin ışığında ele alınmalı. Çünkü Nâzım, içinde yaşadığı somut koşulların ve Marksçılığın da etkisiyle, şiirimizde hem içerik hem biçim yönünden yepyeni bir dönemi başlatırken doğallıkla geleneğe karşı çıkıyor, hece ve aruz kalıplarını kırmakla aslında bu temele dayanan bütün bir geçmişi altüst ediyordu. 'Açların Gözbebekleri' gibi bir şiir o güne değin Türk yazınında ne kotarılmış ne de tasarlanmıştı. Aruzun ustaları Yahya Kemal ile Ahmet Hâşim'in egemen olduğu, Kurtuluş Savaşı'nı yöneten bürokrat kadronun güdümünde duygusal bir halkçılığa ve ulusçuluğa yaslanan Rıza Tevfik, Mehmet Emin Yurdakul, Faruk Nafiz, vb. gibi hececilerin giderek etkinliklerini artırdıkları bir yazın ortamında böyle bir şiir öngörülemezdi zaten. Nâzım'ın beklenmedik çıkışı elbette bir rastlantı değildi. Bu ilginç 'karşı çıkış'ı, başka bir deyişle şairin yenilikçi anlayışının kaynaklandığı radikal kopmayı izleyen ürünler üzerinde ayrı ayrı durmayacağım. Söz konusu ürünlerin çizgisinde yer alan 'Kerem Gibi'nin özel durumuna değineceğim yalnızca. Bunun için de geleneksel şiirden her anlamda kopma olarak tanımladığım anlayışın kökenlerini araştırmak, Nâzım Hikmet'in yenilikçi şiirleriyle o dönemde etkisini duyurmaya, Avrupa ölçüsünde yayılmaya başlayan fütürizm arasında bağ kurmak gerekiyor. Ancak bu bağın gerçek niteliği ortaya konduktan sonra 'Kerem Gibi'nin gelenek açısından önemi anlaşılabilir sanıyorum.

Nâzım'ın çağdaş şiirimize getirdiği büyük yenilik, daha çok özgür koşuk uygulamasında belli eder kendini. Ne var ki, şairin öncü girişimini yalnızca özgür koşuk deneyine indirgemek soruna biçimsel, daha doğrusu niceliksel bir açıdan bakmak olur. Aruz ve hece kalıplarını kırmakla hiç kuşkusuz şiirimizde önemli bir devrim yapmıştır Nâzım. Ama bu şiirsel devrimin asıl kaynaklandığı alan Marksçı dünya görüşüdür. Türk şiirinin geleneksel çizgisinde gerçek bir kopmaya yol açan özgür koşuk hareketi, Marksçı dünya görüşü sayesinde hem yenilikçi hem devrimci bir etkinlik kazanabilmiş (Nâzım'ın yolundan giden İlhami Bekir, Nail V, H.İ. Dinamo, vb. gibi şairlerde olduğu gibi), Nâ-

zım Hikmet şiirinin biçimsel yapısını olduğu kadar içeriğini de belirlemiştir. Bu belirlemenin çeşitli düzeylerini ortaya koymak için 'Kerem Gibi' şiirini doğrudan ilgilendirmeyen bir soruna, Nâzım'ın ilk çıkışını etkileyen kültür ortamına da değinmek gerekiyor. Özgür koşuğun Nâzım Hikmet'in şiir serüveni açısından önemini saptamak, söz konusu yenilikçi girişimin temelindeki toplumsal ve kültürel yapıyı kavramakla mümkün olabilir ancak. Çünkü Nâzım'ın yenilikçi atılımı, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan öncü sanat akımları içinde yer alır. Bu akımlarla, şairin ilk kez 'Açların Gözbebekleri'nde gerçekleştirdiği şiirsel devrim arasında kurmak istediğim ilişki ayrı bir bölüm oluşturacak. Daha sonra, Nâzım Hikmet'in geleneksel Türk şiirine bence ilk bilinçli yaklaşımı olan 'Kerem Gibi'yi ele alıp, bu açıdan şiirin önemini vurgulamaya, içinde yer aldığı metinsel bağlamı (halk ve divan şiirleriyle kurduğu metin ilişkilerini) irdelemeye çalışacağım.

I

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan öncü sanat akımları içinde İtalyan ve Rus fütürizmlerinin, dadacılıkla gerçeküstücülüğün önemini kimse yadsıyamaz sanırım. Mayakovski, Nâzım Hikmet, Aragon, Eluard vb. gibi çağımızı etkilemiş büyük şairlerin çoğunun bu akımlardan biri içinde yer aldıklarını, başyapıtlarını ortaya koymadan önce geleneksel kültüre aşırı bir biçimde karşı çıktıklarını biliyoruz. Bu karşı çıkışın, bu radikal kopmanın kaynaklandığı yenilik sorunsalını daha iyi kavrayabilmek için, en genel çizgileriyle de olsa, söz konusu akımları tanımamız gerekiyor.

1909 yılında 'Le Figaro' gazetesinde Fransızca olarak yayımlandıktan hemen sonra başlıca Avrupa dillerine çevrilen fütürizmin ilk bildirisi, yepyeni ve oldukça atak bir sanat anlayışını savunuyordu. İtalyan şairi Marinetti'nin başını çektiği bu anlayış, çağdaş uygarlığın, 20. yüzyılın başında büyük gelişme gösteren teknolojinin şiirdeki izdüşümüydü bir bakıma. Marinetti imzasıyla yayımlanan bildiri, tehlike tutkusunu, ataklığı, makineye karşı duyulan hayranlığı dile getiriyor, savaşın 'dünya sağlığı' açısından gerekli, hatta 'var olan tek güzellik' olduğunu öne sürüyordu. 'Bacalarından tüten duman iplikleriyle bulutlara asılmış fabrikalar', 'ufukları dolaşan serüven düşkünü transatlantikler', 'raylar üstünde eşindikten sonra borudan dizginleriyle gemi azıya alan çelik atlar' ve 'pervanelerinden bayrak hışırtısına, alkış sesine benzer gürültüler çıkaran aeroplanlar'la birlikte militarizm, yurtseverlik ve kadın düşmanlığı da yüceltiliyordu. İtalyan fütürizminin emperyalist savaşı desteklemesine, daha sonraları Marinetti'nin faşizm saflarında yer almasına yol açacak bu atılganlık, gelenek

konusundaysa tam bir yıkıcılığa dönüşmüştü. "Siz parmakları kömürleşmiş kundakçılar, gelin artık!" diye yazıyordu Marinetti, "Ateşe verin kitaplık raflarını! Su yollarının akışını çevirip müze bodrumlarını sele boğun!" (Bkz. Fütürizm Bildirisi, *Futuristie*, Manifestes, documents proclamations Giovanni Lesta, éd. L'âge d'homme, s. 87-88) Geçmişin kültür kalıtının somut örnekleri olarak gördüğü kitaplık ve müzeleri bir çeşit mezarlık sayıyor, genç kuşakları geleneğe karşı ayaklanmaya, tüm yerleşik değerleri yıkmaya çağırıyordu Marinetti. Çağdaş Fransız şiirinin en büyük yenilikçisi Apollinaire, bu yüzden fütürizme büyük ilgi duymuş, onu geleneğe karşı çıktığı için desteklemişti. Blaise Cendrars ise daha da ileri giderek, "Geçmişi olmayan biriyim ben," diye yazmıştı bir şiirinde.

Her öncü anlayışın, kendini kabul ettirmek isteyen her yenilikçi sanat akımının geleneğe karşı çıkması doğaldır. Yaratıcılığın, ortaya yeni bir yapıt koymanın önkoşuludur bu. Ne var ki Marinetti, geçmişe savaş açarken yalnızca yerleşik değerleri değil, o güne dek insanlığın yarattığı tüm kültür birikimini hedef alıyordu. Sınıfsal bir yaklaşımı olmadığı gibi, bir yandan da aşırı ulusçuydu. Yüzyılımızın öncü şiir akımlarını, örneğin Rus fütürizmiyle Fransız gerçeküstücülerini olumlu yönde etkileyen bu radikal tavrın faşizan bir yıkıcılığı da içinde taşıdığı açıktır. Önceleri akademizme bile kafa tutan Marinetti'nin, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Mussolini'nin ırkçı-ulusçuluğunu benimseyerek İtalyan kültürünün en gerici değerlerine sahip çıkması bu görüşümü doğrular sanırım.

Marinetti'nin Papini, Prampolini, vb. gibi arkadaşlarıyla başlattığı bu hareket, alışılmış sanat beğenilerini, o güne değin benimsenmiş geleneksel ölçütleri altüst etmekte gecikmedi. Ve kısa bir süre sonra etkisini tüm Avrupa'da duyurdu.

D. Burlink, A. Kruçonkhi, V. Mayakovski ve Klebnikov 1912'de Rus fütürizminin ilk bildirisini yayımladılar. Bu bildirinin içeriği, öngördüğü sanat anlayışı, Marinetti'ninkiyle önemli benzerlikler taşıyordu. Özellikle sözdizimini parçalama ve gelenek konusunda, Rus fütüristleri de aynı radikal tutumu benimsemişlerdi. Marinetti'nin 'özgür-

lüğüne kavuşmuş sözcükler' anlayışını örnek alan bu genç şairler 'çağın gerçek yüzü' olduklarını öne sürerek 'Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy ve benzerlerinin zamanın gemisinden denize atılmaları' gerektiğini yazıyor, yalnızca akademizme değil geçmişin tüm kültür değerlerine başkaldırıyorlardı (Bkz. 'Le Futurisme Russe', 'Europe' dergisi özel sayısı, Nisan 1975, ss. 13-16). Örneğin Mayakovski, ünlü 'Pantolonlu Bulut' şiirinde şöyle dile getiriyordu bu başkaldırıyı:

> Yüceltin beni
> eşit değilim ben hiçbir büyük kişiye.
> Üstüne var olan her şeyin
> yazıyorum NİHİL diye.
> Bir şey okumam artık
> Kitaplar
> Kitaplar da neye yarar? (Bkz. 'Soyut', Mayakovski özel sayısı, Mayıs 1969, çev. Sait Maden)

Bir başka şiirindeyse müze duvarlarını kurşunlama vaktinin geldiğini söylemekten çekinmiyordu ('Sevinmek İçin Vakit Erken Henüz' adlı şiiri, 'Europe', *a.g.y.*, s. 17). Ne var ki ilk çıkışlarında Marinetti etkisini taşıyan Rus fütüristleri, Ekim Devrimi'yle birlikte daha değişik bir anlayışa yöneldiler. Klebnikov, yalnızlığına çekilip eylemden uzak durmasına karşın, hor gördüğü Batı uygarlığıyla kapitalizmi özdeşleştirdiğinden, sosyalist devrimi destekledi. Ortalığın biraz yatışmasından yararlanarak iç savaş ertesinde Moskova'ya dönen Kruçonkhi'yle, Ekim Devrimi'ne doğrudan katılan Mayakovski ise işçi sınıfı saflarında yer aldılar. Bolşevik Partisi iktidarı ele geçirdikten sonra, özellikle Mayakovski'nin şiiri, sosyalist toplumun kuruluş sürecine ters düşmeyen bir çizgide gelişti. Fütürist ilkelerden ödün vermeden, kendine özgü şiir anlayışının öncü unsurlarıyla toplumsal durumun yeni verilerini başarıyla birleştirdi Mayakovski. Örneğin teknolojiye duyduğu hayranlığı Marinetti gibi savaşı övmek için değil, sosyalizmin maddi temelinin kuruluşunu ve üretici güçlerin işçi sınıfı yararına geliştirilmesini dile getirmek amacıyla kullandı. Bu başarısında Ekim Devrimi'ne hiç duraksamadan katılışının,

Çarlık Rusya'sının köhnemiş yapısını yıkan toplumsal sarsıntıyı her şeyden önce 'kendi devrimi' olarak benimseyişinin de payı olsa gerek. *Ben Kendim* adlı özyaşamöyküsünde şöyle yazar:

"Ekim. Katılmalı mı katılmamalı mı? Ne benim ne de Moskovalı başka fütüristlerin böyle bir sorunu yoktu. Söz konusu olan kendi devrimimdi çünkü. Smolni'ye gidip hemen çalışmaya koyuldum." (Mayakovski, *Vers et Proses,* E.F.R, s. 97)

Rus fütüristlerinin gelenek konusunda eski radikal tutumlarını bir ölçüde değiştirerek daha ılımlı davrandıklarını, *proletkult* tartışmasında ise Lunaçarski'ye karşı Leninci görüşleri savunduklarını belirtmeliyim. Fütürist akım, gelişmesinin belli bir evresinde proletarya devrimiyle karşılaşmış ve bu tarihsel durum ilk çıkışına oranla onu daha somut bir bağlama yerleştirmişti. Biçimsel yönüyle bir çeşit 'sanayi estetiği' olarak niteleyebileceğimiz konstrüktivizm, küçük burjuva yoksayıcılığından (nihilizminden) kaynaklanan fütürizmin sosyalist toplumun kurulma sürecinde geçirdiği değişimin somut ifadesiydi bir bakıma. Burjuva değerlerine yöneltilen yıkıcılığın devrim ertesinde yeni bir dünya kurma çabasına katılışıydı. Oysa savaş öncesi İtalya'da işçi sınıfı içinde belli bir saygınlık kazanan fütürizm, savaş sonrasında Mussolini'nin ırkçı-ulusçu ideolojisiyle uzlaşıp faşizmin tırmanışına destek oldu. Ama bu dönemde ilk çıkıştaki hızını çoktan yitirmişti. Katolik Kilisesi'yle bütünleşen faşist devletin sanayi burjuvazisinin en gerici kesimleriyle işbirliğine yöneldiği, tekelci sermayenin desteğini sağlamaya çalıştığı yıllarda, hangi türden olursa olsun yıkıcılığa izin verilemezdi elbet. Gramschi 'Literatura I Revolutchija' adlı Sovyet dergisinin soruşturmasına yanıt olarak gönderdiği bir mektupta, İtalyan fütürizminin 1922'deki genel durumunu şöyle değerlendiriyor:

"Savaştan bu yana, İtalya'daki fütürist hareket başlıca özelliklerini tümüyle yitirdi. Evlenen Marinetti artık fütürizmle pek ilgilenmeyip olanca enerjisini karısına harcamayı yeğliyor. (...) Giovanni Papini'nin dışında, savaş öncesi fütürizmin sözcülüğünü yapanların çoğu faşist saflara geçti. Papini'yse Katolik olmayı daha uygun bularak İsa'nın

yaşamı üzerine bir kitap yazdı. (...) Fütürizm, savaştan önce işçi sınıfı içinde bir hayli yaygınlık kazanmıştı. Baskı sayısı yirmi bine ulaşan 'Acerba' dergisinin dörtte biri işçiler tarafından okunuyordu. İtalya'nın büyük kentlerindeki tiyatrolarda yapılan fütürist sanat gösterilerinde, sahneye saldıran yarı soylu burjuva gençlerine karşı işçiler fütüristleri savunuyorlardı. (...) Ama bugün, barışın ilanından beri, fütürist hareketin başlıca özelliklerini yitirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Genç aydınların çoğu gericiliği seçtiler. Kemikleşmiş, halka yabancılaşmış akademik İtalyan kültürüne karşı fütürizmi destekleyen işçiler bugün özgürlükleri için elde silah savaşmak zorundalar. (...)" (***Futuristie***, *a.g.y.*, s. 429-431)

Birinci Dünya Savaşı Lenin'in deyimiyle 'emperyalist zincirin en zayıf halkası' olan Çarlık Rusya'sında proletarya devrimine yol açarken, Batı Avrupa ülkelerinde de burjuva değerlerin iflasını pekiştiriyordu. O güne dek tarihte benzeri görülmemiş bir insan kıyımına tanık olan, savaşın getirdiği büyük çöküntüyle sarsılarak inancını yitiren genç kuşağın düş kırıklığı olumsuz etkisini duyurmakta gecikmedi. Tristan Tzara'nın öncülüğünde Zürih'te başlayan ve adını sözlükten rasgele seçilmiş bir tanımdan alan dada hareketi, örgütlü bir politik eyleme dönüşmemekle birlikte, sanat alanındaki yoksayıcılığı en uç noktasına vardırdı. Usçuluğa, bireyin 'mutlak özgürlüğe' ulaşmasını engelleyen bütüncül ve usçu düşünceye, tüm dizgesel anlayışlara savaş açtı. Yalnızca sözdizimini, geleneksel beğeniyi değil, sanatın kendisini de yadsıyordu dada. Daha doğrusu, güzelliğin öldüğünü ileri sürerek bir çeşit 'karşı-sanat' anlayışını yaymak, böylece klasik kuralların dışına çıkmakla yetinmeyip estetik ölçütleri tümüyle yıkmak istiyordu. 1916 yılında yayımlanan ilk bildirisi, şiire olduğu kadar toplumu, tüm yerleşik ahlak değerlerine, hatta yaşama bile karşıydı. Tzara bu bildiride dada taraftarlarını 'insanlığın üstüne tükürmeye', 'sanatın zoolojik bahçesini türlü renkten boklarla pisletmeye' çağırıyor (Bkz. 'Bay Antipyrine'in Bildirisi', *Le Surréalisme*, éd. Mouton, s. 372), daha sonraki yıllarda yayımlanan yazılarındaysa şiirde sözcükten çok sesbilimsel öğelere, anlamı ortadan kaldıran rastlantısal

girişimlere öncelik verilmesini savunuyordu. Dadanın bu ilk çıkış bildirisini Huelsenbeck ve Hugo Ball gibi genç şairler de destekledi. Tzara'yla mektuplaşan Breton ve Aragon ise dada hareketinde yalnızca sözdizimi kurallarına değil, kurulu düzene, giderek burjuva toplumuna başkaldıran yepyeni öğeler buldukları için, Paris'te çıkarmaya başladıkları 'Littérature' dergisinde dadacı görüşlere yer verdiler. Hatta bir dada özel sayısı bile hazırladılar. Ne var ki, bu girişimleri harekete katılmaktan çok, öncü ve yenilikçi bir sanat girişimini destekleme amacını taşıyordu. Örneğin Aragon'un Paris'te kaleme aldığı bir dada bildirisinde Tzara'daki küçük burjuva yoksayıcılığının daha politik bir temele oturtulduğunu, ama yine aynı anarşizan tavrı sürdürdüğünü görüyoruz:

"(...) Artık ressam, edebiyatçı, müzikçi, yontucu, dinci, cumhuriyetçi, kralcı, emperyalist, anarşist, sosyalist, bolşevik, politikacı, proleter, demokrat, burjuva, aristokrat, ordu, polis, yurt istemiyoruz; bütün bu salaklıklardan bıktık artık. Hiç, ama hiçbir şey, hiç, hiçbir şey istemiyoruz. (...)" (Bkz. *Le Surréalisme,* G. Durozoi-B. Leoherbonnier, éd. Larousse, s. 30)

Yenilik yanlısı halkın bile tepkisine yol açan dada gösterilerinden birini Yves Duplessis şöyle betimliyor:

"Bu akım, özü gereğince, ortak estetik nitelemelerin dışına çıkıyordu. Çünkü dadacılar dünyasal şeylerin boşunalığını derinden duyuyorlardı. Hayatın sınırlayışlarını aşabilmek için, hangi düzenle ilgili olursa olsun, bütün geleneksel buyrukları çiğnemek istiyorlardı. Dada gösterilerine sanat açısından bakmaya çalışan halkın, önceden haber verilen bir manifesto yerine, Tristan Tzara'nın rasgele seçtiği bir gazete makalesini okuduğunu ve o sırada Paul Eluard ile Théodore Frankel'in zillere vurup durduklarını görünce kızması bu yüzdendi." (Bkz. *Gerçeküstücülük,* De Yay., çev. S. Hilâv, s. 57)

Tzara'nın 1920'lerde Paris'e gelmesiyle, geride bıraktığı yapıtlardan çok, çıkardığı rezaletler sayesinde ünlenen dada hareketi, daha olumlu bir çizgide gelişen gerçeküstücülüğün içinde eridi. Bir süre dadayı benimseyen Breton ve arkadaşları, Tzara'nın aşırı yoksayıcılığı karşısında kuşku-

ya düşerek, geleneksel yazına olmasa bile, bazı yeni kaynaklara yönelme gereğini duymaya başlamışlardı çünkü. Örneğin 'Littérature' dergisinin 1921 yılında açtığı bir soruşturmada Aragon, Breton, Eluard ve Soupault'nun Baudelaire, Hegel, Rimbaud, Sade gibi değerleri önemsediklerini, buna karşılık Tzara'nın geçmişin tüm sanatçı ve düşünürlerine sıfırın altında not verdiğini görüyoruz.

Başını André Breton'un çektiği gerçeküstücülük, bir yandan burjuva toplumuna başkaldırırken, öte yandan insan bilincine düş ve olağanüstünün kapılarını açıyordu. İlk bildirisi 1924'te yayımlanan gerçeküstücü akım, daha 1919'larda, Breton'la Soupault'nun birlikte kaleme aldıkları *Manyetik Alanlar* adlı metinde geleneksel yazı yöntemlerinin dışına çıkarak 'otomatik yazı'nın ilk örneğini vermişti. Bunu Aragon'un düş betimlemeleri, Crevel'in girişimiyle başlatılan hipnotizma ve yarı-bilinç durumunda söylenen sözler, intihar büroları, vb. izledi. Gerçeküstücülüğün kurucusu A. Breton çıkış bildirisinde bu akımı şöyle tanımlıyordu:

"GERÇEKÜSTÜCÜLÜK: isim. Söz, yazı ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için yararlanılan katıksız ve ruhsal otomatizm. Usun, her türlü ahlaksal ve estetik kaygının denetimi dışında, düşüncenin belirlenmesi.

"ANSİKLOPEDİ (Felsefe): Gerçeküstücülük, düşüncenin çıkar gözetmez oyunuyla düşün sınırsız gücüne ve bugüne değin önemsenmemiş belli çağrışım biçimlerinin üstün bir gerçekliği olduğuna inanır. Bütün öbür ruhsal mekanizmaları kökünden yıkarak yaşamın başlıca sorunlarının çözümlenmesinde onların yerini almaya yönelir. MUTLAK GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ KABUL EDENLER ŞUNLARDIR: Aragon, Baron Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deltei, Desnos, Eluard, Gérard Limbour, Malhine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, Vitrac." (Bkz. *Manifestes du Surréalisme,* A. Breton, éd. Gallimard, s. 37-38)

Gerçeküstücü sıfatını ilk kez Apollinaire 1917 yılında *Les Mamelles de Tirésias* adlı oyununu tanımlamak için kullanmıştı. Gerçeküstücülük asıl 1922'lere doğru, Breton'un deyimiyle 'dadayı salıverdikten sonra' etkinlik ka-

zanmaya, özgün yapıtlar ortaya koymaya başladı. Bir yandan geleneksel değer yargılarını altüst ederken, öte yandan bilinçaltı dünyasını, rastlantısal güzellikleri, ancak duygu ve usdışı yöntemlerle kavranılabilen 'nesnelerle olaylar arasındaki görüntü kıvılcımları'nı vurgulamaya çalıştı. Lautréamont'un, "Şiir bir kişi değil herkes tarafından yazılmalıdır," sözünden yola çıkarak, özellikle Breton'un üstelemesiyle, şiir uğraşını toplumsallaştırmak, hatta gerçeküstücü tavrı devrimci bir karşı koymaya, bir çeşit yaşama biçimine dönüştürmek istedi. Ve kısa zamanda yalnızca şairler değil, bütün bir aydın kuşağı etkilendi bu akımdan. Ne var ki, 1930 yıllarına dek bağdaşık bir topluluk oluşturan gerçeküstücüler, Aragon'un ve daha başkalarının değişik anlayışlara yönelmesiyle dağıldılar. Yalnızca Breton yaşamının sonuna dek 'mutlak' bir gerçeküstücü olarak kaldı. 1930 ve 1942'de gerçeküstücülüğün öteki bildirilerini tek başına çıkardı. Bu arada, gerçeküstücülüğün yıkmaya çalıştığı Victor Hugo gibi bazı romantik değerlere Aragon'un sonradan gerçekçilik adına sahip çıkması, Nazi işgali döneminde yazdığı şiirlerde ortaçağ halk kültürüyle bağ kurması, giderek Fransız ulusal destanlarından devşirdiği konuları Corneille, Racine vb. gibi klasiklerin kullandığı 'aleksandren' koşuğuyla şiirleştirmesi gelenek sorunu açısından çok ilginçtir. Zaten ilk çıkışında gerçeküstücülük de tüm Fransız kültür geleneğine değil o güne dek burjuvazinin benimsediği bazı ünlü yazarlara saldırmış, çağdaşı sayabileceğimiz Jarry, Cravan ve Apollinaire gibi sanatçılara yaslanma, hatta onları savunma gereğini duymuştur. 19. yüzyılın lanetlenmiş iki genç dehası Rimbaud ve Lautréamont'uysa efsaneleştirecek denli yüceltmiştir. 'Puşkin, Dostoyevski ve Tolstoy'un zamanın gemisinden denize atılmalarını' öngören Rus fütüristlerinin de klasik geleneği yadsırken o güne dek pek kullanılmamış bir kaynaktan beslendiklerini söyleyebiliriz. Bu kaynak sözlü halk yazınıyla peri masallarından oluşan bir geleneğe dayanır. Ölümüne dek (1922) fütürist ilkelerden ödün vermeyen Klebnikov, yenilikçi şiirin peri masallarından yararlanabileceği görüşünü savunuyordu (Bkz. *Le pieu du futur*, éd. L'Age d'homme, s. 51). Özellikle tiyatro yapıtlarında Rus halk

masallarındaki olağanüstü serüvenleri, gerçek dışı motifleri kullanan bu şair, geleneğin çağdaş bir anlayışla yeniden üretilebileceğini somut örneklerle ortaya koymuştur. Mayakovski'nin 1921'de yayımlanan *150 000 000* adlı uzun şiirinde de halk masallarına rastlıyoruz.

Bu örnekleri biraz da, ilerde kısaca değinmek istediğim Nâzım Hikmet'in 'Putları Kırıyoruz' kampanyasıyla bir karşılaştırma olanağı sağlamak amacıyla veriyorum. Diyeceğim, hece ölçüsüyle yazdığı ilk şiirler bir yana bırakılırsa, Nâzım Hikmet'in giriştiği yenilik hareketi, o dönemin öncü şiir akımları sorunsalı çerçevesinde temellendirilmelidir. Gerçi Nâzım yalnızca Rus fütürizminden etkilenmiş, ilk özgür koşuk denemesinde Mayakovski'nin şiirine özgü bir biçimsel yapıyı örnek almıştır. Ama daha genel düzeyde, Rus fütürizmini de içine alan bir yenilik, gerçek bir kopmaya dönüşecek ilk çatlamaların gelenek sorununda belirdiği bir öncü sanat hareketi söz konusudur aslında. Çağın değişimine koşut olarak İtalyan fütürizmiyle ortaya çıkan bu yenilikçi hareketin bazı evrelerini, çeşitli eğilimlerini ve plastik sanatlara hiç girmeden yalnızca şiir alanındaki uzantılarını kısaca özetlememin nedeni buydu. Nâzım'ın kuşkusuz daha değişik bir ortamda, ama neredeyse tek başına gerçekleştirdiği yeniliği, Türkiye'nin özgül koşullarını unutmaksızın daha geniş bir bağlama oturtmanın kaçınılmaz olduğuna inanıyorum. Söz konusu bağlamın genel niteliğini belirtmek için yukarıdaki döküme başvurdum. Öte yandan, Memet Fuat'ın bir yazısında söylediği gibi, Nâzım Hikmet'i şiirimizdeki özgür koşuk akımının tek temsilcisi saymak da doğru değil (Bkz. 'Serbest Nazım Akımı Türk Şiirine Neler Getirdi', 'Politika', 14 Temmuz 1976). Sovyetler Birliği'nden döndükten sonra Nâzım'ın özgür koşukla yazılmış şiirlerini yayımladığı yıllarda, Ercüment Behzat Lâv da Berlin'de izleme olanağını bulduğu dada ve gerçeküstücülüğün etkisinde şiirler yazıyordu. Ne var ki, sonradan *S.O.S.* kitabında yer alacak bu şiirler henüz öykünme düzeyini aşmamış, daha çok biçimsel kaygıların ağır bastığı örneklerdi. Belki de salt yenilik amacıyla yazıldıklarından büyük bir ilgi görmediler. Oysa Nâzım ataklığı, ele aldığı konuların politik içeriğiyle başka şairleri de (İlhami Bekir,

Nail V, H.İ. Dinamo, vb.) peşinden sürüklemeyi başarmış, yazınımızda bir kasırga gibi esmişti. Özgür koşuk, gök gürültüsünü Nâzım'ın sesinden alan bir sağanaktı artık. Olanca öfkesi, 1930'ların ikinci yarısına dek hiç dinmeyen hızıyla yalnızca alışılmış ölçü kalıplarının değil, tüm şiir geleneğimizin üstüne boşanıverdi. Türk şiirine çöreklenmiş biçim anlayışını olduğu kadar geleneksel burjuva içeriğini de yıkan etkin bir araç işlevi gördü.

❄ ❄ ❄

Rus fütürizminin, özellikle de Mayakovski'nin Nâzım Hikmet üzerindeki etkisi bugüne değin değişik yorumlara, çeşitli görüşlere yol açmıştır. Bazıları, Nâzım'ın Türkiye'de benzeri pek görülmemiş şiirlerini eleştirmek, şairin yenilikçi girişimini küçümsemek için onu Mayakovski'nin başarısız bir öykünmecisi olarak nitelerken, birçok Nâzım Hikmet hayranı da Mayakovski etkisinden çarçabuk sıyrılıp kendi şiir çizgisinde özgün yapıtlar ortaya koyduğunu ileri sürmüşlerdir. Burada Mayakovski-Nâzım ilişkisinin ayrıntılarına girecek değilim. Son yıllarda yayımlanan kitapların çoğunda bu konu yeterince aydınlığa çıkarıldı zaten. Nâzım da, Mayakovski öykünmeciliğiyle suçlandığı günden bu yana, birçok kez, kendi görüşlerini belirtti. Şairin çeşitli dönemlerindeki tavrına, özgünlük ve yenilik anlayışına göre değişen bu görüşlerin her zaman tutarlı bir biçimde dile getirildiği söylenemez. Örneğin Sovyetler Birliği dönüşünde yayımladığı şiirlerde Rus fütürizmindeki makine sevgisinin ve Mayakovski'ye özgü bir biçim anlayışının izdüşümünü görenlere Nâzım şöyle karşılık veriyordu:

"Hece veznini bırakıp vezinsiz yazı yazmaya başlamamın ilk verimi 'Açların Gözbebekleri'dir. Ben bu yazıyı yazdığım zaman Rusça bilmezdim ve Mayakovski'nin adını bile duymamıştım. Ne malum, diyecekler, şahitlerle ispat ederim.

"Mayakovski, bir nevi Rus aruzunun bir çeşit son haddine vardırılmış müstezatlı tarzı ile yazar. Hani Hâmid'in 'Mevki Viyana' diye başlayan bir yazısı vardır, işte aşağı yukarı onun gibi... Halbuki benim yazılarımda böyle muay-

yen bir veznin son haddine vardırılmış müstezatlı tekniği yoktur. Ahengi ve 'vezni' anlayış bakımından aramızda hiçbir benzerlik olmayan Mayakovski ile muhteva bakımından da ayrılırız... O, her şeyden önce ve her şeye rağmen ferdiyetçidir, ben, değilim... Rusça öğrendikten ve Mayakovski'nin eserleri ve şahsıyla tanıştıktan sonra ondan çok şey öğrendim. Fransızca'yı öğrendikten sonra birçok Fransız şairlerinden ve Rusça öğrendikten sonra da birçok Rus şairlerinden birçok şey öğrendim. Harp sonrası edebiyatında dil bakımından hâkim olan cereyanın en güzel örneklerini Mayakovski'de okudum. Bir aralık bir-iki yazımda Mayakovski'nin değil; umumiyetle fütürizmin tesiri altına düştüm. Fakat bu 'fütüristlik' devrim çok çabuk geçti.

"Bugün beni verim bakımından Mayakovski'yi taklit etmekle itham edenler Mayakovski'yi aslından okumamış, onu tetkik etmemiş olanlardır. Çünkü Mayakovski'yi aslından okumuş olsalardı 'müstezatlı' Rus aruzunu görürlerdi ve bu büyük şairi tetkik etselerdi onun 'ferdiyetçiliğini' anlarlardı." (Bkz. *Şair Nâzım Hikmet*, Kemal Sülker, May Yay., ss. 201-202)

Bu yaklaşım temelde doğru olmakla birlikte, kendini savunma gereğini duyan bir şairin yersiz telaşını da içeriyor. Nâzım 'Resimli Ay' dergisinin soruşturmasına verdiği yukardaki yanıtta yıllardır aleyhine yürütülen bir kampanyanın başlıca dayanak noktasını hedef almıştır daha çok. Şiirini her fırsatta doğrulama çabası, Türkiye'ye getirdiği yeniliğin basit bir öykünme olmadığını kanıtlamak için tanık aramaya kalkışması, hep bu yüzdendir. Oysa sonradan Kemal Tahir'e de itiraf edeceği gibi, çoğu kez 'Mayakovski'yle aynı işi' yapmışlardır. Bu da, 20. yüzyılın öncü şiir akımlarında rastladığımız ortak eğilim açısından doğal, hatta kaçınılmaz bir sonuçtur. Ne var ki, Peyami Safa'nın Cingöz Recai'nin ağzından yazdığı:

Moda şair, kübik şair, kübiklerin kübiği,
Cevizliğin, Kuşdilinin, Mühürdar'ın Bolşeviği!

Ben ki –kıtır atma cicim!–
Nuvel Literer'dan alma değil,

Bolşevik şair Mayakovski'den de çalma değil,
senin tulum göbekli, kadayıf enseli burjuvalarından
halkı soyan birkaçının yuvalarından,
para aşırdım.

gibi alaycı sözleri, 'Hafta' dergisinin, "Nâzım Hikmet'in manzumesini gören birçok okuyucularımız da ayrıca bizim vasıtamızla ona manzum cevaplar göndermişlerdir. Hep aynı basit tarzda, yani dünyanın her tarafında iflas etmiş 'Marinetti-Mayakovski' nev'inde yazılmış olan bu muvaffakiyetli cevapları da ilerki sayılarımızda ayrıca koymak niyetindeyiz," yolundaki açıklamalarını yanıtlamak zorundaydı Nâzım (Bkz. *Nâzım Hikmet'in Polemikleri*, Kemal Sülker, Ant Yay., ss. 118-119). Çünkü şiirine karşı çıkanların eleştirileri Mayakovski konusunda yoğunlaşıyor, sağcılar onu 'mukallit'likle suçluyorlardı. Örneğin Troçki'nin Mayakovski'yi eleştirmesini fırsat bilen Peyami Safa, söz konusu eleştirinin gerçek niteliğini pek anlamadan da olsa, bu olayı Nâzım Hikmet'in şiirini kötülemek amacıyla kullanabiliyordu:

"İşte ihtilalin en büyük şefinin (Troçki'nin, N.G.) sahteliğini iddia ettiği bir şairi, bir adam, Nâzım Hikmet gibi nazım şekline, fikirlerine, kelime bölümlerine varıncaya kadar taklit ederse bu adam, samimi bir komünist değil, sahte bir komünistin sahte bir mukallitidir (*a.g.y.*, s. 102)."

Necip Fazıl ise, Nâzım Hikmet'in kendini savunma özgürlüğünün elinden alındığı hapislik yıllarında şu satırları yazıyordu:

"Bir aralık ortalığı yeni bir ses dolanır gibi oldu. Nâzım Hikmet... Başlangıçta hececilerle işe başlayan bu delikanlı, yeni Rusya'dan geçirdiği fikir macerası neticesinde, içerden dışarıya doğru bir fışkırış yaşatacağına, dışardan içeriye doğru bir sokuluş halinde, birdenbire fikir ve sanat piyasamızı şişleyiverdi. (...) Şairin getirdiği sese gelince; işte sar'a ihtilaçları içindeki Batı'nın bu günübirlik aletini alıp ona nizamlı ve sistemli bir ihtilâl heyecanı dökmek isteyen Rus şairi Mayakovski'nin sade perdelerine tıpa tıp uygun, heyecanda yüksek, fikirde malum, belgatta değerli bir beyanname çığlığı." (*Şair Nâzım Hikmet, a.g.y.*, s. 287)

Nâzım'ın Mayakovski konusundaki tutumu bu bağlam içinde değerlendirilirse, 'Resimli Ay' dergisinin soruşturmasına verdiği yanıt daha iyi anlaşılır sanıyorum. Ortalık biraz yatışıp tartışmalar sona erdikten sonra, Nâzım hapishanede yeniden ele alır bu sorunu. 1922-1938 yılları arasında yazdığı şiirleri yeniden değerlendirme fırsatını bulur. Bu döneminde ağır basan söylevci eğilimini, kendi deyimiyle şiirindeki 'hitabet' unsurunu eleştirir. Fütürist etkilenme çağını geride bırakmış, tümüyle özgün bir arayışın peşine düşmüştür artık. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı yazmaya başladığı yıllarda Mayakovski'nin yapıtına nesnel bir açıdan yaklaşarak şu ilginç sonuca varır:

"Mayakovski'nin 940 senesinde neşredilen ve bir tek ciltte toplanan şiirleri elime geçti. Okuyorum. Sana bir itirafta bulunayım, aramızda kalsın, Mayakovski ile yeni tanışıyorum. Yani kendi ağzından vaktiyle dinlediğim bir-iki şiiri müstesna, matbu şiirlerini ilk defa okuyorum. Sanat meseleleri hakkındaki görüşleri ise, seni maalesef temin ederim ki ilk defa manzurum oluyor. Fakat, aynı şartların aynı düşünceleri yaratması kaidesi kaba hattında burada da tahakkuk etti. Yani vaktiyle Mayakovski'den habersiz, sonraları çok defa utancımdan Mayakovski'yi eserleriyle tanıdığını söylemiş olmama bakma! Mayakovski'yle aynı işi yapmışız... Tabii o birçok hususlarda bu işi benden iyi yapmış, fakat tevazua lüzum yok, çok az da olsa bazı hususlarda da, yani işin ben daha iyisini yapmışım. Bu böyle... Bunu ilk ve son defa galiba yalnız sana söylüyorum. (...)" (*Kemal Tahir'e Mektuplar,* Bilgi Yay., s. 80)

Nâzım'ın Türkiye'den ayrıldıktan sonra da Mayakovski konusuna değindiğini, ilk çıkışındaki yenilikçi atılımının kaynaklandığı Rus fütürizmiyle kendi şiir anlayışı arasındaki benzerlikleri içtenlikle ortaya koyduğunu görüyoruz. Ekber Babayev'le yaptığı bir konuşmada şöyle değerlendiriyor bu ilişkiyi:

"Başlangıçta hiçbir şey anlamıyordum ondan (Mayakovski'den), çünkü Rusçam kötüydü. Şimdi de tümüyle anlayabildiğimi söyleyemem. *Fakat basamak biçimindeki dizelerini taklit ediyordum.* (İtalikler bana ait, N.G.) Düşüncelerini her zaman böyle yazdığını sanıyor, ben de kendimin-

kileri aynı biçimde yazmaya çalışıyordum. Fakat bana müsvette defterlerini gösterdiklerinde, her zaman ille de basamak biçiminden yararlanmadığını gördüm.

"Mayakovski'nin şiiriyle benimki arasındaki ortak yanlar: ilkin, şiir ve düzyazı; ikincisi, çeşitli türler (lirik, yergisel, vb.) arasındaki kopukluğun aşılması; üçüncüsü, şiire siyasal dilin sokulmasıdır. Bununla birlikte, farklı biçimler kullanıyoruz onunla. Mayakovski öğretmenimdir, fakat onun yazdığı gibi yazmıyorum ben. (...)" (*Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*, Ekber Babayev, Cem Yay., çev. A. Behramoğlu, s. 77)

Paris'te görme olanağını bulduğum belgesel bir filmde de aşağı yukarı aynı şeyleri söylüyordu Nâzım. Mayakovski Müzesi'nde yaptığı konuşmada büyük Rus şairinin artık bir klasik sayılması gerektiğini öne sürerken, her klasik yazarın, yaşadığı çağda ödün vermez bir yenilikçi olduğuna da dikkati çekiyordu.

Nâzım Hikmet'in fütürist etkilenme dönemi olarak niteleyebileceğimiz 1922-1936 yılları arasında yazdığı şiirlerin çoğu, kalabalık karşısında yüksek sesle okunmak amacıyla yazılmış, söylev ve propaganda yanı ağır basan şiirlerdir. Bunların içinde şiirsel yönden başarılı sayabileceğimiz ilginç örnekler olduğu gibi, salt söyleve dayananları da vardır. Nâzım'ın Sovyetler Birliği'ne ilk gidişinde Mayakovski'ye rastladığını, onu kalabalık yerlerde bağıra çağıra şiir okurken gördüğünü, hatta birlikte sahneye çıktıklarını biliyoruz.[1] Şiirlerini stadyumlarda okuyan Yevtuşenko, Voznesenski gibi yeni kuşak Sovyet şairlerinden *Beat Generation*'un ünlü temsilcileri Alain Ginsberg ve Ferlinghetti'ye dek, bu tarz şiir okuyanlara günümüzde de rastlanıyor. Bambaşka bir ritim anlayışına dayanan bu tür şiirlerin

[1] "Moskova'da öğrenim gördüğüm dönemde, Mayakovski gibi bir tribün şairiydim ben de. Fakat topluluğa okuduğum zaman, bir nefesli sazlar orkestrası gibi ses veriyordu şiirlerim. (...) Mayakovski makamla okurdu şiirlerini. Ben de öyle okurdum başlangıçta. Aktörler Mayakovski'yi okuduklarında iyice anlıyorum onu. Buna karşılık, kendim okuduğumda anlayabilmem çok güç. Türkiye'de işçiler, şiirlerini sen kendin okuduğunda anlıyoruz, demişlerdi bana. Bense şiirlerim tumturaklı (deklamasyonlu) okunmadan da okuyucuya ulaşsın istiyorum. (...) Otuz yıl önce, Politeknik Müzesi salonunda Mayakovski'yle birlikte şiir okudum. Moskovalıların karşısına hemen hemen ilk çıkışımdı bu. Korkuyordum. Mayakovski, korkma Türk, dedi, fark etmez, anlamayacaklardır nasıl olsa. (...)" (Ekber Babayev'in Nâzım Hikmet'le yaptığı –1953 ve 1955 yıllarında– üç ayrı konuşmadan (Bkz. *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*, a.g.y., ss. 77-78).

klasik ölçü kalıplarıyla yazılamayacağı ortadadır. Nâzım'ın öne sürdüğü gibi, Mayakovski'nin 'bir nev'i Rus aruzunun bir çeşit son haddine vardırılmış müstezatlı tarzı ile' yazması söz konusu temel ilkeyi değiştirmez. Tam karşıtı, doğrular onu. Mayakovski'nin 'son haddine vardırılmış müstezatlı tarzı', yeni içeriğin eski şiir kalıplarını zorlamaya başladığını kanıtlar. 'Şiirin söyleniş biçimi', kalabalıklara yüksek sesle okunmak amacıyla yazılmış olması, biçimle ilgili yeni sorunlar getirecektir elbet. Bu sorunların, Nâzım Hikmet'in şiirinde, Moskova öncesi ortaya çıktığını görüyoruz. Söylev-şiir tarzını Mayakovski'den aldığı öne sürülen şair, Moskova'ya gitmeden önce de şiirlerini yüksek sesle okumakta, atılgan ve coşkulu kişiliğinden kaynaklanan yeni bir vurgu tekniğini geliştirmeye çabalamaktadır. P.N. Boratav, Kurtuluş Savaşı yıllarıyla ilgili bir anısında şöyle dile getiriyor bu gerçeği:

"Herhalde Sakarya Savaşı'ndan sonraydı. Bir gün Türk Ocağı'nın açılış töreni yapıldı. Nutuklar söylendi, milli marşlar çalındı. Genç öğretmenlerle Sultanî'nin yetişkin öğrencileri coşkun şiirler okudular. Bunlardan bir tanesinin, kıvırcık sarı saçlı, mavi gözlü, uzun boylu bir delikanlının okuduğu şiirin adı 'Kırk Haramilerin Esiri' idi. (...) Şiir kadar, onu okuyanın okuyuşunda da başka bir güç vardı. Sarışın delikanlı şiiri okumamış, onda dile gelen, ayaklanmış esir Anadolu'nun dramını oynamıştı. Onun kollarının geniş hareketleri, sıçrayışları, dizlerini yere vuruşları hâlâ gözümün önündedir." (Bkz. 'Kurtuluş Savaşı Yıllarının Bir Anısı İçinde Nâzım Hikmet', 'Sosyal Adalet', Mart 1965, sayı 12)

Boratav'ın söz ettiği sarışın delikanlı Bolu'da öğretmenlik yapan Nâzım Hikmet'ten başkası değildir. Yukardaki satırlar önemli bir ipucu veriyor bize: Mayakovski'yle tanışmadan önce de Nâzım'ın şiirlerini yüksek sesle, 'bir dram oynar gibi' okuduğunu kanıtlıyor. Oysa 'Kırk Haramiler' şiiri hece ölçüsüyle yazılmıştır. Nâzım nicel kalıplarla sınırlanmış bir şiir yapısını –hece ölçüsünü– daha o yıllarda değişik söyleyiş yöntemleriyle, Boratav'ın dediği gibi 'kollarının geniş hareketleri, sıçrayışları, dizlerini yere vuruşlarıyla' kırmaya çabalıyordu anlaşılan. Ne var ki, bu ça-

banın sezgi düzeyinde kalarak bilinçli bir arayışa dönüşemediğini de belirtmeliyim.[1] Eski şiirin kalıplarını kırmak için daha derin, daha temel bir değişiklik gerekmektedir. Biçimden öze doğru değil, özden biçime doğru yönelen bir değişiklik.

* * *

Nâzım Anadolu'dayken biçim düzeyinde gerçekleştirmeye çabaladığı yenilik arayışlarını sürdürür:

"(...) şekilde yenilikler daha kolay yapılır genel olarak. İşe kafiyeden başladım. Kafiyeleri mısraların sonunda değil de bir sonda bir başta denedim. Misal:

> yıldızlarla ufka sarkan beyaz, dümdüz gece
> saatlerce nasıl koşmak arzusunu verirse..."[2]

(Bkz. 'Nâzım Kendi Şiirini Anlatıyor', alıntı yapan Ekber Babayev, *a.g.y.*, s. 21)

Ama asıl büyük yenilik, gerçekliğin değişik bir açıdan kavranmasıyla duyuracaktır kendini. Şairde o yıllarda henüz yeni oluşmaya başlayan bir dünya görüşünün belirlediği, önceleri daha çok gözlem gücüne, daha sonra tümüyle Marksçı bilince dayanan bir bakış açısıdır bu. 'Açların Gözbebekleri' adlı şiirin Moskova'da yazılması bir rastlantı olmasa gerek. Nâzım'ın Anadolu toprağına ayak bastığı günden Moskova KUTV Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarına dek uzanan bir bilinçlenme sürecinin ilk aşaması bu şiirle gerçekleşir. Kaynağını açlık gibi toplumsal bir olgudan

[1] Nâzım, o tarihte Paris'te bulunan annesi Celile Hanım'a Bolu'dan gönderdiği bir mektupta sevinçle söz ediyor bu olaydan. Bir 'müsamere'de şiirler okuduğunu, çok alkış topladığını, ününün günden güne arttığını çocuksu bir coşkuyla anlatıyor. Bir başka mektubunday-sa fütürist şairlerin kitaplarını göndermesini istiyor annesinden. Nâzım'ın daha 1921 yılında fütürizmle ilgilendiğini, öncü sanat akımlarını öğrenmeye çabaladığını gösteren bu belge çok önemli. Şairin Moskova'ya gitmezden önce de yenilik peşinde olduğunu kanıtlıyor çünkü (Bkz. *Nâzım*, A. Aydemir, ss. 96-97).

[2] Gerçekte bu şiiri Vâlâ-Nurettin'le birlikte yazmışlardır. Vâlâ anılarında Nâzım'la birlikte Bolu'da yaptıkları yeni biçim denemelerinden uzun uzun söz eder (Bkz. *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, Remzi Kitabevi, s. 139).

çok, bu olguyu eleştiren, ortadan kalkması için savaşan etkin bir bilinçten alır. İnebolu karşılaşmasından (Nâzım'a ilk kez işçi sınıfı devriminden söz eden Spartakistler ve Sadık Ahi'yle karşılaşmadan) Mustafa Kemal'in Ankara'sına, oradan Batum yoluyla 1922 yıllarının Moskova'sına dek kısa zamanda çeşitli dönemeçlerden geçen politik bir bilinçlenmeden söz ediyorum. Bu bilinçlenme yeni içeriğin zorunlu kıldığı yeni bir biçim arayışı olarak şiir düzeyine de yansır. Artık Nâzım herhangi bir şair gibi değil, gördüklerini, algıladığı yeni gerçekliği yeni biçimlerle ifade etmek gereksinimini duyan devrimci bir şair olarak bakmaktadır dünyaya. İçinde devindiği, bir uçtan öbür uca kat ettiği dünya, Kurtuluş Savaşı yıllarının Anadolu'suyla iç savaş ertesindeki Sovyetler Birliği'nin ortak coğrafyasında yer alır. İstanbullu paşazade için gerçekten de yepyeni bir dünyadır bu. Onu, üç arkadaşıyla birlikte Mütareke yıllarının İstanbul'undan Anadolu gerçeğine götüren vapurun adı gibi.[1] Nâzım ölümüne yakın yazdığı *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı otobiyografik romanında şöyle dile getirir ilk izlenimlerini:

"İnebolu, gördüğüm ilk Anadolu kasabası. Anadolu köylü kadınını da ilk önce burda gördüm. Pazaryerinde gördüm onu. Sırtındaki odun yükünü indirmeden çömelmişti duvarın dibine. Kabuğundan çıkmış iki kocaman kaplumbağaya benzeyen ayaklarını gördüm. Ellerini gördüm: Odun yükünün urganını tutan mübarek elleri baltanın sapındaymışlar gibi öfkeli, beşik sallıyorlarmış gibi sabırlı ve şevkatlıydılar." (*a.g.y.*, Günce Yay., s. 50)

Bu kısa bölümde 'görmek' yükleminin beş kez yinelenmesi bir rastlantı olmasa gerek. Nâzım Hikmet roman kahramanının bakış açısından bir durumun –yoksulluğun– altını çiziyor. Ama yalnızca gören öznenin, bir bakıma gerçekliğe dışarıdan bakan bilincin gözlemlerini saptamakla yetiniyor. 'Görmek' yükleminin her tümcenin sonunda birinci tekil kişiyle çekilmesi bundan. Roman kahramanı yo-

[1] Nâzım, Vâ-Nû, Faruk Nâfiz ve Yusuf Ziya'yı –bu ikisi o devrin haberalma örgütü Ayın Pe tarafından İstanbul'a geri gönderileceklerdir– İnebolu'ya götüren vapur 'Yeni Dünya' adını taşıyordu (Bkz. *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, a.g.y., s. 50).

rum yapacak, gördüğü yoksulluğun nedenlerini araştıracak yetkinliğe ulaşmamıştır henüz. Algıladığı gerçekliğin çözümlemesini, giderek anlamını ortaya koyamaz. Anadolu içlerine doğru, Ankara yolunda, daha da şaşırtıcı gerçeklerle karşılaşır:

"Kastamonu'dan sonra, akşam oldu, ortalık nerdeyse geceleyecek, biz hâlâ yürüyoruz... Allahın kırı. Ne bir tek ağaç, ne bir dam, ne kımıldanan bir karaltı. Toprak öyle dört bir yana yayılıp uçsuz bucaksız gidiyor kimsesiz.

"– Daha çok yolumuz var mı köye?

"– Köye vardık bile efendi.

"– Nerde?

"– Ayağımızın altında.

"Alacakaranlıkta, toprakta birtakım kabartılar gördüm. Birtakım delikler, kimi yerden de duman çıkıyordu. Köpek sesleri de geliyor yerin altından.

"– Köyün damları üstündeyiz, efendi.

"Köyün damları toprakla bir. Az daha yürüdükçe, keçi yolu gibi bir inişten girdik köye." (*a.g.y.*, s. 58)

Birkaç sayfa ötedeyse aynı gözlem gücü, aynı yalın gerçekçilik anlayışıyla betimlenen Anadolu halkını buluruz:

"(...) Yamaların ustalığını keşfettim bu yolculukta. Köylülerin üstü başı, birbirine eklenmiş yamalar, her biri bir başka renkte ve yan yana gelmesi imkânsız kumaş, bez parçaları. İstanbul dilencilerinin üstlerinden başlarından kederli.

"Öküzlerin, eşeklerin de bu kadar ufak tefek, bu kadar sıska olabileceğini yol boylarında keşfettim.

"Çocukların karınları şiş.

"Bütün yol boyunca, ayakları çıplak olmayan bir tek köylü kadın görmedim." (*a.g.y.*, s. 60)

Ne var ki, dış gerçekliği bir durum olarak, gözlemlenebilir ayrıntılarıyla betimlemek yeterli değildir. Yukardaki satırlarda da, dünya görüşü henüz oluşmamış roman kahramanının bakış açısından izleriz Anadolu gerçeğini. Yoksa Nâzım, röportaj düzeyini aşamayan yalınkat bir gerçekçilik anlayışının her zaman karşısında olmuş, Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta belirttiği gibi 'modern realizm'den 'diyalektik materyalizmin edebiyat sahasına şuurlu olarak

tatbiki'ni anlamıştır (Bkz. *a.g.y.* s. 51). Burada 'şuurlu' sözcüğünün altını çizmek gerek. Söz konusu 'şuur' daha sonra, Marksçı dünya görüşünü benimseyip gerçekliğe o açıdan bakmaya başladığı dönemde etkinliğini gösterecektir çünkü. Bu etkinliğin ilk örneğiyse, Nâzım Hikmet'in şiirinde gerçek bir sıçrama olan 'Açların Gözbebekleri'dir. 'Açların Gözbebekleri'yle aynı yılda (1922) yazılmış olmasına karşın ancak 1930'da, şairin *Varan 3* adlı kitabına girebilen ünlü 'Yalnayak' şiiri de bu çizgide yer alır. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanının kahramanı Ahmet'in bakış açısından izlediğimiz Anadolu gerçeğini nesnel bir durum olarak betimlemekle yetinmez Nâzım. Söz konusu nesnel durumun (yoksulluk olgusunun) nedenlerini bilinç düzeyinde kavrayarak, daha o yıllarda köylünün üretim araçlarıyla ilişkisini tarihsel maddecilikten kaynaklanan somut bir temele oturtmayı başarır:

Köylünün toprağa hasreti var,
toprağın hasreti
makinalar!

'Yalnayak', doğal ve toplumsal görüntülerin ilginç benzetmelerle somutlaştırıldığı bir şiirdir. O zamana dek şiirimizde pek rastlanmayan, alabildiğine çarpıcı gerçekleri dile getirir.

Kafamızda güneş
ateş
bir sarık.

Arık toprak
çıplak ayaklarımıza çarık.
İhtiyar katırından
daha ölü bir köylü
yanımızda,
yanımızda değil

yanan
kanımızda.

(...)
Rüyada gezer gibi gezmedik.
Hayır,
bir çöplükten bir çöplüğe ulaştık.
İşte biz o diyarı böyle dolaştık!
(...)

Nâzım'ın bir çöplükten bir çöplüğe ulaşarak gezdiği Anadolu, o dönemin şairleri için doğal güzellikleriyle insanı büyüleyen, tümüyle düş ürünü bir ülkedir. Gerçekte yoktur böyle bir Anadolu. Gerçekçiliğe özenen ilk köy romanları olarak niteleyebileceğimiz *Karabibik* ve *Küçük Paşa*'nın çizgisinde yer almakla birlikte, bu romanlardaki yapaylığı aşan Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı bir yana bırakılırsa, bürokrat aydının köyü doğal bir cennet olarak görmek istediği açıktır. Örneğin Nâzım'ın. 'Yalnayak' şiirini yazdığı dönemde, hececi şairlerden Orhan Seyfi 'Anadolu Toprağı'nda şu dizelerle uğraşıyordu:

.....
Senelerce sana hasret taşıyan
Bir gönülle kollarına atılsam
Ben de bir gün kucağında yaşayan
Bahtiyarlar arasına katılsam.

Faruk Nafiz'se 'Bizim Memleket' adlı şiirinde Anadolu'nun 'sihirli pınarlar'ından su içenlerin 'şöyle bir silkinip, ceylan olduklarını' söylüyordu. Bu romantik köycülük eğiliminin en aşırı, Köy Enstitüleri çıkışlı kuşağın 1950' lerden sonra dile getirdiği gerçekleri yakından tanıyan bizler için gülünç olmaktan öte bir özellik taşımayan en duygulu örneği, M.F. Gürtunca'nın 1926'da yazdığı şu dizelerdir sanırım:

Sen ne güzel bulursun,
Gezsen Anadolu'yu!
Dertlerden kurtulursun
Gezsen Anadolu'yu!
.....

Orda bahar başkadır,
Kışlar, yazlar başkadır,
Ah... bu diyar başkadır,
Gezsen Anadolu'yu!

Cavit Orhan Tütengil'in deyişiyle 'bütün iyi niyetine rağmen, köye dışardan bakan, nutukçu ve öğütçü olmaktan bir türlü kendisini kurtaramayan bu gel-geç köycülük hareketi (...) aydınların köyde yaptıkları piknik halini' almaya başladığı yıllarda (Bkz. *Türkiye'de Köy Sorunu*, s. 93), Nâzım'ın 'Yalnayak' şiirini yazması yazınımızdaki gerçekçi yönelişler açısından çok önemli bir aşamadır. Nâzım, Mahmut Makal başta olmak üzere Köy Enstitülü yazarların çoğunun yaptıkları gibi gözlemlediği ya da içinde yaşadığı gerçekliği çarpıtmadan, dosdoğru yansıtmakla kalmamış, bu gerçekliği belli bir dünya görüşü açısından kavrayarak sonradan Sabahattin Ali'lerin, Orhan Kemal'lerin sürdüreceği toplumcu gerçekçilik yolunda ilk eğilimi başlatmıştır. Ama 1922'de henüz adı konmamış, ilkeleri Jdanov tarafından saptanarak dogmacı bir anlayışla 'resmileştirilmemiş' bir eğilimdir bu. Nâzım'ın şiiriyse o devrin koşullarında (yalnızca Türkiye'de değil, fütürizm, dada ve gerçeküstücülüğün öncü şiire egemen olduğu tüm Avrupa'da) yenilikçi olarak niteleyebileceğimiz bir şiirdir. Yazınımızdaki silkinişin, karşılığını özgür koşuk girişiminde bulan yenilik hareketinin sözcülüğünü tek başına yüklenmiştir bir bakıma.

Nâzım Hikmet, yapıtındaki başlıca gelişme evrelerini anlattığı bir yazısında şiiri üzerinde Anadolu'nun etkisini şöyle özetliyor:

"Anadolu'ya geçtim. Millet sıska atları, Nuh'tan kalma silahı, açlığı ve bitiyle savaşıyordu Yunan ordularına karşı. Milleti ve savaşını keşfettim. Şaştım, korktum, sevdim, bayıldım ve bütün bunları başka türlü yazmak gereğini sezdim, ama yazamadım. Daha büyük bir sarsıntı gerekti..." ('Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor', 'Militan', Haziran 1975, s. 20)

Söz konusu sarsıntıya 'Açların Gözbebekleri' şiirinde betimlenen açlık bölgesinin, yani salt dış gerçekliğin yol açtığını sanmıyorum. Moskova'ya giderken trenin penceresinden gördüğü açlık elbette etkilemiştir Nâzım'ı.[1] Ne var ki asıl sarsıntı, bu acı gerçeğin dünya görüşünü belirlemesinde duyurur kendini. Sarsıntı, algıladığı gerçekliği eski kalıplarla ifade edemeyeceğini kavrayan bir bilincin sarsıntısıdır. Nâzım Moskova'da yeni bir dünyanın, o güne dek tanımadığı bir yaşamın içindedir. Tarihin ilk proletarya devrimine sahne olmuş çalkantılı bir dünyadır bu. İç savaşla tehlikeye giren, Batı emperyalizmi tarafından ablukaya alınan sosyalist toplumun kuruluş süreci daha yeni başlamaktadır. Şiirde yeniliğin yaşamın maddi koşullarını değiştirmeye öncelik veren bir devrim hareketiyle çelişmediği, tam karşıtı, toplumsal sarsıntıyla bilinçlerdeki değişmenin at başı gittiği oldukça karmaşık bir dönemdir bu. Ve her türlü yenilikçi girişime, yaratıcılığın sınırsız olanaklarına açıktır. Yıkıcılık, eski yapıların yerine yenilerini kurma sürecine dönüşmemiştir henüz. Devlet ve parti aygıtlarında örgütlenmiş bir iktidar mekanizması göze çarpmakla birlikte, toplumsal kurumlar, bu arada da sanat, ilerde sivil toplumu tümüyle yutacak tepeden inme uygulamalardan uzaktır. Yaratıcı etkinliğin tümünde, özellikle de şiir ve sinema alanlarında Ekim Devrimi'nin kasırgası hâlâ esmektedir. Gündemde olan, başkaldırı ve öncülüktür, resmi sanat ideolojisi değil. Nâzım işte böyle bir ortamda eski şiir anlayışının geçersizliğini sezer. Hece kalıplarıyla yazmayı sürdürmek çağın gerisinde kalmaktır bir bakıma. Çünkü hece ölçüsü, en azından Nâzım'ın deneyinden geçmiş bir şair için, artık çözülmeye başlayan bir toplumsal yapının ürünüdür. Birkaç yıl sonra şöyle dile getirecektir bu görüşünü:

[1] Vâ-Nû, Nâzım'la açlık bölgesinden geçişlerini anılarında şöyle anlatıyor:

"(...) yeni trenimize yerleştik. Rusya'nın içerilerine doğru ilerliyorduk. (...) Rus iklimini devre devre kasıp kavuran bir kuraklık, inkılâbı baltalamak ister gibi, o yıl ortalığı kaplamıştı. Toprak dört parmak genişliğinde çatlaklar halindeydi. Bütün dünyayı ilgilendiren bir konuydu bu... Rusya'da 30 milyon insanın aç kalıp ağaç kabuklarını kemirmesi, kökleri, köpekleri, kedileri yemesi, derileri, köseleleri gevelemesi yakın tarihin feci olaylarından birini teşkil ediyordu. Ve açlar, evlerini, köylerini bırakmış, 10 binlik, 100 binlik sürüler halinde şehirlere doğru yaya akıyorlardı.

(...) Bu manzara Nâzım'ı da dehşete salmıştı. Meşhur Açlar şiiri sonradan bu etkiyle yazılmıştı." (*a.g.y.*, ss. 286-287)

"(...) Muayyen içtimaî devreler ve iktisadî muhitlerdeki şiir şekli olan aruz ve hece vezinleri ve kafiye sistemleri, içtimai devrenin inkişafı, iktisadî vasatların değişmesiyle yıkılmağa başladılar. Bu yıkılış, ilk önceleri bizzat eski şekillerin içinde oldu. Mısralar, teknik bakımdan mısra olarak kaldıkları halde, içlerindeki muhteva akış bakımından parçalandı." ('Resimli Ay', Ekim 1929, alıntı yapan Z. Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, Ant Yay., s. 121)

Nâzım'ın şaşırtıcı bir sezgiyle, şiir tarihimizde belki de ilk kez ortaya atılan bir görüşü savunduğunu söylemeliyim. Yukardaki alıntıda, içeriğin biçimi belirlediği ilkesini mekanist bir anlayışla uygulamıyor şair. Yeni bir yorum getirerek, bütün sanat dallarında olduğu gibi şiirde de ne içeriksiz bir biçimin, ne de biçimsiz bir içeriğin öngörülemeyeceğini vurguluyor. Bu nedenle de toplumsal ve ekonomik yapının değişme süreciyle koşuk kalıplarının parçalanması arasında iki yönlü bir ilişki kuruyor. Yani önceden verilmiş bir kendilik, değişmez bir malzeme olarak görmüyor içeriği. Her an değişme eğiliminde olan içeriğin, bu değişim sürecine direnen biçimsel yapıyla kurduğu geçici dengenin, hangi koşullarda yıkılabileceğini araştırıyor.

Nâzım'a göre, önceleri içerden başlayan yıkılış, artık dışardan müdahaleyle yepyeni bir koşuk düzenine bırakmalıydı yerini. Bu müdahalenin gerekliliğini sezen Nâzım, yukarda belirttiğim gibi daha Moskova'ya gelmeden bazı araştırmalar yapar. Ama kesin bir sonuç elde edemez. Sonra, uzunca bir süre daha, Moskova'dayken de eski alışkanlıklarından kurtulamaz. Vâ-Nû, şairin 'Bir hayvan iskeleti gibi karşımda masam' dizesiyle başladığı hece ölçüsüne uygun bir şiirin sonunu getiremediğini, 'fena halde oflayıp puflad ığını' yazıyor (Bkz. *a.g.y.*, s. 296). Sıkıntısından dışarı fırlayan Nâzım, Sibirya'dan geçerlerken Vâ-Nû'yla birlikte trenin penceresinden seyrettikleri açlık bölgesinin fotoğraflarıyla dolu Moskova sokaklarında dolaşır. Akşam odasına döndüğünde, şiir serüveninin ilk büyük aşamasını gerçekleştirmiştir artık:

"Nâzım Hollanda Bankası'ndaki odamıza döndüğü zaman, 'hayvan iskeleti gibi masa'nın üzerine muzaffer bir eda ile bir tomar kâğıt fırlatmıştı:

"–Vezinle kafiyeye paydos, diye haykırmıştı. *Bu kâğıtlarda Türk edebiyatının ilk serbest mısraları vardı* (İtalikler bana ait, Nedim Gürsel). Ve bunlar, 20. yüzyılın, Umumî Harp bir yana bırakılırsa, belki de en büyük felâketini tasvir ediyordu.

"Nâzım, yazdıklarını, odada bulunan Şevket Süreyya ile bana heyecanla okudu. Ve bu yeni şiir şeklini onaylattı. Mihenke vurdu kendini." (*a.g.y.*, ss. 296-297)

Şairin kendisiyse, bu ilk özgür koşuk denemesini yıllar sonra Ekber Babayev'e şöyle anlatıyor:

"*Pravda* gazetesinde, yahut *İzvestiya*'da, şimdi hatırlamıyorum ve herhalde Mayakovski'nin olacak, bir şiirini gördüm, uzun kısa mısraların şekli beni çok ilgilendirdi. Fakat şiiri tercüme ettirip neden bahsettiğini anlamak mümkün olmadı. Batum'dan Moskova'ya gelişte açlık mıntıkasından geçtik. Gördüklerim üzerimde çok tesir etti. Fakat böyle bir açlığın dahi inkılâbı yıkamayacağını haykırmak istedim. *Moskova'da hece vezniyle ve bu veznin çeşitli hece kombinezonlarıyla açlığa dair bir şiir yazmak istedim olmadı. O zaman Batum'daki şiirin şekli geldi gözümün önüne* (İtalikler bana ait, N. Gürsel). Bunun çok iyi tanıdığım Fransız serbest vezni olamayacağına, her nedense kanaat getirdim, bunun yepyeni bir şey olduğuna ve şairin böyle dalgalar halinde düşündüğüne hükmettim ve 'Açların Gözbebekleri'ni yazdım." (*a.g.y.*, s. 21)

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
aç
bizim!

Onlar
bizim!
Biz
onların!
Dalgalar
denizin!
Deniz
dalgaların!

Değil birkaç
değil beş on
30.000.000
30.000.000!

Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska cılız
eğri büğrü dallarıyla
eğri büğrü ağaçlar!

Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
açlar dizilmiş açlar!
Bunlar!
yürüyen parçaları
o kurak
toprakların!
Kimi
kemik
dizlerine vurarak
yuvarlak
bir karın
taşıyor!
Kimi
deri... deri!
Yalnız
yaşıyor
gözleri!
(...)

Nâzım'ın, Mayakovski'nin kullandığı bu 'yepyeni' dize yapısını benimsemesi bir rastlantı olmasa gerek. Şair Fransız özgür koşuğunu 'çok iyi' tanıdığını söylüyor çünkü. Sorun herhangi bir özgür koşuk bulmak, başka bir deyişle yenilik için yenilik yapmak değil, Vâ-Nûlara yazdığı bir mektupta da değindiği 'muhtevaya en uygun şekli bulmak, bu suretle de en çeşitli şekillere ulaşmak'tır (Bkz. *Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar*, Cem Yay., s.108). Yalnız şu gerçeği belirtmekte de yarar var: Nâzım'ın yeni içeriğe en uygun biçimi mutlak olarak aradığını söyleyemeyiz. Yeni içerik kesinleşmiş, son noktası konmuş dural bir malzeme değildir çünkü. Onun da bilinç tarafından çeşitli kavranılış biçimleri, değişik düzeyleri vardır. Yani, yeni içerik Nâzım'ın içinde yaşadığı gerçekliğin bütününü kaplamaz. Bilinç, gerçekliği yansıtan edilgen bir aynaya indirgenmemelidir. İkisinin –bilinçle gerçekliğin– birlikte varoluşu, karşılıklı etkileri diyalektik bir ilişki içinde ele alınmalı. Yeni içerik dural bir malzeme olmadığına göre, şairin aradığı 'uygun biçim' doğrultusunda değişmesi, yeniden düzenlenmesi kaçınılmazdır. Nâzım, Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta biçim sorununun ancak 'muhtevadan şekle' doğru gidilmekle çözümlenebileceğini söylüyor. Ama hemen şunu da ekliyor ardından:

"(...) Tabii şeklin muhteva üzerindeki mukabil –fakat kemiyetteki– tesirini de unutmayarak." (*a.g.y.*, s. 93) Memet Fuat'a yazdığı bir mektupta ise, soruna diyalektik anlamda bir çözüm getirerek biçimle içeriğin birbirinden ayrılmazlığını, birinin diğerinin varoluş koşulu sayılması gerektiğini belirtiyor:

"(...) Şeklin nasıl olacağını tayin edecek muhtevadır. Tabii bu metodoloji bakımından böyledir, yoksa şekille muhteva bir birliktir." (*Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar,* De Yay., s. 6)

Açların dünyasının hece ölçüsüyle anlatılamayacağını bildiği için Mayakovski'de gördüğü yeni biçime başvurmuş, ama bu yeni biçimle yazdığı için de açların dünyası Nâzım Hikmet şiirinin yeni içeriğine dönüşebilmiştir. Kırılan, or-

tadan ikiye bölünüveren dizeler yazınımızda o güne değin hiç görülmemiş bir gerçeği –hem biçimsel yapının hem de yeni içeriğin çağdaş gerçeğini– vurgular. 'Açların Gözbebekleri'ni, nesnel koşulların bir araya gelmesiyle gerçekleşen, birbirinden ayrı düşünemeyeceğimiz yeni içerikle yeni biçimin buluşması olarak tanımlayabiliriz sanıyorum. Bu buluşmada öykünme ya da etkilenmeden çok, 20. yüzyılın tarihsel bağlamında ele almaya çalıştığım. öncü sanat akımlarının –fütürizm, dada ve gerçeküstücülüğün– payı olsa gerek.[1] Ama doğrudan değil, dolaylı bir pay. Selâhattin Hilâv da 'Nâzım Hikmet Üzerine Notlar' adlı incelemesinde bu gerçeğe dikkati çekiyor:

"Nâzım Hikmet, çıkış noktası bakımından, 20. yüzyılın bu öncü sanat ve şiir akımları içinde dolaylı olarak yer almaktadır. Sınırsız bir zenginlik taşıyan eserinde, yüzyılımızın öncü şiir anlayışlarının belli bir yöne açılmış ve aşılmış halde kaynaştığı görülür. Bu akımları ayıklayarak, sindirerek, yüksek bir düzeyde kaynaştırarak, yani yaratıcı bir şekilde aşarak, doğmakta ve gelişmekte olan yeni gerçekliği ve insanı, bu insan ile dünya arasındaki ilişkiyi dile getirmiştir. Yapılması gereken, Nâzım'ın bu başarıyı nasıl gerçekleştirdiğini somut olarak göstermektir." ('Türkiye Defteri', Haziran 1974, s. 32)

❄ ❄ ❄

Nâzım Hikmet Moskova'dan döndükten sonra, yukarda ayrıntılarıyla ele aldığım şiir anlayışı çizgisinde başarılı örnekler verdi. Bu örneklerin tümü aynı düzeyde değildi elbet. Ama o güne değin şiirimizde görülmemiş bir yeniliğin habercisiydiler. Bu yenilik, yalnızca biçimde değil içerikte de duyuruyordu kendini. Ne var ki, *835 Satır*'ın yayımlanmasıyla tüm ilgileri üstüne çeken Nâzım Hikmet, Yakup

[1] Nâzım Hikmet'in özgür koşuk deneyinde dış etkilerin önemi tek belirleyici değildir kuşkusuz. Birkaç kez yinelediğim gibi asıl üzerinde durulması gereken sorun yeni içeriğin yeni bir biçimle yansıtılması, eski şiir kalıplarının içten dışa, yani özden biçime doğru zorlanması sorunudur. Bu zorlanmada Türk şiirinde daha önce yapılmış yenilik girişimlerinin de payı olsa gerek. Örneğin doğrudan özgür koşukla yazılmamış olmakla birlikte, Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, hatta daha eskilerden Namık Kemal'in bazı şiirlerindeki ritim özelliklerinden yararlanmıştır Nâzım.

Kadri'nin deyimiyle 'Türk şiirinde çığır açmış bir edebiyat inkılapçısı, hiç görülmemiş bir şair tipi' olarak değerlendirildi. 'Âşık Paşa'dan beri alışılagelmiş bütün nazım kaidelerini, vezin sistemlerini altüst ederek ve Türk kamusunun hudutlarını kırıp geçirerek, yeleleri dimdik olmuş şahlanan bir (Demir Beygir) üstünde sıcak ve acayip naralar' attığı söylendi ('Milliyet', 28-4-1929. Alıntı yapan A. Bezirci, *Nâzım Hikmet ve Seçme Şiirleri*, a Yay., s. 95). Şiirinin biçimsel özellikleri üzerinde yeterince durulmasına karşın, devrimci içeriğine değinilmedi pek. Bu içeriğin önce göz ardı edilmesi, sonra da yasadışı bırakılması (egemen şiir yasalarının dışına itilmesi) ilginçtir. Yine de, başta Ahmet Hâşim olmak üzere sonradan Nâzım'a karşı tavır alacak, onu 'bolşevik mankenliği'yle suçlayacak ünlü yazarlarımızın çoğu *835 Satır* şairini övmekten geri kalmadılar. Örneğin Ahmet Hâşim şunları yazdı:

"(...) Şair müheykel bir şekil halinde semanın maviliğine karşı durmuş, cidden tuhaf, fakat ahengi cidden emsalsiz bir garip aletin tellerini söyletiyor. Bu vezin bildiğimiz vezinlerden değil, bu lisan şiirin bizde bugüne kadar kullandığı lisana benzemiyor. Nâzım Hikmet Bey, tarzını kendisi icat etmedi, bu biçimde şiirler şimdi dünyanın her tarafında yazılıyor. Nâzım Hikmet Bey bu tarzı anlamış, Türkçeleştirmiş, bu iklimin toprağında tutturabilmiş büyük bir yeni şairimizdir. (...)" ('İkdam', 24-4-1929. Alıntı yapan A. Bezirci; *a.g.y.*) Peyami Safa ise Nâzım'ı, 'Türk nazmının şekillerinde hürriyeti ilan eden ilk adam' olarak selamlayıp, sonradan 'kübiklerin kübiği' diye alay etmeye kalkışacağı, 'Türk düşmanlığı'yla suçlayacağı şairi 'kelimeleri veznin mahbesinden (...), Türk nazmını asfeksiden kurtaran müceddit' diye tanıttı ('Resimli Ay', 1929).

Nâzım Hikmet'in sanat çevrelerinde en çok ilgi uyandıran, aynı zamanda da büyük şaşkınlık yaratan şiirleri 'sanayi estetiği'ni dile getirenlerdi. Bunlar arasında İtalyan ve Rus fütürizmlerinin, daha sonra da konstrüktivizmin ortaya çıkardığı teknoloji sorunsalından kaynaklanan 'Maki-

nalaşmak', 'San'at Telâkkisi', 'İnkılâbın Beşinci Senesinde' vb. gibi şiirleri sayabiliriz. Şair 'San'at Telâkkisi'nde

"benim
şiirime ilham veren perimin
omuzlarında açılan kanat
asma köprülerimin
demir putrellerindendir!" diye yazıyor.

'Makinalaşmak' şiirindeki ünlü

ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

dizelerinin anlamınıysa Hikmet Feridun Es'e şöyle açıklıyor:

"Benim idealize ettiğim şey pervanedir. Ben papatyayı değil, pervaneyi anlatıyorum. Papatya da pervaneye benzer, onun da kanatları vardır, ona ben pervaneyi tercih ederim... Göğsüme papatya takacağım, diyen şairler olduktan sonra, ben neden kuyruğuma pervane takmayayım. (...) Papatya, endüstrinin elinin dokunmadığı hammaddenin sembolüdür. Pervane de sanayiin sembolü. Ve ben, sanayiin yarattığı içtimaî hayattaki muayyen bir sınıfın şairiyim. O zümrenin dertlerini, acılarını, ihtiyaçlarını anlatırım." (*Bugün de Diyorlar ki,* 1932. A. Bezirci'nin notundan, *Bütün Eserleri,* I. Cilt, Cem Yay., s. 309)

Brooklyn Köprüsü'nün 'yalın cıvata ve teknik düzeni'ne şiir yazan Mayakovski'nin, Eyfel Kulesi'ne, Sibirya Ekspresi'ne övgüler düzen Cendrars'ın, Lenin'in 'Sosyalizm Sovyetler ve elektrikleşmedir' sloganına belki de gereğinden fazla sahip çıkan konstrüktivist şairlerin egemen olduğu bir ortamda, Nâzım'ın sanayi mitosundan etkilenmesi doğaldı. Çünkü teknik, modern bir mitolojiydi o yıllarda. Nâzım, en aşırı ifadesini 'Makinalaşmak' şiirinde bulan bu çağdaş mitosu biraz da Türk şiirini yıllarca egemenliği al-

tında tutmuş 'şairanelik'e karşı kullanıyordu. Papatya yerine pervaneyi önermesi, Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Âti, hatta Hececiler gibi, bir önceki yazınsal akımların içtenlikten uzak lirizm anlayışlarını eleştirmek içindi. Sonradan *Garip*'in önsözünde Orhan Veli'nin devralacağı, ama pervane yerine Süleyman Efendi'nin nasırında somutlaşarak günlük yaşama ve 'küçük adam'ın dertlerine yönelen bir gerçekçilik anlayışını dile getirecek bu 'karşı-şairanelik', ilk kez Nâzım'da belli eder kendini. Örneğin daha 1928'de 'tab' ı şairane'si olmadığını söyleyerek '77 katlı betonarme dağlar'a '110 kilometre sür'atle raylarda koşan demir beygir'e duyduğu hayranlığı dile getirir şair. 'Peşinde yüz vagonu uçuran karayağız oğlumuz' diye söz eder lokomotiften (Bkz. 'Mavi Gözlü Devin Minnacık Kadını', 'Cumhuriyet', yayımlanmamış şiirlerinden 'İstihsal Aletleri ve Biz', alıntı yapan K. Sülker). Bu biraz da, makineyle insan arasındaki ilişkiyi yumuşatma, insandaki nitelikleri makineye yansıtma eğilimidir. Ama, 'Makinalaşmak 2'de belirttiği gibi, yine de, Marksçılığı üretim araçlarının kamulaştırılmasına indirgemekten geri durmaz:

> İnandım Marksizme
> bizim olacak makineler.
> Ve ben makinalaşacağım. (*a.g.y.*)

Benerci Kendini Niçin Öldürdü'nün bir bölümündeyse, Kalküta kentinde gündoğumunu betimlerken Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Âti akımlarının süslemeci imge anlayışlarını pastiş eder.

"Kalküta şehrinin ufkunda güneş
yükseliyordu.
Atları ışıktan, miğferleri ateş
bir ordu
bozgun karanlığı katmış önüne
geliyordu.
Güneş yükseliyordu...
Kalküta......"

Bunu beceremedik
romantik kaçtı pek.
Şöyle diyelim:

"***Baygın kokulu***
koskocaman
masmavi bir çiçek
şeklinde sema
düştü fecrin altın kollarına..."

Bu da olmadı,
olacağı yok.
Benden evvel gelenlerin hepsi,
almışlar birer birer,
tuluu şemsi, gurubu şemsi
tasvir patentasını.
Tuluu şemsin, gurubu şemsin
okumuşlar canına...

Bu hususta yapılacak iş;
söylenecek söz
kalmamış bana.
Buna rağmen,
tekrar ederim ki ben:
Kalküta'nın damları üstünde güneş
güneş gibi
yükseliyordu.
(*Tüm Eserleri*, III. Cilt, *a.g.y.*, ss. 90-91)

Nâzım yine *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'de, şiirinin en önemli teknik öğelerinden biri, hatta başlıcası olan uyağa da başkaldırmaktan kendini alamaz. Türk şiirinin en büyük uyak ustalarından biri olmasına karşın, 'peşine' sözcüğüne uyak ararken 'eşine', 'ateşine' diye çarçabuk sıralayıverdiği sözcüklerin ardından, "Tükürmüşüm kafiyenin içine!" deyiverir (*a.g.y.*, s. 24). Hem aradığı uyağı bulmuş, hem de kendini alaya almış olur böylece. Bir bakıma, uyak

kullanarak uyağı yürürlükten kaldırma çabasıdır bu. Öte yandan okurla metin arasına girerek uyakla sağladığı ses uyumunu bozar. Okurun metnin gerçekliğiyle, yani anlatılan dünyayla özdeşleşmesi de engellenmiş olur. Ne var ki, Nâzım'ın bu tür deneyleri dizgesel bir arayışın ürünü olmaktan çok, metne gelişigüzel serpiştirilmiş alay öğeleri niteliğindedir. Pastiş ve gülmece ya da okuru uzakta tutma yöntemi, önemli boyutlara ulaşmaz onun şiirinde. Hatta başka şairlerde eleştirdiği imge tuzağına kimi zaman kendi de düşer. Belki de, imgeden vazgeçilemeyeceğini kanıtlamak için, bilerek yapar bunu. Kimi zaman da 'şairanelik'e karşı giriştiği amansız savaşta başkalarıyla birlikte kendini de kıyasıya eleştirir.

"Gelgelelim şairanelik bahsine (...) Bence aktif, terbiyeci, tesirci, realist edebiyatta bu unsurdan istifade edilemez. Çünkü; evvelâ –tabir caizse– 'gayrı edebidir', saniyen demagojiktir, pratikte realist edebiyatın sanat çerçevesinde kaldığı müddetçe demagojiden sakınması lâzımdır kanaatindeyim. (...) Bu şairane yalnız Fecr-i Âti, Edebiyat-ı Cedide, Hececiler üslûbunda olmaz ve sadece bunun unsuru lirizm sulandırılmakla yapılmaz, bu bir küçük burjuva münevverliği hastalığıdır ki en olamaz sanılan temayüllerde, en sağlam ideoloji benimseyişlerinde dahi eski manâsıyla en şaireneliğe gayrı müsait tarz ve kelimelerle kendini gösterir. (...) Şimdi yeniden göz atıyorum da, beni bir yana bırak, bu şairanelik bende de bir hayli varmış, hem en olamaz sanılan en kabadayı şiirlerimde en kalın haykıran mısralarımda, dedim ya, beni bir yana bırak, fakat Pasternak'ta da, Mayakovski'de de şairanelik bol bol mevcut. Ben de üzülerek söylüyorum bu üstatlarda benden fazla. Kemalciğim ben şairanelikten kurtulduğum gün, elbette kurtulacağım merak etme, tam şair olacağım ve güveniyorum kendime." (*Kemal Tahir'e Mektuplar, a.g.y.*, s. 44-45)

Ama yaşlandıkça, ilk baştaki aşırı tutumunu 'bir çeşit sol çocukluk hastalığı' olarak nitelemek yürekliliğini de gösterir: "Ben ihtiyarladıkça şunu iyi ve cesaretle anlıyorum ki, sıhhatli, umutlu, hatta yumuşak kederli lirik şiir

insanlara lâzımdır. Ondan sakınmak, onu hor görmek bir çeşit sol çocukluk hastalığıdır." (*a.g.y.*, s. 188)

Ölümüne yakın yazdığı 'Severmişim Meğer' şiirinde, en aygın baygını, en yalancısı, en küçük burjuvası' da olsa, ay ışığını belki de en lirik şairden daha fazla sevdiğini anımsayarak, ömrü boyunca bütün doğa güzelliklerini hayranlıkla seyretmiş olduğunun farkına varacaktır. Üstelik yer yer, alabildiğine lirik dizelerle dile getirecektir bu gerçeği. Ama 'Makinalaşmak' şiirini yazdığı yıllarda kuyruğuna pervane takmak istediğini haykıran bir şairdir Nâzım. Hırçınlığı, birçok şiirinde kullandığı külhanbey ağzı, Marksçı bilinçten çok eylemci kişiliğinden, atak yenilikçiliğinden kaynaklanır.

Bu dönemdeki ürünlerinin bir başka özelliği de, ilk kez dadacıların, sonra da harfçilerin (lettristes) anlam birimi dışında kullandıkları ses yinelemesi (allitération) tekniğine ve ünlem vurgulamasının değişik biçimlerine yer vermeleridir. 'T rrrum / trrrum / trrrum! / Trak tiki tak', 'Zınkkk! / elektrik / tırrrrrıııık! / Dan! / dan! / dan! / tiki / taka frev' ya da 'Hey! / Hey!', 'Hari, hari / hurra, hurra / hurrra!' dizelerinde olduğu gibi (Bkz. 'Makinalaşmak', 'Gırev', 'Orkestra', 'Komsomol' şiirleri). Yukardaki 'elektrik / tırrrrrrıık' dizelerinden sonra gelen 'DUR - DU!!!' dizesinin yazılış biçimiyle anlamı arasında Mustafa Öneş şöyle bir ilişki kuruyor:[1]

"Yukarıdaki dize bir eylemi bildiriyor. Eğer görüldüğü gibi yazılmasaydı, bu eylemi bize ancak anlam olarak verebilirdi. Oysa fren yapılarak durdurulan bir arabanın devinimini çok belirgin bir biçimde duyabiliyoruz şimdi. 'DUR' hecesi, arabanın ve içindekilerin, arabayla birlikte hızlarını alamayarak öne doğru, 'DU' hecesi ise arkaya doğru gitmelerini gösterir. Burada, sözcüğün yazılış biçimi çok önemlidir. Nâzım Hikmet, sözcüklerin yazılış biçimlerindeki etkileyici yanı bulmuştur. Eylemi bildirmeyen sözcükle-

[1] İlk kez 'Aydınlık' dergisinin 1 Mayıs 1923 tarihli sayısında yayımlanan 'Gırev' şiirinde bu dize 'durdu' biçiminde yazılmış (Bkz. *Tüm Eserleri*, I. Cilt, *a.g.y.*, s.160). Şair çok daha sonra, 1932 yılında yayımlanan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* adlı yapıtının 'Üçüncü Bab'ının üçüncü bölümüne olduğu gibi aktardığı 'Gırev' şiirinde aynı dizeyi yukardaki biçimiyle, 'DUR - DU!' olarak yazıyor.

rin birkaçını kullanarak durumları bildirdiği olur. (...) Bir de eylem sesleri vardır 'zınk', 'pat' gibi. Nâzım Hikmet bunlardan da yararlanmıştır şiirinin ses yapısını kurarken.

"Ses yapısının sağladığı ikinci özellik, uyumdur. Onun şiiri, dizelerle ağır ağır kabarıp, sonra birdenbire çatlayarak boşalan sonu noktalı bölümlere ayrılabilir. Bu durum, denizin yüzey sularındaki dalgalanmaya benzetilebilir." ('Nâzım Hikmet'in Şiiri', 'Yeni Dergi', Nisan 1967, s. 282)

Nâzım'ın bu dönemde yazdığı şiirlerin üzerinde ayrı ayrı duracak değilim. 'Kerem Gibi'de aynı biçim ve ses anlayışını sürdürdüğünden yukardaki örneklere başvurma gereğini duydum. Ne var ki, 'Kerem Gibi' şiirinin içeriği, 'sanayi estetiği' diye nitelediğim sorunsalın dışında kalıyor. Gelenekle bağ kurabilmesinin nedenlerinden biri de bu aslında. Ama metnin 'ağır ağır kabarıp, sonra birdenbire çatlayarak bölümlere ayrılması', benim ilk başta değindiğim gibi dizelerin üst üste birikip bir anda sıçrayarak eylem ya da durum bildiren tek sözcükten, hatta tek heceden ibaret anlam birimlerine dönüşmeleri, sonra da ortadan bölünüp kırılmaları ya da 'Deeeert' sözcüğünün yazılışında, 'ey!' ünleminin vurgulanışında gördüğümüz gibi ses öğeleriyle anlamın pekiştirilmesi, 'Kerem Gibi' için de geçerli. Şiirin metinsel çözümlemesini yaparken bu soruna yeniden dönmeyeceğim artık. Yukarda ayrıntılarıyla göstermeye çalıştığım biçimsel özellikler, şiirimizde gerçek bir yenilik olan 'Kerem Gibi'yi de aynı biçim anlayışı çerçevesinde değerlendirmemiz gerektiğini yeterince ortaya koyuyor sanırım.

❋ ❋ ❋

Buraya dek Nâzım Hikmet'in şiirimize getirdiği büyük yeniliği 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan öncü sanat akımları bağlamında ele aldım. Türk yazınının özgül koşullarıyla bu bağlam arasında ilişki kurmaya yönelen bir yaklaşım, ister istemez şairin 'Putları Kırıyoruz Kampanyası'na da değinmek zorunda. Ne var ki, söz konusu kampanya üstüne daha önceden ayrıntılı bir kitap yayımlandı. Ayrıca bazı dergiler de konuyu özetleyen yazılara yer verdi-

ler.[1] Bu nedenle Nazım Hikmet'in 'Resimli Ay' dergisinde yayımladığı bir dizi tartışmayla başlayan 'Putları Kırıyoruz Kampanyası'nı ayrıntılarıyla ele almayacağım. Şairin, hedef aldığı ünlü yazarları yıkmak isterken hangi temel ilkelerden yola çıktığını belirteceğim yalnızca.

'Resimli Ay'ın Haziran 1929 tarihli sayısında girişilen 'tasfiye' hareketinin amacı şu gerekçeye dayandırılıyor:

"Maksadımız, lâyık olmadıkları halde kendimize put yapıp taptığımız kimseler üzerindeki mukaddes örtüyü kaldırmaktır." Nâzım Hikmet'in ilk karşı çıktığı kişinin o güne dek 'Dâhi-i Âzam' diye nitelenen Abdülhak Hamit oluşu ilginçtir. Nâzım Hamit'i eleştirirken, onu yaşadığı çağın tarihsel özelliğini, yani Osmanlı 'feodal' toplumunun çözülme sürecinde ortaya çıkan toplumsal gerçekliği görmemekle suçluyor. Nâzım'a göre dâhi sanatçı, 'mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimaî inkişaf merhalesini beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade eder; yahut bu merhale son anlarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin anahatlarını, hiç olmazsa bir seziş halinde düsturlaştıran bu ikinci kaziyyede de beynelmilel bir dereceye yükselebilen' sanatçıdır (*Nâzım Hikmet'in Polemikleri*, *a.g.y.*, s. 18). Hamit'i Shakespeare'le karşılaştırdıktan sonra, Fransız klasikleri Racine ve Corneille'in başarısız bir öykünmecisi olarak niteleyen Nâzım, şu yargıya varıyor: "Hâmid Bey, devri için yeni, kuvvetli bir Osmanlı şairidir, işte o kadar."

'Putları Kırıyoruz Kampanyası'nın ikinci boy hedefiyse Mehmet Emin Yurdakul'dur. Nâzım Hikmet 'Resimli Ay'ın Temmuz 1929 tarihli sayısında bu kez Mehmet Emin'in ulusal şair sayılamayacağını öne sürüyor. Onca ulusal şairler toplumların uluslaşma sürecinde ortaya çıkarlar. Bu sürecin gerçekleştiği bir dönemde yaşamasına karşın, Mehmet Emin'in neden ulusal bir şair sayılmaması gerektiğini açıklarken, Nâzım şu ilkeden yola çıkıyor:

"Türk milleti, –ki millet haline gelmesinin çok uzak bir tarihi yoktur– Mehmet Emin Bey'in yazdığı devirlerde,

[1] Bkz. *Nâzım Hikmet'in Polemikleri*, Kemal Sülker, Ant Yay. 'Putları Kırıyoruz Kampanyası' Mustafa Baydar, 'Yeni Dergi', Eylül 1967.

onun şahsında bir millî şaire mâlik olabilirdi. Fakat ne yapalım ki Emin Bey bu sıfatı alabilmek için hiçbir vasfa mâlik olamadı. Camiaların millet haline gelip millî şair yetiştirdikleri devir; derebeylikle mücadele ettikleri, yahut emperyalizme karşı kurtuluş kavgasını yaptıkları veyahut da bu iki dövüşe birden giriştikleri devirdir. Milli şair, bir zaman için olsun, bütün milletin alâkadar olduğu bu mücadeleyi gösteren şairdir. Rusların, Bulgarların, Hintlilerin, Almanların millî şairlerinde bu vasfı görürsünüz... Halbuki Mehmet Emin Bey'de bu vasfın zerresi yoktur." (*a.g.y.*, ss. 25-26)

Görüldüğü gibi Nâzım, 'Putları Kırıyoruz Kampanyası'nda belli bir sanat anlayışından çok, yerleşmiş değerleri sarsmaya ve resmi ideolojinin yücelttiği iki şairimizin gerçek niteliklerini araştırmaya çabalıyor. Bu çabasını daha ilerki yıllarda Namık Kemal, Tevfik Fikret ve Mehmet Akif için de sürdürecektir.[1] Bir kuşak anlaşmazlığı ya da birçoklarının –bu arada Resimli Ay'ın da (Bkz. Ağustos 1929)– belirttiği gibi eski / yeni tartışması olarak ele almıyor sorunu. Ölçütleri, dayandığı temel ilkeler, yazınımızı sınıfsal açıdan değerlendiren Marksçı bir anlayıştan kaynaklanıyor. Ayrıca eski değerleri yıkarken yenilerini, geçmişin kültür kalıtını özümleme sorunu çerçevesinde ortaya konulabilecek gerçek değerleri öne sürmüyor. Diyeceğim, giriştiği 'tasfiye' hareketine geçmişte bir temel aramaktan uzak henüz. Örneğin, resmi şairlere karşı çıkarken Fransız şiirinin aykırı köklerine uzanan, çağdaş ve yenilikçi sanat anlayışlarıyla Rimbaud, Lautréamont, hatta Apollinaire gibi şairler arasında bağ kuran gerçeküstücülerin çabasına Nâzım'da rastlamıyoruz. Üstelik radikal bir yıkımdan da

[1] Örneğin Namık Kemal için şunları yazar: "Namık Kemal, basının bile ancak 'lüzumu kadar' hür olmasını isteyen Namık Kemal, bütün özellikleriyle, yarı sömürgeleşen, yıkılmış Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde kendine yol açmak isteyen 'BURJUVAZİ'nin bayraktarıdır. Gerçi bu bayraktar, 'âdil bir padişah'tan ileri geçmemiş, geçememiştir. Çünkü Namık Kemal'in, icrayı hükümet etmesini istediği FIRKAYI MÜMTAZE daha 'Cümhuru aklına getiremeyecek' ve mübeşşirine 'ümmetle milleti' fark ettiremeyecek kadar zayıftı. Bu 'eyalet muteberanı daha o kadar zayıftı ki, tam bir yerli sanayii kurmayı da, tıpkı 'Cumhur' kurmakta olduğu gibi, aklından bile geçirmemekteydi... O, o günkü tarihsel koşullar ve gelişim aşaması içinde, ancak Avrupa sermayesi için hammadde işlemeyi ideal edinebilmişti." (*Nâzım Hikmet'in Yazıları*, Haz. Z. Bayar, Koza Yay., s. 66-67)

yana değil. Yazınımızın Marksçı anlayışla yeniden düzenlenmesini, şişirilmiş değerlerin yerli yerine oturtulması gereğini savunuyor, o kadar. Bu nedenle, görünüşte aşırı bir nitelik taşıyan 'Putları Yıkıyoruz Kampanyası'nın, gerçekte düzenlemeci (reformist) bir çizgide yer aldığı öne sürülebilir. Ne var ki Nâzım, hiç kuşkusuz devrimci yazınımıza büyük yararlar sağlayan ama dizgesel bir biçimde yürütülmediğinden önemli sonuçlara ulaşamayan bu görünüşte yıkıcı, gerçekteyse ılımlı girişimini 'sekterlik' olarak niteleyecektir.[1] Abdülhak Hamit'le tanışıp 'Dâhi-i Âzam'ın hoşgörüsüne, anlayışlı tavrına hayran kaldıktan sonra onu eleştirmekten vazgeçmesi bir yana, Mehmet Emin hakkındaki yargısını da bir süre sonra yeniden gözden geçirme gereğini duyar:

"(...) Bak tuhaf bir şey gibi gelecek ama, ben bugünlerde Mehmet Emin'i inkâr olunan tarafıyla, yani şair tarafıyla keşfettim. Şüphesiz ki millî Türk şairi filân değil, lâkin iyi şair. Adamcağızın bu esaslı tarafını kulaktan dolma bir telkinle inkâr edip durmuşuz." (*Bursa Cezaevi'nden Vâ-Nu'lara Mektuplar*, a.g.y., s. 71)

Bu satırları yazdığı yıllarda gelenekle çoktan bağ kurmuş, divan ve özellikle de halk şiir geleneğini özümlemiş bir şairdir Nâzım. Her radikal kopmanın, geleneğe başkaldıran her yenilikçi çıkışın, bir üst aşamada geçmişin değerlerini eleştirel açıdan özümleyeceğini bilmektedir. Kendi toprağına kök salmak isteyen bir şairin çağdaş tutumudur bu. Eski / yeni karşıtlığından değil, yeninin de bir gün eskiyebileceği gerçeğinden kaynaklanır. Nâzım, kültür aşınmasına karşı ancak gelenekle bağ kurarak karşı konabileceğini kendi şiir deneyinde fazlasıyla görmüş, geçmişin kültür kalıtına eleştirel bir anlayışla sahip çıkma gereğini kavra-

[1] 1960 yılında Nâzım Hikmet'le Viyana'da görüşen Sabiha Sertel, anılarında, şairin bu konuya değindiğini ve şu açıklamayı yaptığını yazıyor: "O zaman sekterdik. Biz mesela 'Putları Kırıyoruz Kampanyası'nı neden açtık? Abdülhâk Hâmid millî şair değilmiş. Memleket konularıyla ilgilenmezmiş... Proleter şairi değilmiş... Saltanat devrinde, proletaryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekleyebilirdik? (...) Namık Kemal bir vatan şairi idi. Zamanında Abdülhamid diktatörlüğüne karşı savaştı. Bu yüzden menfalarda sürüldü. Biz bunların hepsine çattık. Bunları burjuva şairi, edibi diye bir kenara attık. (...)" (*Roman Gibi*, Ant Yay., s. 190.)

mıştır artık. Şiiri yeni bir aşamanın, çağdaş bir kültür bileşiminin eşiğindedir.

II

Nâzım Hikmet'in 'Orkestra' adlı şiiri şöyle başlar:

Bana bak!
Hey!
Avanak!
Elinden o zırıltıyı bıraksana!
Sana,
üç telinde üç sıska bülbül öten
üç telli saz
yaramaz!
Bana bak!
Hey!
Avanak!
Üç telinde üç sıska bülbül öten
üç telli saz
dağlarla dalgalarla kütleleri
ileri
atlatamaz!

Geleneksel şiirimizi, özellikle de saz eşliğinde yapılan âşık yazınını aşırı bir dille eleştiren bu dizeler, Nâzım Hikmet'in Türk şiirine getirdiği yeni soluğun habercisiydiler. Bu soluk, Nâzım'ın deyişiyle 'nefesli sazlar orkestrası gibi ses veren' bu biçimsel yapı, aruz ve hece kalıplarının dışında gerçekleşebilirdi ancak. Çünkü söz konusu kalıplar çözülme dönemindeki bir toplumsal kuruluşun ürünüydüler. Oysa yeni içerik ister istemez yeni bir biçimi gerekli kılıyor, kitlelerle bağ kurmada etkin rol oynayacak yeni bir ses anlayışını da beraberinde getiriyordu. Nâzım'ın, âşık

yazınını ve saz şiiri geleneğimizi köylü ekonomisinin doğal bir sonucu olarak görmesi ilginçtir. Üst yapıyla üretim ilişkileri arasında mekanik bir bağ kuran, ekonomik düzeyin toplumun tüm düzeylerini doğrudan ve tek başına belirlediğini savunan, giderek sanatı ekonomiye indirgeyen bu görüşün kaynağını o dönem Marksçılığında, yani ekonomist anlayışın egemenliğinde aramalıyız. Nâzım, işçi sınıfının doğuşu ve sanayileşme olgusunu şiirde yeni bir sesin ortaya çıkması, dolayısıyla da eski kalıpların kırılması için yeterli görüyordu. İlk bölümüne daha önceden de değindiğim bir yazısında şöyle dile geliyor bu görüş:

"(...) Yeni serbest şiir, yazılışla okunuş arasındaki farkı kaldırmıştır. Şehrin şiiri olan yeni şiirin terkibi ve tekniği daha mürekkep olmuştur. Köylü ve çoban ekonomisinin biteviye sesleri yerine şehrin azametli senfonisi gelmiştir." ('Resimli Ay', Ekim 1929, alıntı yapan K. Sülker, *a.g.y.*)

'San'at Telâkkisi' adlı şiirde söz konusu senfoninin sanayi kuruluşlarına değgin sözcüklerle çalındığını, sanayiye özgü sesler çıkardığını görüyoruz:

(...)
Fakat asıl
benim anladığım dil:–
Bakır, demir, tahta, kemik ve kirişlerle çalınan
Bethoven'in sonatları...

'Orkestra' da aynı gerçeği yansıtıyor. Çekiç sesleri 'üç telinde üç sıska bülbül öten' sazın yerini almıştır artık. Nefesli sazlar orkestrası gürültüyle çalmaktadır:

Hey!
Hey!
Dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla dalga gibi
dağ-lar-la
başladı orkestram!
Hey!

Hey!
Ağır sesli çekiçler
sağır
örslerin kulağına
Hay-kır-dı!..

'Orkestra', 'Aydınlık' dergisinin 1923 tarihli 14. sayısında 'Yeni Sanat' başlığıyla yayımlandığı vakit herkesin ilgisini çeker (Bkz. *Nâzım Hikmet ve Seçme Şiirleri*, A. Bezirci, *a.g.y.*, s. 86). Örneğin Ahmet Hâşim, "Eski âşıkların vezni Nâzım Hikmet için bir 'zırıltı' değil de nedir?" diye sorar kendi kendine. Bu sorusunda Nâzım'ın eski şiire karşı çıkışını anlamaya, hatta onu üstü kapalı bir biçimde desteklemeye çalışan bir tutum gizlidir:

"(...) Maşukasına hazin veya acıklı şeyler söylemek için, eskiden 'üç telli' âşık sazı kullanan Nâzım Hikmet, şimdi maşukayı da sazı da *köhne bir eşya gibi bir tarafa* bırakarak, korkunç bir dağ tepesinde gürleyen, bir bahar fırtınası halinde şimşekler, dumanlar, anî lâcivert parıltılar içinde kendisinin kaçan gülünç hayaline karşı vahşî bir sesle bağırıyor. (...) N. Hikmet dev elleriyle eski musiki kutusunu sarp kayalara çarpıp parçalayarak yeni nazmının, havaya gürültülü ateşinden fıskiyeler gibi fışkıran, korkunç ve tatlı musikisini vücuda getirmiştir." ('Akşam', 28 Eylül 1924, alıntı yapan A. Bezirci, *a.g.y.*, ss. 86-87)

Yakup Kadri de 'esen bir orkestra, (...) bir ormandaki fırtınayı, bir ihtilâl gününde bir şehrin içindeki velveleyi andıran bando mızıka' olarak niteler Nâzım'ın şiirini. Ona göre Nâzım 'sazı ve nazı' olmayan bir şairdir ('Milliyet,' 28 Nisan 1929, alıntı yapan K. Sülker).

Ne var ki, Nâzım Hikmet'in sazı kırıp parçalaması, 'köylü ve çoban ekonomisinin biteviyeliği' diye adlandırdığı halk müziğinden yararlanmasını engellemeyecektir. Ekonomik yapıyla şiir arasında mekanik bir bağ kurmanın yanlışını anlayacak, hapishanede daha yakından tanıma olanağını bulduğu köylülüğün de etkisiyle, yeniden dönecektir geleneksel sese. Şiirinin kapılarını halk türkülerine,

âşık yazınının deyiş özelliklerine açacak, bu unsurlardan çağdaş bir şair olarak yararlanmanın yöntemlerini araştıracaktır. Daha ilerki bölümlerde inceleyeceğim metinlerde, Nâzım'ın geleneksel halk şiirini hem biçim hem içerik açısından nasıl özümlediğini ayrıntılarıyla ele almaya çalışacağım. Burada 'Kerem Gibi' açısından önemli gördüğüm bir özelliğe dikkati çekmek istiyorum yalnızca. 'Kerem Gibi', Nâzım'ın gelenekle bağ kurma sürecinin ilk halkasını oluşturuyor. Ne var ki, daha sonra yazacağı şiirlere, örneğin 'Türk Köylüsü' ya da 'Kara Haber'e oranla bu bağın organik bir biçimde gerçekleştiği söylenemez. 'Kerem Gibi', ne de olsa şairin yenilikçi ve atak döneminin ürünlerinden. 'Orkestra' 'Bahri Hazer', vb. gibi şiirlerin aşağı yukarı tüm özelliklerini taşıyor. Ama öte yandan, bu şiirlerden yükselen 'şehir senfonisi'yle âşık sazının ezgilerini birleştirdiği de bir gerçek. Bu şaşırtıcı bileşimin somut örneklerine geçmeden önce, söz konusu şiirin Nâzım Hikmet'in yapıtındaki önemini gelenek açısından vurgulayan bir genelleme daha yapmak istiyorum.

İlk başta 'Kerem Gibi'yi, Nâzım Hikmet'in özgür koşuk deneyi bağlamında ele alarak şairin yenilikçi girişimi açısından değerlendirmiş ve geleneksel şiirimizden radikal bir kopma olarak nitelediğim 'Açların Gözbebekleri' çizgisinde yer aldığını söylemiştim. Ne var ki, aruz ve hece kalıplarını parçalamasına, içeriğinde görülen devrimci yönelişlere karşın, özgür koşuk hareketinin tümüyle yeni bir ses getirdiği öne sürülemez. Yeni, içinde geliştiği, giderek her şeyiyle yadsıdığı eskinin bazı öğelerini taşımak zorundadır çünkü. Getirdiği yasakların sınırı genişledikçe, o güne dek gizli kalmış eskiye değgin özelliklerin yavaşça yüzeye çıktığı görülür. Diyeceğim, yeniliğin yasaklarının azalmasıyla ters orantılıdır eskinin direnci. Nâzım Hikmet, özgür koşukla yazdığı en yenilikçi şiirlerde bile alttan alta halk yazını geleneğinin, hatta kimi zaman aruz ölçüsünün süregeldiğini şöyle belirtiyor:

"(...) Gençliğimde, ben de az sekter değildim. Klâsik halk vezinleri ve kafiyeleriyle şiir yazdıktan sonra, şekilde yenilikler aramaya başladım, kendime göre bir çeşit ser-

best vezinle yazmaya başladım. Bunun temelinde yine de halk şiirinin ölçüleri, hatta bazen aruz vardı, kafiye ve dil bahsinde de öyle, ama şiirin yalnız böyle yazılacağını, bunun biricik şiir şekli olduğunu iddiaya kalkıştım. (...)" ('Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor', *a.g.y.*, ss. 28-29)

'Kerem Gibi'den önce yazdığı şiirler içinde Nâzım'ın yukardaki yargısını doğrulayan örneklere pek fazla rastlanmaz. Bununla birlikte, alttan alta divan ve halk geleneğini sürdüren ayrıntıların varlığını da yadsıyamayız. Söz konusu ayrıntıların çoğu, bilinçle değil bir çeşit dil refleksiyle kullanılmış bazı deyimlerden ya da biçim özelliklerinden oluşur. Örneğin Ekber Babayev 'Açların Gözbebekleri'ndeki ilk dört dizeyi yan yana koyarsak aruz ölçüsüyle karşılaşacağımızı söylüyor (Bkz. *a.g.y.*, s. 261). Gerçekten de,

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
otuz milyon

dizeleri

Değil birkaç / değil beş on / otuz milyon / otuz milyon biçiminde sıralanırsa, aruzun ilk kalıplarından biri çıkar karşımıza: mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün. Ama bu durum ilk dört dize için geçerli elbet. Yoksa şiir aruz ölçüsü uyarınca yazılmış değil. Öte yandan ilginç bir yaklaşımla, 'Salkımsöğüt'ü şiir biçiminde bir müzik yapıtı olarak inceleyen Evin İlyasoğlu da, metnin aşağı yukarı tümünü kaplayan iki dizeli birimlerin –beyitlerin– uyak yapılarıyla, divan yazınındaki mesnevi türü arasında bir bağ kuruyor (Bkz. 'Salkımsöğütün Türküsü', 'Yeni Dergi', Eylül 1968, s. 184). Anlatı öğeleriyle yüklü mesnevilerin anlam düzeyinde bir bütün oluşturan beyit özerklikleriyle 'Salkımsöğüt'ün öyküleme tekniği arasında –anlatıyı uyaklı beyitlere bölme açısından– bir benzerlik olduğu kesin. Ne var ki, şiirin özgüllüğünü bu benzerlik belirlemiyor elbet. 'Salkım-

söğüt'ün önemini gelenekten yararlandığı alanda değil, ondan ayrıldığı noktalarda aramak gerek, bence.

Ağlama salkımsöğüt
ağlama,
Kara suyun aynasında el bağlama!

dizelerinde de, halk arasında ölüye gösterilen bir saygı belirtisi olarak niteleyebileceğimiz 'el bağlamak' deyiminin kullanıldığını görüyoruz. Nâzım, atından yere yuvarlanan binicinin ölümüne ağlayan salkımsöğüte halk diliyle seslenıyor. Yanık bir türkü, hatta bir ağıt edası var bu seslenişte.

❋ ❋ ❋

'Kerem Gibi', aşağıdaki biçimiyle ilk kez 'Resimli Ay' dergisinin Haziran 1930 tarihli sayısında yayımlanmış. Yani Tahrir-i Sükûn Yasası'yla yerleşen baskı ortamının Cumhuriyet'in beşinci yılında çıkarılan genel afla (1928) biraz olsun yatıştığı bir dönemde. Ne var ki, yasal devrimci eylem için demokratik koşulların henüz oluşmadığı bu dönemde parti çalışması iktidar tarafından yasadışına itilecek, kısa bir süre sonra tutuklamalar yeniden başlayacaktır. 1933'te 'duvarlara bildiri yapıştırmak' suçundan idamı istenecektir Nâzım'm. 'Kerem Gibi'deki boğucu atmosferin, havanın giderek 'kurşun gibi' ağırlaşmasının nedenlerini o dönemin baskı koşullarında aramak gerek. Nâzım bir yandan bu koşulların oluşturduğu tarihsel gerçeği yansıtırken, bir yandan da halk kültürüne ilk bilinçli göndermeyi yapıyor. Daha metni okumadan, şiirin başlığında kendini ele veriyor bu gönderme: 'Kerem Gibi'. Başlığı izleyen dizelerdeyse Kerem sözcüğünün çağrışım alanına giriyoruz.

Hava kurşun gibi ağır!
Bağır
bağır
bağır
bağırıyorum
Koşun

kurşun
erit-
-meğe
çağırıyorum...

O diyor ki bana:
- Sen kendi sesinle kül olursun ey!
Kerem
gibi
yana
yana...
"Deeeert
çok,
hemdert
yok"
Yürek-
lerin
kulak-
-ları
sağır...
Hava kurşun gibi ağır...

Ben diyorum ki ona:
- Kül olayım
Kerem
gibi
yana
yana.

Ben yanmasam
sen yanmasan
biz yanmasak,
nasıl
çıkar
karan-
-lıklar
aydın-
-lığa...

Hava toprak gibi gebe.

Hava kurşun gibi ağır.
Bağır
bağır
bağır
bağırıyorum.

Koşun
kurşun
erit-
-meğe
çağırıyorum...

Nâzım Hikmet'in bilinçli olarak halk yazınıyla ilk kez ilişki kurduğu bu şiir, yalnızca adının uyandırdığı çağrışıma indirgenemez sanıyorum. Kerem'in bir simge yerine kullanılışı ve benzetme ilgeci 'gibi'yle vurgulanan anlam, çağdaş bir durumun ifadesi olarak değerlendirilebilir ancak. Ne var ki, şiirin başlığını oluşturan iki sözcüğü birlikte okumadan önce ilkinin, yani Kerem'in halk yazını içindeki yerini saptamalıyız. Ancak bundan sonra söz konusu çağdaş durumla 'Kerem Gibi'nin, daha doğru bir deyişle Kerem gibi yanmak olgusunun arasında bir ilişki kurabiliriz.

Bilindiği gibi Kerem, bir halk hikâyesi kahramanıdır. Pertev Naili Boratav, geleneksel yazınımızın en önemli türlerinden olan halk hikâyelerinin destandan koptuğunu, 16. yüzyıldan bu yana epik anlatı geleneğinin yerini aldıklarını öne sürüyor (*100 Soruda Halk Edebiyatı*, Gerçek Yay., s. 55). Çeşitli değişke (varyant) ve kollarıyla sayıları yüze yaklaşan halk hikâyelerini içerik bakımından başlıca iki bölüme ayırabiliriz: kahramanlık hikâyeleri (Köroğlu, Şah İsmail, Bey Böyrek vb.), sevda hikâyeleri (Tahir ile Zühre, Elif ile Mahmud, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Asuman ile Zeycan, vb.). Sözlü gelenekten doğmayıp İran yazınından kaynaklanmakla birlikte halkımızın benimsediği, bir bakıma kendi yarattığı âşıklarla özdeşlediği 'Leylâ ile Mecnun' ve 'Ferhat ile Şirin' de bunlar arasında sayılabilir. Kerem, işte bu ikinci bölümde yer alan bir hikâyenin, ünlü 'Kerem

ile Aslı'nın kahramanıdır.[1] Adını 17. yüzyılda yaşadığı sanılan bir âşıktan alıyor.[2] "Âşık, yalnızca halk hikâyelerindeki erkek kahraman değil elbette. Bugün bile etkinliklerini sürdüren, kökenleri çok eski çağlara, kuşkusuz ilk büyük şair Homeros'a dek uzanan saz şairlerine de âşık adını veriyoruz. Yani sözlü şiir geleneğini yüzyıllar boyu üretip sürdürmüş, günümüze dek ulaştırmış saz ve söz erlerine. Boratav âşığı şöyle tanımlıyor:

"Âşık, Türk halk edebiyatında, aşağı yukarı 16. yüzyılın başlarından bu yana belirmiş bir sanatçı tipidir. (...) Bir yönüyle eski destan geleneğini sürdüren, ama başka bir yönüyle, adının da belirttiği gibi 'sevda şiirleri' (lirik türden şiirler) söylemekle görevlenmiş bir sanatçıdır. Onun yaratıcılığı irtical iledir: Şiiri yazmaz, söyler. Onda şiir müzikten ayrılmaz; demek ki sadece söylemez, çalar ve çağırır. (...) Demek ki âşık şiiri, sözlü gelenekte oluşan ve gelişen bir sanattır; müzikten ayrı düşünülemeyeceği gibi, âşıkların tekelinde olan başka bir sanat türünde –ilerde inceleyeceğimiz halk hikâyeciliğinde– bir kerteye kadar 'seyirlik-dramatik' öğeleri olan 'katışık' bir anlatı sanatını da kapsar." (Bkz. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, a.g.y.*, s. 22)

Öte yandan, 'Kerem ile Aslı', 'Âşık Garip' vb. gibi hikâyelerde çoğu kez yukardaki tanımla özdeşleşen âşığın, bir başka deyişle 'bâdeli' âşığın kalıplaşmış, çağlar boyu kendini tekrarlamış bir geleneğe göre sevdalandığını görüyoruz. Düşünde bir derviş ya da Hızır Aleisselâm'ın sunduğu aşk bâdesini içen kahraman, önce sevgilisinin suretine (düşünde), sonra aslına (gerçek dünyada) âşık oluyor. Alınyazısı çizilmiştir artık. Sevgilisine kavuşabilmek için karşısına dikilen türlü engelleri aşacak, bir yandan çetin deneylerden geçerken bir yandan da acı çekip şiir söyleyecektir. Sonunda sevdalılar birbirine kavuşacak, muratlarına ereceklerdir. Ne var ki, 'Kerem ile Aslı' ya da 'Arzu ile Kam-

[1] Anadolu'nun bazı yörelerinde aynı hikâye 'Yanık Kerem' adıyla bilinmektedir.

[2] Büyük bir olasılıkla Kerem'in gerçekten yaşadığını yazan Boratav, Erzurum'da Âşık Battal'dan duyduğu bir söylentiyi değerlendirerek şu türküyü aktarıyor:

1017'de içtim aşkın badesin
Revan oldum Aslı diye diye ben.

(*Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, M.E.B. Yay., s. 46)

ber' gibi hikâyelerde iki sevgilinin mutlu olamadan öldükleri de görülür.[1]

Halk hikâyesini yazınsal tür olarak belirleyen en önemli özelliklerden biri de, şiir ve düzyazının birlikteliğidir. Boratav, genellikle hikâyenin yaratıcısı diye bilinen 'musannif'in (düzenleyicinin) –bu, kolektif ürünler için söz konusu değil elbet– şiirsel metinleri yazdığını, anlatıya dayanan düzyazı metinlerinse yazılı ve sözlü gelenekte yaşayan ya da halkın belleğinde derin izler bırakmış olaylardan derlendiklerini söylüyor (*Halk Edebiyatı, a.g.y.*, s. 68-69). Yine Boratav'ın açıklamasına göre 'Kerem ile Aslı' hikâyesinin 'musannif'i belli değil. Hikâye geniş ölçüde, yukarda adı geçen Âşık Kerem'in serüvenlerinden kaynaklanıyor. Birçok halk hikâyesinin elyazmaları bulunmadığını, doğrudan doğruya sözlü gelenekten taşbasmasına dönüştüklerini biliyoruz. Ne var ki, 'Kerem ile Aslı', bu tür hikâyelerden değil. Az da olsa, bazı elyazmalarının bulunduğu söyleniyor. Sözlü gelenekteki metni ilk düzelten Ahmet Râsim olmuş. Eflâtun Cem Güney'in fazladan masal öğeleriyle donattığı, Ergun Sav'ın günümüz Türkçesi ve kendi üslubuyla yeniden yazdığı 'Kerem ile Aslı' metinleri de var (*Kerem ile Aslı*, Varlık Yay., 1959; *Halk Hikâyeleri*, İş Bankası Yay., s. 63-73, 1974). Bunların hiçbiri, 1934 yılında İkbal Kütüphanesi'nce yayımlanan 'halk kitabı' kadar sahih görünmedi bana. Söz konusu kitap 'Kerem ile Aslı' hikâyesinin aslına en uygun yazılmışlarından biriydi. Kapakta adı belirtilmeyen, ama sözlü geleneği hâlâ sürdüren bir âşığın ağzından derlenmişti. Halk hikâyesinin aşağı yukarı tüm belirleyici özelliklerini taşıdığından, çalışmamda bu metni temel aldım.

'Kerem ile Aslı' hikâyesini şöyle özetleyebiliriz: İsfahan Şahı'nın oğlu Ahmet Mirza Bey, aşkın bâdesini içip düşünde bir kız görür. "Sen Aslı ol ben de Kerem!" der kıza. Uyanıp da düşünde gördüğü güzelin Ermeni keşişin kızı Aslı Han olduğunu anlayınca, derdinden yataklara düşer.

[1] Halk hikâyeciliği geleneğinde çok az rastlanan bir durumdur bu. Boratav, Poshoflu Âşık Müdamî'nin anlattıklarından yola çıkarak, bazı âşıkların sonu acıklı biten 'Kerem ile Aslı' hikâyesini söylemeyi günah saydıklarını yazıyor. İki sevgiliyi kavuşturması için dinleyicilerin âşığı uyardıkları, hatta ölümle tehdit ettikleri bile görülmüş. (Bkz. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, a.g.y.*, ss. 103-104)

Oğlunun bu durumuna çok üzülen, onun acı çekmesine katlanamayan babası, kızı Kerem'e almak ister ama, keşiş bir türlü rıza göstermez. Aralarında din ayrımı vardır çünkü.[1] Bunun üzerine şah zor kullanmaya kalkışır. Keşiş de karısı ve kızını yanına alıp İsfahan'dan kaçarak izini kaybettirir. Bir süre sonra Kerem de Aslı'nın peşinden gurbete düşer. Yol arkadaşı Sofu'yla birlikte yüce dağlar aşarlar; köy köy, kent kent dolaşıp Aslı Han'ı ararlar. Kerem yolda rastladığı insanlara, hatta ırmak ve dağlara, güzel gözlü ceylanlara Aslı'sını sorar hep. *Deyiş* adı verilen bu bölümlerin şiirsel metinlerden oluştuğunu söylemeliyim. Hikâyenin bence en ilginç, halk şiiri açısından üzerinde en fazla durulmaya değer metinleri Kerem'in ceylan, kafatası ve yıkık kentle konuştuğu, derdine ortak olsunlar diye Süphan Dağı'yla Murat Irmağı'na saz çaldığı bölümlerde yer alıyor. Bir yandan Aslı'nın ateşiyle yanarken, bir yandan da sıla özlemi çekmektedir Kerem. Gurbete düşen bütün âşıklar gibi, o da turnalardan haber sorar. Ama sevda yurt özlemine baskındır her zaman. Böylece evine dönmeyip yeniden yollara düşer. Başından geçen türlü serüvenlerden sonra günün birinde Aslı'yı bulur. Güç durumda kalan keşiş, iki sevgilinin evlenmesine ses çıkaramaz. Ne var ki, düğün gecesi büyülü bir gömlek giydirir Aslı'ya. Gömleğin düğmeleri çözülüp de geriye bir tek düğme kalınca, tümü birden iliklenivermektedir. Kerem sabaha dek uğraşır, yine de büyülü gömlekle baş edemez. İstek, Aslı'nın gövdesine kavuşma isteği çoğalmaktadır giderek. Son bir umutla sazına davranır. Gerisini adsız âşıktan dinleyelim:

"ALDI KEREM:

Gel ikimiz bir döşeğe girelim
Gömleksizce canı cana katalım
Rakiplere nispet safa sürelim
Çöz Aslım çöz göğsün düğmelerini.

[1] Halk hikâyelerindeki sevgililer genellikle sınıfsal ayrım yüzünden birbirlerine kavuşamazlar. Önlerine dikilen engel çoğunlukla birinin soylu, ötekininse yoksul olmasıdır. Oysa 'Kerem ile Aslı'da söz konusu engelin din ayrımından kaynaklandığını görüyoruz. Dinsel bağnazlığı eleştiren, hoşgörüyü savunan bir hikâye 'Kerem ile Aslı'. Acıklı sonuyla olduğu gibi, bu yönüyle de öbür hikâyelerden ayrılıyor.

Birden düğmeler yukardan aşağıya çözülüp iki düğme kaldı. Yine cümlesi iliklendi. Kerem çare bulamadı. Bir de baktı ki tanyeri ağarmış. Çare yok. Hemen sazı bırakıp eliyle davrandı, yine çözemedi. Güneş doğdu. Kerem'in yüreğine bir acı düşüp eyvah ben halkın yüzüne nasıl bakayım, Kerem bermurad olmamış diyip derinu dilden bir kere ah eyledi, hemen o anda ağzından bir âteş zahir olup tepesinden siyah tütün çıkmağa başladı. Alev alev yanan Kerem aldı sazı eline, son bir defa ne dedi:

Gül Aslım ağlama
Yanarım Aslım yanarım
Ciğerim aşka dağlama
Yanarım Aslım yanarım.

Bir ateş düştü özüme
Mailim elâ gözüne
Ölende gel mezerime
Yanarım Aslım yanarım.

Çektiğim dert ile elem
Benden ibret alsın âlem
Böyle çalınmıştır kalem
Yanarım Aslım yanarım.

Kerem'im, söylenir adım
Arşa dayandı feryadım
Mahşere kaldı muradım
Yanarım Aslım yanarım."

Sevgilisinin mezarında kırk gün kırk gece bekledikten sonra, Kerem'in acısına dayanamayan Aslı da yanıp kül olur. İki sevgilinin külleri birbirine karışır. Hikâyenin bitişindeki bu kül motifi *Nâzım ile Piraye*'deki bir şiiri anımsattı bana. *Nâzım ile Piraye* bir halk hikâyesi değil elbet. Memet Fuat, Nâzım Hikmet'in, karısı Piraye Hanım'a hapishaneden gönderdiği mektupları bu başlık altında yayımlarken, halk hikâyelerinde rastladığımız türden bir sevdayı örnek almış olmalı. Piraye Hanım'dan gelen bir mektubu

şiirleştiren Nâzım, tümünü aşağıya aktarmadığım şiirin bir yerinde karısının ağzından şunları söylüyor:

Ben
senden önce ölmek isterim.
Gidenin arkasından gelen
gideni bulacak mı zannediyorsun?
Ben zannetmiyorum bunu.
İyisi mi, beni yaktırırsın,
odanda ocağın üstüne korsun
içinde bir kavanozun.
(...)
Fedakârlığımı anlıyorsun:
vazgeçtim toprak olmaktan,
vazgeçtim çiçek olmaktan
senin yanında kalabilmek için.
Ve toz oluyorum
yaşıyorum yanında senin.
Sonra, sen de ölünce.
kavanozuma gelirsin.
Ve orda beraber yaşarız
külümün içinde külün,
ta ki bir savruk gelin
yahut vefasız bir torun
bizi ordan atana kadar...
Ama biz
o zamana kadar
o kadar
karışacağız
ki birbirimize,
atıldığımız çöplükte bile zerrelerimiz
yan yana düşecek.
Toprağa beraber dalacağız.
Ve bir gün yabani bir çiçek
bu toprak parçasından nemlenip filizlenirse
sapında muhakkak
iki çiçek açacak:
biri sen
biri de ben. (*Nâzım ile Piraye*, De Yay., ss. 203-204)

Eflâtun Cem Güney, halk hikâyeciliğimizin sözlü geleneğini günümüzde sürdüren âşıklardan Ağa Dayı'nın 'Kerem ile Aslı'ya şöyle bir son eklediğini yazıyor:

"(...) Ve gül Aslı, gerçek alevden bir dal oldu; döne döne yandı, yana yana döndü kıbleye doğru! Ve külleri karıştı, Kerem'in külüne. (...) Deli divaneye dönen Sofu kardeş bu külleri çevresine doldurup götürmüş ve Erciyaş'ın kuş uçmaz, kervan geçmez bir köşesine gömmüş bunu. Gel zaman, git zaman küller içindeki iki kıvılcım, ateşten bir çekirdek olup filiz vermiş, dal vermiş." (*a.g.y.*, s. 122)

Nâzım Hikmet'in hapisteyken kendini halk hikâyelerindeki kahramanlarla özdeşleştirmesi, Piraye'ye olan aşkını Ferhat'ın Şirin'e, Kerem'in Aslı'ya, Tahir'in Zühre'ye duydukları sevdanın yerine koyması ilginçtir. 'Tahir ile Zühre Meselesi' şiirini, 'Ferhat ile Şirin'deki sevda anlayışının çağdaş niteliğini incelerken bu konuya yeniden döneceğim.

İlk bakışta göze çarpmamakla birlikte, 'Kerem Gibi'nin biçim açısından da âşık yazınının izdüşümünde yer aldığını öne sürebiliriz. Bu görüşümü doğrulayan iki önemli ayrıntı var. İlki şiirin biçimsel yapısında, daha doğru bir deyişle kuruluşunda belirginleşiyor. Şair birinci tekil kişi ağzıyla yazılmış ilk dizelerden sonra, metne üçüncü kişinin bakış açısından müdahale ediyor. Şiir, birinci tekil kişiyle bir başka görüşü dile getiren bu üçüncü kişi arasındaki karşılıklı konuşmaya dönüşüyor. Böylece iki taraf tartışmaya başlıyorlar. Hatta tartışmanın ötesinde, birbirleriyle uzlaşmayan iki ayrı tavır koyuyorlar ortaya:

O diyor ki bana:
– Sen kendi sesinle kül olursun ey!
Kerem
gibi
yana
yana...

(...)

Ben diyorum ki ona:
– Kül olayım
Kerem
gibi
yana
yana.

Âşık yazınında 'aldı âşık', 'aldı kız' gibi deyimlerin sazla ilgili olduğunu, deyiş adı verilen şiirsel bölümün genellikle iki tarafın karşılıklı konuşmasından oluştuğunu biliyoruz.[1] Bu konuşma çoğu kez atışmaya, tarafların birbirlerine üstün çıkabilmek için söz oyunlarına, her defasında değişik gerekçelere başvurmalarına yol açar. Her yıl Konya'da yapılan Âşıklar Bayramı, bu geleneğin günümüzde de sürdüğünü kanıtlıyor. Çok sık olmamakla birlikte 'Kerem ile Aslı' hikâyesinde rastladığımız bu yönteme Nâzım Hikmet de başvuruyor. Ne var ki, Nâzım'ın savunduğu bambaşka bir düşünce. Gerekçeleri de, âşıkların söz ustalığına dayanan oyunlarından farklı. O kendi sorumluluk anlayışını ve çağdaş bir devrimci olarak gördüğü Kerem'in tutumunu savunmak amacıyla üçüncü kişiyi karşısına alıyor. Söz konusu üçüncü kişinin, Nâzım'ın 'o diyor ki bana' diyerek bu üçüncü kişi ağzından belirttiği görüşlerin, ödüncü bir tutumdan kaynaklandıkları ortada. Nâzım Hikmet 'Kerem Gibi'yi yazdığı dönemde bu ödüncü tutumu eleştirirken, âşık yazınındaki geleneksel tartışma biçiminden yararlanıyor. Tartışmayı söz düzeyinde mümkün kılabilecek, yani karşılıklı konuşmaya –diyaloğa– dönüştürebilecek bir yapı üstüne kuruyor şiirini. 'O diyor ki bana' ve 'Ben diyorum ki ona' dizeleri, 'Aldı âşık' deyiminin uzantısında yer alıyorlar bir bakıma. Çünkü her ikisinin metne yerleştiriliş tekniğinde şiiri bölen, sözü 'atışma' düzlemine kaydıran bir nitelik var.

'Kerem Gibi'yi biçim açısından âşık yazınının izdüşümüne yaklaştıran ikinci özellikse, daha çok edada gösteri-

[1] 'Kerem Gibi'nin yazılmasından yıllar sonra Bursa Hapishanesi'nden Vâ-Nûlara gönderdiği bir mektupta Nâzım Hikmet kendini saz şairleriyle özdeşleştirmekten çekinmiyor: "Şimdi gelelim şiirlere. Aldık sazı ele bakalım ne söyledik," diyerek sunuyor son yazdığı şiirleri (*a.g.y.*, s. 111).

yor kendini. Önce Yunus Emre'nin şu ünlü dizelerine bakalım:

Ben yürürüm *yana yana*
Aşk boyadı beni kana

Bu iki sözcüğün aynı vurguyla yinelenmesine 'Kerem ile Aslı'da da rastlıyoruz:

Yar boyu benzer fidana
Yanar ateş saldı cana
Ben ararım *yana yana* (*a.g.y.*, s. 24)

Nâzım Hikmet ise şöyle diyor:

– Kül olayım
Kerem
gibi
yana
yana.

Yanarak değil, *yana yana.* Bu dizeler Yunus'tan beri süregelen, halk şiirinde çok sık kullanılan bir edayı getiriyor günümüze. Üstelik Nâzım iki sözcüğü alt alta dizmekle şiirin okunuş biçimine yeni bir ses boyutu kazandırıyor. Her sözcük tek başına bir dize oluşturduğundan, ilk 'yana'dan sonra duraklıyoruz ister istemez. Çünkü sözcük bitiminde dize kırılınca, ikinci 'yana' ilkinin yankısı gibi uzuyor. Böylece dizimsel (syntagmatique) özelliğinden dolayı Yunus'ta pek belirmeyen vurgu, ortadan kırılan dizelerin yardımıyla, yani çağdaş bir biçim aracılığıyla daha da pekiştirilmiş oluyor. 'Kerem Gibi'yi plağa okurken Nâzım Hikmet'in bu vurgu üstünde özellikle durduğunu, halk şiirindeki edayı biraz daha öne çıkardığını belirtmeliyim. Oysa şairin yine kendi sesinden okuduğu Fransızca çeviride aynı şey söz konusu bile değil. (Nâzım Hikmet'in kendi sesinden Türkçe ve Fransızca okuduğu 'Kerem Gibi' şiiri *Le Chant du Monde* şirketinin plakları arasında bulunabilir.) Fransızca'da yanmak yükleminden ancak Türkçe 'yana-

rak'ı karşılayan bir ulaç (bağ-fiil) üretmek mümkün çünkü. '*Yana yana*' biçimi, dilbilgisi kurallarının engeli yüzünden, ulaç olarak söylenemiyor. Diyeceğim, geleneksel bir edayı Türk dilinin olanakları içinde değerlendirmiştir Nâzım. Yunus Emre'nin 13. yüzyılda kullandığı bir söyleyiş biçimine 'Kerem Gibi'de rastlamamız, soruna bu açıdan yaklaşıldığında, doğal karşılanmalıdır.

Ekber Babayev, şairin 1950'den sonra Moskova'daki sanat gecelerinde mutlaka Türkçe okuduğu üç şiir arasında 'Kerem Gibi'nin de bulunduğunu yazıyor. "Dili anlamıyorlar, bari ritmi ve uyumu anlasınlar," dermiş Nâzım (Bkz. *a.g.y.*, s. 85). Yukarda verdiğim örnekler, Türk şiirine kuşkusuz yepyeni bir ritim getiren Nâzım Hikmet'in bu ritmi halk şiirimizden nasıl devşirdiğini, onu yaratıcı bir anlayışla işleyip kendi yapıtı içinde nasıl erittiğini göstermeleri bakımından önemli.

İçerik yönünden 'Kerem ile Aslı' hikâyesine, kuruluşundaki bazı biçim özellikleri yönündense âşık geleneğine bağlanan 'Kerem Gibi', bir yanıyla da divan yazınının uzantısında yer alıyor. Şiiri divan yazınına bağlayan öğe doğrudan bir aktarmayla ilgili. Tırnak içine alınan

'Deeeert
çok,
hemdert
yok'

dizeleri Nâzım'ın değil, Fuzulî'nin. Önce bu dizeleri kendi metinsel bağlamlarına yerleştirmek gerek. 'Kerem Gibi'nin eksenini oluşturan, neredeyse tüm bildirisini özetleyen yukardaki dizeler, Fuzulî divanının 210 numaralı gazelinden alınmış. Gazelin tümü şöyle:

Dôst bî-perva, felek bî-rahm, devran bî-sükûn,
Derd çok, hemderd yok, düşmen kavî, tâli' zebûn

Sâye-i ümmîd zâil, âftâb-ı şevk germ,
Kütbe-i idbâr âlî, pâye-i tedbîr dûn.

Akl dûn-himmet, sadây-i ta'ne ver yerden bülend,
Baht kem-şefkat, belâ-yı aşk gün günden füzûn.

Ben garîb-i mülk-i vasl ü râh pür-teşvîş-ü mekr,
Ben harîf-i sâde-levh ü dehr pür nakş-u füsûn.

Her sehî-kad cilvesi bir seyl-i tûfân-ı belâ,
Her hilâl-ebrû kaşı bir ser-hat-ı meşk-ı cünûn.

Yelde berk-i lâle tek temkîn-i dâniş bi-sebât,
Sûda aks-i serv tek te'sîr-i devlet vâjgûn.

Serhad-i matlûb pür-mihnet tarîk-ı imtihan,
Menzil-i maksûd pür-âsib râh-ı âzmûn.

Şâhid-ı maksat nevâ-yi çeng tek perde-nişîn,
Sağar-i işret habâb-ı sâf-ı sahbâ tek nigûn.

Tefrika hasıl, tarîk-ı mülk-i cem'iyyet mahûf,
Ah! bilmem neyleyim yok bir muvâfık reh-nümûn.

Çehre-i zerdin Fuzulî'nin dutuptur eşk-i âl,
Gör ana ne rengler çekmiş sipihr-i nilgûn.

Metni baskıya hazırlayan Nevzat Yesirgil (Bkz. *Fuzulî*, Varlık Yay., s. 56-57), yukardaki dizelerin anlamını şöyle açıklıyor:

Dost pervasız, felek merhametsiz, devran sükûnetsiz
Dert çok, derttaş yok, düşman kuvvetli, talih kuvvetsiz.

Ümidin gölgesi kaybolmuş, arzu güneşi sıcak
Bahtsızlığın mevkii yüksek, tedbirin mertebesi aşağı.

Aklın gayreti aşağı, kınama sesi yer yerden yüksek,
Baht şefkatsiz, aşk belası günden güne çoğalıyor.

Ben kavuşma ülkesinin garibiyim, yolum çok karışık

ve hile dolu,
Ben dümdüz bir kimse, dünya ise nakış ve büyü dolu.

Her uzun boylunun görünüşü bir bela tufanının selidir.
Her hilâl kaşlının kaşı bir delilik meşkinin serlevhasıdır.

İlmin temkini yerdeki lale yaprağı gibi sebatsız,
Saadetin tesiri selvinin sudaki aksi gibi baş aşağı.

Dileğin sınırı mihnet dolu bir imtihan yolu,
İsteğin konak yeri musibet dolu bir deneme yolu.

Maksadın güzeli çeng nâğmesi gibi perdeli
(örtülü, kapalı)
İçki kadehi şarabın saf kabarcıkları gibi baş aşağı.

Düşünce ayrılığı hasıl olmuş, toplum ülkesinin yolu
korkunç
Ah! Ne yapayım bilmem, uygun bir kılavuz yok.

Fuzulî'nin sarı yüzünü kırmızı gözyaşı kaplamış,
Mavi göğün ona ne renkler çektiğini (ne oyunlar,
ettiğini) gör.

Nâzım'ın salt 'Kerem Gibi'de kullandığı dizeleri belirterek, buraya yalnızca ilk beyti aktarmakla yetinebilirdim. Ne var ki, söz konusu metinsel bağlamı tümüyle ortaya koymanın gerekliliğine inanıyorum. Çünkü Fuzulî'nin betimlediği dünya, birçok bakımdan Nâzım'ın umutsuz çağrısıyla iç içe girmiş durumda. İki şiir arasında önemli bir öz ortaklığı, bazı bölümlerdeyse tam anlamıyla bir bütünleşme var. Her iki şiir de, öncelikle, bunaltıcı bir atmosferi yansıtıyor. Bu nedenle, gazelin yalnızca ilk beytini değil tümünü aldım yukarıya. Birbirine hiç benzemeyen tarihsel dönemlerde yaşamış olmalarına karşın –aralarında dört yüz yıl var– Nâzım'la Fuzulî'yi birleştiren ortak çizgi ne olabilir? Bu sorunun yanıtını, şairlerin içinde yaşadıkları toplumsal koşullardan çok, metin düzeyinde karşılaştığımız sıkıntı imgesinde aramalıyız. Her iki şiir de bir sıkıntıyı,

giderek dayanılmaz hale gelen bir durumdan kurtulma çabasını dile getiriyor. Aslında Fuzulî'de pek belirgin değil bu çaba. Divan şairi yakınmakla, derdini içine gömmekle yetiniyor yalnızca. Umudun gölgesinin bile yittiğini, 'aşk belası'nın günden güne çoğalarak izlenmesi gereken yolu bir labirente dönüştürdüğünü söylüyor. Şiirin 'Kerem Gibi'ye yaklaşan, Nâzım'ın betimlediği bunaltıcı durumla bütünleşen bölümü, hiç kuşkusuz dokuzuncu beyit. Bu beyitte toplumda başgösteren düşünce ayrılığını, 'uygun bir kılavuz'dan yoksun olan kişinin çaresizliğini vurguluyor Fuzulî. Divan şiirinde gazel türü, beyit bütünlüğüne dayanır genellikle. Kendi içlerinde özerk anlam birimleri oluşturan beyitler şiirin bütününden soyutlanabilir. Bu birimler arasında organik bir anlam bağı yoktur çünkü. Oysa Fuzulî'nin gazelinde, bu açıdan klasik kurallara uyulmadığını görüyoruz. Beyitler ortak bir öz, genel bir anlam temelinde birleşiyorlar. Aşağı yukarı tümü, çeşitli benzetme, eğretileme ve söz ustalıklarıyla, kalıplaşmış mazmunlar aracılığıyla, güç durumda kalan, yolunu yitirmiş (yalnızca aşk belası yüzünden değil, topluma ters düştüğü için de yolunu yitirmiş) bireyin çaresizliğini betimliyor. Bir başka gazelinde yine aynı sorunu şöyle dile getiriyor Fuzulî:

> Kime ızhâr eyleyem bilmem bu pirhan derdi kim
> Var yüz bin derd-i pinhan, kudret-i tekrâr yok!

Bu son dizeler bizi 'Kerem Gibi'nin politik içeriğine yaklaştırabilir sanıyorum. Nâzım, Fuzulî'nin sesini, 'Dert çok, hemdert yok' haykırışını devralırken derdini tekrarlama, hatta başkalarına iletme gücünü buluyor kendinde. Bu yönüyle de, Fuzulî'nin yakınmadan öteye geçemeyen bireysel yalnızlığını aşıyor. Yeni bir öneriyle ortaya çıkıyor çünkü: Kerem gibi yanarak karanlığı aydınlatmak. Üstelik 'havanın toprak gibi gebe' oluşundan bir şeylerin değişeceğini, yakında büyük bir fırtına kopacağını seziyoruz. Nâzım, emekçileri, sıkıntı içinde bekleyen insanları kurşun eritmeye, ağır havanın dağılması için birleşmeye çağırıyor:

Bağır
bağır
bağır
bağırıyorum.

Koşun
kurşun
erit-
-meğe
çağırıyorum...

Bağırarak gerçekleşiyor bu çağrı; başkaldıran bireyin ortadan silinip, Phoenix gibi kendi külünden doğmadan önce, yanıp tutuşacağını anlıyoruz. Karanlığı yok etmek için yanmaktan, yanarak aydınlığı kendi aleviyle yaratmaktan başka çözüm yolu yoktur.

Nâzım Hikmet'in 'Kerem Gibi'yi hangı toplumsal koşullarda yazdığına kısaca değinmiş, şiirdeki boğucu atmosferin nedenini o dönemin baskı ortamında aramak gerektiğini öne sürmüştüm. Söz konusu boğucu atmosferin bir yönüyle de Nâzım'ın dostluk ilişkilerine bağlandığını biliyoruz. Zekeriya Sertel, bu şiirin gerçekte Nâzım'ı yalnız bırakan, hatta kendi edilgenliklerine (politik uzlaşmalarına) Nâzım'ı da ortak etmeye çabalayan Vâ-Nû ve Şevket Süreyya'ya bir yanıt niteliği taşıdığını belirtiyor (*Mavi Gözlü Dev, a.g.y.*, s. 172). Nâzım'ın iki eski dostu onu devrimci eylemden uzaklaştırmaya çalışarak, böyle giderse Kerem gibi kendi ateşiyle yanıp kül olacağını söylemişler. Aslı'nın düğmelerini çözmek yasal eylemin sınırlandığı, partinin kitleler içinde yaygınlık kazanamadığı, kısacası sosyalist devrimin henüz gündeme gelmediği o dönemde olanaksızdır gerçekten. Ne var ki Nâzım, 'Kerem Gibi'de inancından ödün vermeyen bir devrimcinin özveri anlayışını dile getirir. Gerçi kendisi de, birey olarak, sonuna dek bağlı kalmıştır bu anlayışa. Ama, sorun yalnızca Nâzım Hikmet'in yaşam serüvenine indirgenmemeli. Eylem içinde var olma, kendini eylem içinde doğrulama sorunudur söz konusu olan. Nâzım Hikmet bu sorunu ahlakçı bir temelde ele alıyor. Böylece, bir çeşit devrimci romantizm anlayışıyla çıkı-

yor karşımıza. Kerem'in kişiliğinde çağdaş bir simgeyi, sonradan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'de anlatacağı romantik devrimcilerin örnek davranışlarını vurguluyor. Burada romantik sözcüğünü değişik bir anlamda kullanmak gerekir elbet. Devrimci romantizm Malraux'nun kahramanlarından (eylemle alınyazılarını birleştiren Çen, Kyo, Katov'lardan) Aragon'un Direniş hareketi sırasında yazdığı şiirlere dek, 20. yüzyıl tarihi içinde ele alınıp değerlendirilmelidir.

Kerem, halk hikâyesinde olduğu gibi Aslı'ya kavuşamadığı için değil, devrimci sorumluluk anlayışına ters düşmediğinden, taşıdığı yükü sonuna dek götürmek istediğinden yanıyor. Nâzım, geleneksel içeriği çağdaş bir özveriye dönüştürüyor böylece. Sevdadan yanma motifi halk hikâyesindeki bağlamından çıkarılıp 20. yüzyıla yerleştiriliyor. Âşık Kerem'in öyküsünden çağdaş bir simge yaratıyor Nâzım: bir kahramanlık simgesi. Kerem, Çangayşek'in lokomotiv kazanlarında yaktırdığı Kyo da olabilir artık, Nazi kurşunlarına göğüs geren Gabriel Peri de. *Si-Ya-U, Taranta Babu,* hatta *İnsan Manzaraları*'ndaki partizan kız Zoe Tanya da, Kerem'in sevda ateşinden birer parça taşırlar. Onlar da Kerem'dir. Ne var ki Aslı'ya kavuşamadıklarından değil, tarihin sorumluluğunu yüklendikleri için yanıp kül olmuşlardır.

Yine en başa, çıkış noktamıza dönelim. 'Kerem Gibi'yi neden önemli bir dönemeç olarak gördüğüm yeterince anlaşılmıştır umarım. Gelenekle bağ kurma açısından, bu şiir Nâzım Hikmet'in yapıtında bir dönemeçtir gerçekten. Bir yandan halk yazınına, öte yandan divan şiirine dayanır çünkü. Ama her iki kaynağı da özümleyerek aşar. Âşık Kerem'in öyküsü, divan yazınımızın bir bakıma en içten, en lirik şairi Fuzulî'nin yalnızlığıyla bütünleşerek, salt bununla yetinerek çağdaş bir anlam kazanamazdı. Nâzım Hikmet'in önemi, çoğu kez birbiriyle çatışan, kimi vakit de birbirini tamamlayan bu iki kültürü birleştirmesinden değil, söz konusu bileşimi 20. yüzyıl gerçeğine ustaca yerleştirmesinden geliyor. 'Kerem Gibi' çağdaşlaşma süreci olarak adlandırabileceğimiz bu yenileşmenin, bu dönüşümün en somut örneğidir.

TAHİR İLE ZÜHRE MESELESİ VE FERHAD İLE ŞİRİN

Halk Kahramanının Trajik Ölümü

TAHİR İLE ZÜHRE MESELESİ

Tahir olmak da ayıp değil Zühre olmak da
hattâ sevda yüzünden ölmek de ayıp değil,
bütün iş Tahirle Zühre olabilmekte
yani yürekte.

Meselâ bir barikatta dövüşerek
meselâ kuzey kutbunu keşfe giderken
meselâ denerken damarlarında bir serumu
ölmek ayıp olur mu?

Tahir olmak da ayıp değil Zühre olmak da,
hattâ sevda yüzünden ölmek de ayıp değil.

Seversin dünyayı doludizgin
ama o bunun farkında değildir
ayrılmak istemezsin dünyadan
ama o senden ayrılacak
yani sen elmayı seviyorsun diye
elmanın da seni sevmesi şart mı?
Yani Tahiri Zühre sevmeseydi artık
yahut hiç sevmeseydi
Tahir ne kaybederdi Tahirliğinden?

Tahir olmak da ayıp değil Zühre olmak da
hattâ sevda yüzünden ölmek de ayıp değil.

Nâzım Hikmet'in yukardaki şiiri, 1949 yılında Bursa Hapishanesi'nden Müzehher Vâ-Nû'ya gönderilen bir mektubun arkasına yazılmış (Bkz. *Bursa Cezaevinden Mektuplar*, Cem Yay., s.163).[1] Üzerinde pek fazla çalışılmadığı, o an yaşanılan duygusal bir dramı somutlaştırmak için yazıldığı ilk bakışta belli oluyor. Ne var ki, gelenek açısından önemli bir şiir 'Tahir ile Zühre Meselesi'. Bir yanıyla şairin ilk kez 'Kerem Gibi'de altını çizdiği, giderek devrimci sorumlulukla özdeşleştirdiği geleneksel aşk kavramına bağlı; bu aşk kavramını halk hikâyeciliği sınırları içinde değerlendiriyor. Öte yandan geleneğin sınırlarını aşıp evrensel bir olguya, değişik biçimlerde gerçekleşen aşkın yalnızca bireyi değil, tüm insanlığı kucaklayabilecek güçteki potansiyeline dikkati çekiyor. Şiiri işte bu temelde ele alarak, halk hikâyeciliğinden kaynaklanan geleneksel aşkı Nâzım'ın nasıl çağdaş nitelikte bir eylem anlayışına dönüştürdüğünü göstermeye çalışacağım. Ama daha önce, şairi 'Tahir ile Zühre' hikâyesi üzerinde kafa yormaya iten nedenleri araştırmak gerek. .

Arkasına 'Tahir ile Zühre Meselesi' adlı şiiri yazdığı mektubunda Nâzım Hikmet şöyle diyor:

"Acayip bir yalnızlık içindeyim. Mutlak ve tam bir yalnızlık değil. Mutlak ve tam bir yalnızlık elbette ki çok daha korkunç bir şey olacak, mutlak ve tam esirlik gibi bir şey, yahut mutlak ve tam körlük ayarında bir nesne. Ben yarım bir yalnızlık içindeyim, bir tarafım böceklerinden yıldızlarına kadar kâinatın kalabalığını ve dünyanın dört bucağında kaynaşan insanları burnumun dibinde hissediyor, onlarla beraberim, onların içinde. Bir tarafım ise yapyalnız. Öylesine yalnız ki bunu, bu hissi ömrümde ilk defa duyuyorum. Kederden boğuluyorum bazen. Bir tarafım boğuluyor, bir

[1] Asım Bezirci 'Tahir ile Zühre Meselesi'nin tarihini 1947 olarak saptamış (Bkz. *Tüm Eserleri*, Cem Yay., Cilt VII, s.150). Ekber Babayev de öyle (Bkz. *Bütün Eserleri*, Sofya baskısı, Cilt I s. 361). Oysa Nâzım'ın Piraye'ye gönderdiği bir mektuptan söz konusu şiirin 1949 yılında yazıldığını anlıyoruz (Bkz. *Nâzım ile Piraye*, De Yay., s. 303).

tarafım amma, boğuluyorum. Bunu, bu yalnızlık duygusunu, bu kahrolası kederi yenmem lâzım." (*a.g.y.*, s. 160)

Aşağı yukarı aynı tarihte oğlu Memet Fuat'a yazdığı mektuplardaysa şu satırlar var:

"(...) Fakat beni görürsen tanımayacaksın gibime geliyor, o kadar göçtüm. (...) Şu koskoca, şu vıcıl vıcıl insan kaynayan dünyada, senden başka hemen hemen hiç kimseden mektup aldığım, senden başka hemen hemen hiç kimseye mektup yazdığım yok. Sonra, nerdeyse konuşmasını da unutacağım, bazı günler yirmi, otuz cümle ya konuşabiliyorum, ya konuşamıyorum. Hapishanenin içinde, hapislerden de uzak bir başınayım. (...) Bir tarafımla nasıl dünyanın göbeğindeysem, öbür tarafımla o kadar dünyadan uzak ve yalnızım." (*Oğlum, Canım Evlâdım, Memedim*, De Yay., ss. 107, 133-134)

Nâzım, Müzehher Vâ-Nû ya böylesine bir boğuntuyu, bu denli koyu bir karamsarlığı ömründe ilk kez yaşadığını söylerken, Memet Fuat'a birden göçüverdiğini yazarken, gerçeği hiç de abartmıyor.

Hapisliğimin on ikinci yılındaydım
üç aydan beri de
canlı cenaze halindeydim
cenaze olan ben
serilmiş yatıyordu
canlı olan ben
onu ibretle seyrediyordu

diye açıkça göz önüne seriyor durumunu. Onun yaşamı boyunca, en kötü, dayanılması en güç koşullarda bile bu denli büyük bir umutsuzluğa kapıldığı, kendine bir gün olsun 'canlı cenazeliği' yakıştırdığı görülmemiştir. Örneğin tutuklanışının birinci yılında İstanbul Sultanahmet Cezaevi'nden Piraye Hanım'a şu dizeleri gönderir:

Sevgilim,
bu ayak sesleri, bu katliâmda

hürriyetimi, ekmeğimi ve seni kaybettiğim oldu,
fakat açlığın, karanlığın ve çığlıkların içinden
güneşli elleriyle kapımızı çalacak olan
gelecek günlere güvenimi kaybetmedim hiçbir
zaman...

Özgürlüğüne kavuşacağını, suçsuzluğunun anlaşılıp salınıvereceğini umarken toplam yirmi sekiz yıla hüküm giydiğini öğrenince bile yıkılmaz:

"(...) Felâketimiz artık son haddindedir sanıyorum. Ve ölüm haberinden başka hiçbir hadise beni artık sarsamaz. Son haddine gelen felâketlerin kendi zıtlarına dönerek bahtiyarlığa inkılâp etmeleri lâzım. Bahtiyar olacağız, karıcığım. (...)" (*Nâzım ile Piraye, a.g.y.*, s. 103)

Aradan on yıl geçmiş, hapislik iyice yıpratmıştır bünyesini. Sağlığı gün geçtikçe bozulmaktadır. Ama, on yıl daha yaşlanan Nâzım, Bursa Hapishanesi'nde de hiçbir şey yitirmemiştir gelecek güzel günlere olan inancından. Direnme gücü ve kafasının içindeki aydınlıkla övünür:

Yani övünmek gibi olmasın ama,
ben bir çırpıda bir kurşun gibi delip geçtim on yılını
esirliğimin.
Ve karaciğer sancısını bırakırsak bir tarafa,
gönül yine o gönül, kafa yine o kafa.

Oysa yukardaki dizeleri yazdıktan bir yıl sonra ansızın umutsuzluğa düşecek, 'bütün işin gücün yaşamak olmalı' diyen şair intihara bile kalkışacaktır:

"(...) Şimdi çocuğun (Nâzım'ın) yanından geliyorum. Hastalığı nevrasteniye döndü. Mükemmel melankoli, nevrasteni nöbetleri içinde çırpmıyor. Bundan bir ay evveli arkadaşı intihar etmesine mani olmuş. Revirden uyku ilâcı almış, yatarken, bütün tüpü içerken yakalanmış. Fakat çok reca ederim, bunu doktordan başkasına söylemeyiniz. (...) Mükemmel nevrasteni, günün birinde intihar edecek (...)

Ben kaybedeceğiz diye korkuyorum. 30 nisanda İstanbul'a döneceğim. İntiharıma kendini alıştır, diyor. (...) Çok üzüntüdeyim. Şaşırdım kaldım." (Nâzım Hikmet'in annesi Celile Hanım'ın Vâlâ Nurettin'e yazdığı bir mektuptan, *Bursa Cezaevi'nden Mektuplar*, *a.g.y.*, s. 242)

Bu umutsuzluğun, Celile Hanım'ın deyimiyle bu 'mükemmel' melankolinin nedenini hapishane koşullarından çok, karısı Piraye Hanım'dan ayrılmasına yol açacak bir aşk serüveninde aramak yanlış olmaz sanırım. 'Tahir ile Zühre Meselesi' işte böyle bir dönemin, şairin içinde bulunduğu ruhsal yıkıntının ürünü. Ama duyarlıktan çok usa, tutkudan çok bilince dayanan bir yanı var. Bu yönden de oldukça şaşırtıcı. 'Tahir olmak da ayıp değil Zühre olmak da / hatta sevda yüzünden ölmek de ayıp değil' diye başlıyor şiir. Sevda yüzünden ölmek: işte 1949 yılında Bursa Hapishanesi'ndeyken Nâzım'ın karşılaştığı temel sorun. Bu sorun, 'Kerem Gibi'de olduğu gibi yine bir halk hikâyesinden, iki sevgilinin ölümüyle sonuçlanan 'Tahir ile Zühre'den kaynaklanıyor.

'Tahir ile Zühre' de 'Kerem ile Aslı' gibi iki sevgilinin ölümüyle sona eren acıklı hikâyelerden. Konusu, Dr. Otto Spies'in *Türk Halk Kitapları* adıyla dilimize çevrilen incelemesinde verdiği geleneksel şemaya tümüyle uyuyor. Bu şemada halk hikâyelerimiz şöyle özetlenmektedir: iki sevgilinin doğmalarından evlenmelerine, murat alıp vermelerine, yahut aşk yüzünden ölmelerine kadar devam eden hikâyesi. Otto Spies, olay zincirinin eklemlenişi açısından dört bölüme ayırıyor anlatıyı. Genellikle ilk bölümde, sevgililerin bir dervişin yardımıyla dünyaya gelmeleri yer alıyor. İkinci bölümde birbirlerini düşte görerek aşk bâdesi içmeleri, böylece alınyazılarının belirlenişi anlatılıyor. Üçüncü bölümdeyse âşığın sevdiğine kavuşması için aşmak zorunda olduğu çeşitli engeller, karşısına dikilen olağanüstü güçler var. Dördüncü bölüm kötülüğün yenilerek sevgililerin birbirlerine kavuşmaları ya da murat alıp veremeden ölerek mezarlarından iki çiçeğin açmasıyla, kimi zaman da iki güvercinin uçmasıyla son buluyor (Alıntı yapan Konur Ertop, 'Halk Hikâyeleri', 'Milliyet Sanat Dergisi', sayı 218, s.13)

'Tahir ile Zühre'nin çok sayıda değişkeleri (varyantları), birbirini pek tutmayan Tarançı, Tobol, vb. gibi 'rivâyet'leri var. Boratav bu son iki rivayeti *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı yapıtında ayrıntılarıyla özetliyor (Bkz. *a.g.y.*, M.E.B. Yay., ss.142-143). Hikâyenin Anadolu'da söylenen en yaygın değişkelerinden biriyse şöyle:

Uzak bir ülkenin güçlü padişahıyla vezirinin çocukları olmamaktadır. Yaşlı bir bilge onlara yardım etmek için bir elma verir. Elmanın yarısını kendilerinin yemesini, öbür yarısını da karılarına yedirmesini söyler. Böylece padişahın Zühre adında bir kızı, vezirinse Tahir adında bir oğlu olur. İki çocuk daha doğmadan birbirlerine bağlanmışlardır. Sevda bir çeşit alınyazısıdır onlar için. Yaşamları hep bu alınyazısı çerçevesinde düzenlenecektir. Büyüyüp, önceden belirlendiği gibi birbirlerine âşık olduklarında araya babaları girer. Daha doğrusu, Zühre'nin babası bir kocakarının büyüsüne kapılıp Tahir'e düşman olur ve zindana attırır onu. Tahir zindanda tek başına Zühre için saz çalıp şiir söyler. Bir süre sonra beyaz yeleli yağız bir at belirir zindanın önünde. Duvarları yıkıp Tahir'i sırtına alır, Zühre'nin köşküne varırlar. Durumu öğrenen padişah Tahir'in üzerine ordusunu gönderir. Tahir yiğitçe savaşır ama padişahın ordusuyla baş edemez. Vurulup düşer. Onun acısına dayanamayan Zühre de ölür. Yaptıklarına pişman olan Zühre'nin babası iki sevgiliye bir mezar kazdırır. Mezarın üstünde iki kırmızı gül açar.

Görüldüğü gibi bu hikâyede de, sevgilisine kavuşmak için önüne çıkan engelleri aşmaya çabalayan âşık tipini buluyoruz. Bu engeller alınyazısını simgeleyen, bireysel başkaldırıya karşı alınyazısının gücünü pekiştiren göstergelerdir aslında. Böylece, sevgilisine kavuşamadan ölen âşık, alınyazısına yenilmiş olur. Sonu ölümle biten halk hikâyelerindeki âşıkların, birçok yönden, tragedya kahramanlarına benzediklerini söyleyebiliriz: Tragedya, alınyazısı karşısında bireysel başkaldırıyı seçen, içinde yaşadığı çelişkili durumu aşmaya çabalarken alınyazısına, yani tanrıların istemine yenilen insanı anlatır. Trajik kahraman amacına ulaşmak, kendini birey olarak gerçekleştirebilmek için alınyazısına başkaldırmak zorundadır. Bu yüzden özgürlük

adına tanrılara meydan okur. Yunan tragedyasında tanrıların simgelediği düzen, daha sonraki dönemlerde toplumun isterlerine bırakacaktır yerini. Ama temelde değişen bir şey yoktur. Trajik kahraman tanrıların ya da toplumun önüne koyduğu engelleri aşmaya çabalayan, bu uğurda ölümü göze alan bireydir. Yaptığı seçmeyle, yani kendisine önceden verilmiş alınyazısına başkaldırdığı ölçüde doğrular kişiliğini. Halk hikâyelerinde de erkek kahraman sevgilisine kavuşmak için toplumsal engelleri aşmak zorundadır. Sevgilisi bir bakıma özgürlüğüdür onun, alınyazısına karşı giriştiği bir misillemedir. Ama boyun eğer sonunda, Tanrı istemi bireysel başkaldırıyı yenilgiye uğratır. Kısacası alnına ne yazılmışsa o olur. Âşığın başkaldırması, bizim gelenekte, bilinçli bir seçme de değildir aslında. Hatta bir seçme bile değildir. Toplumsal düzenle, örneğin ataerkil aile yapısıyla çatışmasına karşın, sevdiği kadına duyduğu aşk önceden belirlenmiş, alnına yazılmış bir durumdur. Âşık kendi alınyazısını izler bir bakıma. Yenildiğinde de, bireysel alınyazısının dışında kalan bir güce, Tanrı istemine boyun eğmiş olur. Ne var ki, önüne dikilen engelleri aşma çabası içindeyken onu trajik bir çatışmanın kahramanı olarak görebiliriz. Halk hikâyelerinde Nâzım Hikmet'i asıl ilgilendiren sorunun işte bu çatışmadan kaynaklandığını sanıyorum. Şair kendini zindandaki Tahir'le özdeşleştirirken sevda yüzünden ölünebileceğini söylüyor. Ama sevda yüzünden ölmek çağdaş bir anlam kazanıyor onun şiirinde. Tahir, Zühre'ye kavuşmak için değil, daha genel nitelikte bir sevdayı gerçekleştirmek için önüne dikilen engelleri aşıyor. O, padişah ordularıyla Zühre'nin aşkı için savaşan bir kahraman olmaktan çıkmıştır artık. Barikatlarda dövüşürken, Kuzey Kutbu yolunda ya da kendi damarında bir serumu denerken ölebilir. Sevdadan ölmek tüm insanlık adına ölmektir aslında.

Böylece halk hikâyeciliğindeki geleneksel aşk anlayışını, tıpkı 'Kerem Gibi' şiirinde olduğu gibi, çağdaş bir bağlama yerleştirir Nâzım. Bu kez de, bâdeli âşığı çağından sorumlu bir kahramana dönüştürür. Onca sevmek, bireye değil tüm insanlığa yönelen, tek kişinin sorunu olmaktan çıkıp toplumun kurtuluşunu gerçekleştiren bir edimdir. Di-

yeceğim, bu şiirinde de iki sevgilinin aşk öyküsünü çağdaş bir sorun olarak ele alıyor Nâzım. Bu nedenle halk hikâyesinin başlığıyla yetinmiyor. 'Tahir'le Zühre' değil 'Tahir ile Zühre Meselesi' adını koyuyor şiirine. Gerçekten de, iki sevgilinin aşk öyküsünden çok evrensel nitelik taşıyan bir sorun söz konusu burada. Sevdadan ölebilmek, yani Aragon'un gencecik yaşta kurşuna dizilen direnişçiler için yazdığı gibi 'ölecek kadar yaşamı sevmek' söz konusu.

❋ ❋ ❋

Nâzım Hikmet'in halk hikâyeciliğinden kaynaklanan bir başka yapıtı daha var: *Ferhad ile Şirin*. Bu tiyatro oyunu, bir bakıma, 'Kerem Gibi' ve 'Tahir ile Zühre Meselesi' şiirlerinin çizgisinde yer alıyor. Ortaya koyduğu sorun aynı çünkü: Halk hikâyelerindeki âşık tipi 20. yüzyıl gerçeğini kavrayan, kendini yalnızca sevgilisine değil toplumsal kavgaya, buna bağlı olarak da tüm insanlığa adamış çağdaş bir kahramana nasıl dönüşebilir? Nâzım'ın bu soruya verdiği yanıt kesindir: severek. Sait Faik'in bir öyküsünde dediği gibi, Nâzım için de 'sevmekle, bir insanı sevmekle başlar her şey'. Bir mektubunda Kemal Tahir'e şunları yazar:

"(...) Piraye gitti... İkide bir Piraye gitti diye yazmak geliyor içimden. Âşık olamayan bir bok olamaz. Sevdiğim, saydığım bütün büyük insanlar âşık oldular. Âşıktılar. Öyle hak âşığı, mücerret manâda umumiyetle aşk falan değil, etiyle, kemiğiyle, ruhuyla bir kadına âşıktılar. Üstatlarıma hiç olmazsa bu hususta benzediğimden müftehirim." (*Kemal Tahir'e Mektuplar*, Bilgi Yay., s. 68)

Ne var ki şairin etiyle, kemiğiyle bir kadına duyduğu aşk giderek genelleşecek, tüm insanlığa yönelecektir. Bir şiirinde 'insanların içinde bir insan' olduğu için Piraye'yi sevdiğini söyler. Öte yandan politik ülküsüyle sevdiği kadını özdeşleştirir kimi vakit. Birini ötekinden ayıramayız. Sevgi kavganın, umudun, kısacası yaşanılan somut gerçekliğin dışında bir efsane de değildir. İnsanı başka insanlara, en önemlisi de yaşamı değiştirmeye yönelten bir etkinlik-

tir. Yaşamak gibi, sevmek de, ciddiye alınması, öğrenilmesi gereken bir iştir.

İkimiz de biliyoruz, sevgilim,
öğretebiliriz:
dövüşmeyi insanlarımız için
ve her gün biraz daha candan
biraz daha iyi
sevmeyi...

Şairin bu konuda Müzehher Vâ-Nû'ya yazdıkları da çok ilginç. Kırk beş yaşından sonra bile her geçen gün biraz daha âşık olduğunu söyleyen Nâzım, o sınır tanımaz sevgisini şu sözlerle dışa vurmaya çalışıyor:

"(...) Aşkın, âşık olmanın –ama en geniş mânâsıyla ve yalnız münhasıran bir şeye ait değil, birçok şeye ait– yalnız yirmi yaşında baştan geçen bir iş olduğunu sanmıyorum. Bak, meselâ ben, 45 yaşımı bitirdim, ama her gün biraz daha âşık oluyorum. Karımdan, sanattan, tabiattan, insanlardan, idealimden tut da kanaryama kadar her şeye doludizgin âşık oluyorum ve çok şükür âşığım. Bu aşk mistik mânâda aşk filân değil, plâtonik aşk değil, her birinde ayrı ayrı pratik tezahürleriyle faal bir aşk. Bana öyle geliyor ki, bir tek insana, bir tek ağaca, bütün bir ormana, bir tek düşünceye ve fikre âşık olmadan yaşamak, yaşamak değildir. Hemen âşık olmaya başla." (*a.g.y.*, s. 57)

Evet, 'faal bir aşk'. Bu söz bizi Nâzım'ın *Ferhad ile Şirin*'de gerçekleştirmek istediği aşk anlayışına yaklaştırabilir sanıyorum. Ferhat'ın Şirin'e duyduğu sevgi, oyunun sonunda toplumsal bir etkinliğe dönüşüyor çünkü.

Bilindiği gibi 'Ferhat ile Şirin' hikâyesi sözlü gelenekten değil, İran yazınından kaynaklanır. Oldukça eski bir geçmişi var bu hikâyenin. Alessio Bombacı, Arap ve Bizans kroniklerinde adı geçen Sasani Kralı Parviz (590-628) ve karısı Şirin'le bu efsane arasında bir ilişki olabileceğini öne sürüyor (Bkz. *Histoire de La Littérature Turque*, éd. Klincksieck, s. 125). Büyük İran şairi Nizamî'nin ölümsüzleştirdi-

ği Ferhat ile Şirin'in öyküsüne Ali Şir Nevaî'nin yapıtında da rastlıyoruz. 15. yüzyıl Çağatay lehçesiyle yazan Nevaî, elbette klasik Türk yazını çerçevesinde ele alınmalıdır. Nevaî'nin altı bin beyitten oluşan *Ferhad ile Şirin*'i, tıpkı Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'u gibi divan yazınımızın doruklarından biridir. Ne var ki, dil engeli bir yana, günümüz insanına iletecek özgün bir bildirisi yoktur bu yapıtın. Nizamî'yi örnek aldığından özgünlüğünden çok şey yitirmiş, giderek zamanaşımına uğramıştır. Ama kendi çağı içinde ele alınırsa, anlatım ve duyarlık yönünden önemli yenilikler taşıdığı görülür. Klasik yazından Anadolu halk geleneğine geçen 'Ferhat ile Şirin' hikâyesi büyük ölçüde değişmiş, sözlü geleneğin koşullarına uymak zorunda kaldığından bütünselliğini yitirmiştir. Nâzım, *Ferhad ile Şirin*'i yazarken hangi metinden yola çıktığını belirtmiyor. Olayı kendine göre yeniden ele aldığını, hikâyeyi geniş ölçüde değiştirdiğini söylüyor yalnızca. Masal unsurunu 'fon'a alarak 'realist' çalıştığını da ekliyor:

"(...) Sevgilim, bir tanem,

"Ferhad'la Şirin'in hikâyesi, asıl metinde benim sana yazdığım gibi değildir. Yalnız, Ferhad'ın nakkaş olması, Şirin'in Mehmene Banu adında bir kadın hükümdarın kardeşi oluşu ve bir de Şirin'e yaptırılan köşke su getirilmesi için Ferhad'ın dağı delmesi vardır. Sonra maceralar uzar gider. Ben şu yukarda söylediğim şeyleri kitaptan aldım. O kadar. (...) Masal unsurunu fona aldım, bu unsurun bilhassa sembolik ifadesinden faydalandım, fakat realist çalıştım. Tuhaf bir tezat oldu." (*Ferhad ile Şirin*, De Yay., Piraye'ye yazdığı bir mektuptan).

Nâzım'ın sözünü ettiği kitap halk hikâyelerinin ucuz basımlarından biri olmalı. Şairin klasik yazındaki Ferhat ile Şirin metinlerinden birini, örneğin Nizamî'nin ya da Ali Şir Nevaî'nin yapıtlarını örnek aldığını sanmıyorum. Bu nedenle hangi unsurları değiştirdiğini, hikâyeye kendisinden neler eklediğini göstermek için ben de sözlü gelenekten yazıya geçmiş bir metne, Talip Apaydın'ın *Ferhad ile Şirin*'ine başvuracağım (İmece Yay., 1965).

Nâzım Hikmet, Piraye'ye gönderdiği bir mektupta son tasarılarından söz ederken *Ferhad ile Şirin* adlı bir oyun yazmak istediğini belirtiyor. Oyunun konusu özetle şöyle:

"(...) Bak Ferhad ile Şirin diye bir piyes yazmak istiyorum. Ferhad ile Şirin hikâyesini bilirsin, değil mi? Ben onun yarısını esas olarak alıyorum. Mevzu kısaca şu oluyor: Şehrin sultanı Mehmene Banu'nun kız kardeşi Şirin, köşklerinin nakışlarını yapan nakkaş Ferhad'a ve Ferhad da ona âşık oluyor. Şirin'in dadısı bunu Mehmene Banu'ya bildiriyor. Mehmene Banu da Ferhad'a âşıktır fakat kızkardeşini çok sevdiği için, bu kardeş aşkıyla Ferhad'a duyduğu aşk arasında bocalıyor, nihayet hıncı Ferhad'a çevriliyor ve delikanlıyı bir imkânsızlık içinde mahvetmek için şöyle bir teklifte bulunuyor: Şirin'i sana bir şartla veririm, şehre su akıtırsan. Çünkü şehir susuzluk sıkıntısı çekmektedir ve suyun şehre bir dağdan akıtılması icabetmektedir. Ferhad şartı kabul ediyor ve Şirin'in aşkıyla dağı delmeye başlıyor, bir taraftan dağı deliyor, bir taraftan kayaların üstüne Şirin'in resimlerini yapıyor bu iş böyle senelerce sürüyor ve Ferhad'ın Şirin'e karşı duyduğu aşk, şehre ve insanlara su vermek, dağı delip suyu akıtmak idealine çevriliyor – bu aralık Mehmene Hatun ölmüştür, Şirin'le Ferhad'ın evlenmelerine engel kalmamıştır, fakat Ferhad başladığı büyük işi yarıda bırakmayacak kadar bu işe bağlanmıştır, hastadır, yorgundur, fakat dağı delmeye devam etmektedir ve nihayet suyun şehre aktığı müjdesini aldığı anda büyük emeline kavuşmuştur ve büyük işinin başında Şirin'in kolları arasında ölür." (*Nâzım ile Piraye, a.g.y.*, ss. 259-260)

Nâzım'ın tasarısını bütünüyle gerçekleştirmeyip üçüncü perdenin ikinci sahnesini yazmaktan caydığını biliyoruz. Bu değişikliğin dışında oyun yukarda özetlenen verilerden oluşuyor. Hem olay dokusu hem dramatik gerilim şairin tasarladığı biçimde gerçekleşmiş. Nâzım söz konusu değişikliği, yani Ferhat'ı Şirin'in kucağında öldürmektense gürzünün başında Demirdağ'da bırakmasının nedenini şöyle açıklıyor:

"(...) Ferhad'la Şirin'i ilk önce başka türlü bitirmek niyetindeydim, üçüncü perdeyi de iki sahne yapmak istiyordum. İkinci sahnede, yani üçüncü perdenin ikinci sahnesinde, suyun çeşmelerden akışını ve Ferhad'ın Şirin'in kucağında ölüşünü yazacaktım. Fakat sonra düşündüm, hem esas fikir itibariyle piyes üçüncü perde birinci sahnede bitiyor hem de Ferhad'la Şirin'de seninle bana benzeyen bir taraf var ki, âdeta kendimi, sana kavuştuğum anda senin kucağında öldürmüş gibi olacaktım, buna gücüm yetmedi." (*a.g.y.*, s. 265)

Bu 'esas fikrin' üzerinde durmadan önce Nâzım'ın geleneksel içeriği ne ölçüde değiştirdiğini görmeye çalışalım. Yazar daha oyunun girişinde, Kemal Tahir'e gönderdiği bir mektupta da belirttiği gibi, bazı kalıplardan, geleneksel anlatım biçimlerinden yararlanıyor.[1] Mehmene Banu'nun halka duyurusunda masal öğeleriyle padişah fermanlarına özgü sözdizimini bir arada görüyoruz:

"Arzenliler, sözümüz hepinizedir, yedinizden yetmişinize kadar... Biz ki Şah Sanem kızı, biz ki hükümdarınız Mehmene Banu'yuz, biz ki adaleti odun kantarıyla değil, kuyumcu terazisiyle ölçeriz, biz ki şehrinizi düşman orduları sardığında Arap-özengi misali cengedip en namlı pehlivanları yere çaldık... Halbuki söğüt dalından nazlıyız ve sırma saçlarımız topuklarımızı döver... Arzenliler, sözümüz hepinizedir. Kardeşimiz hasta yatar kırk günden beri..." (*Ferhad ile Şirin*, De Yay., s. 7)

Nâzım Hikmet ikinci perdede halk hikâyeciliği kalıplarına oldukça uygun düşen bir çizgi izliyor. Örneğin Ferhat'la Şirin'in ilk karşılaşmalarında gözlerinin kamaşması, birbirlerine ansızın âşık oluvermeleri, halk hikâyelerinin aşağı yukarı tümünde rastladığımız unsurlardır. Sevgililerin karşılıklı konuşmaları, birbirlerine söyledikleri sevda sözleri de öyle. Gerçi Nâzım kimi vakit, tiyatro tekniği açı-

[1] "(...) Dil bahsinde de daha ziyade stilize, ama çok hafif stilize olmak şartıyla eski turnürleri kullandım." (*a.g.y.*, s. 383)

sından o zamanın ölçütlerine göre yeni sayılabilecek bir yönteme başvuruyor. Ama, oyuncuların düşündüklerini kendi ağızlarından değil de, dışardan, tarafsız bir sesle verme tekniği olarak niteleyebileceğimiz bu yenilik, halk deyişlerine yaslanan üslubu fazla değiştirmiyor. Metin temel özelliğini, halk hikâyeciliğinden kaynaklanan özgül niteliklerini sürdürüyor yine de. Örneğin 'karlı dağlar aşmak', 'turnalardan haber sormak', 'gerdanından öpmek' vb. gibi motifler bu bölümlerde de yer alabiliyor. İşte bir örnek:

"(...) FERHAD. (*Düşünür.*) Seyreyle Ferhad, insan yüzü nakıştan da güzel olurmuş.

ŞİRİN. (*Düşünür.*) Bıyıkları ipince, kapkara.

FERHAD. (*Düşünür.*) Sen ne kolay ulaştın Şirin'e, Ferhad. Halbuki karlı dağlar aşmalı.

ŞİRİN. (*Düşünür.*) Omuzları ne kadar geniş.

FFRHAD. (*Düşünür.*) Çölleri geçmeliydin.

ŞİRİN. (*Düşünür.*) Tutacak kollarından yine.

FERHAD. (*Düşünür.*) Turnalardan haberini sormalı.

ŞİRİN. (*Düşünür.*) Öpecek gerdanımdan.

FERHAD. (*Düşünür.*) Zindanlara düşmeli.

ŞİRİN. (*Düşünür.*) Tutacak kollarımdan, öpecek gerdanımdan yine." (*Ferhad ile Şirin, a.g.y.*, s. 38)

Nâzım Hikmet ilke bakımından da geleneğe bağlı kalıyor. Halk hikâyelerinde âşığın sevgilisine kavuşabilmek için önüne çıkan engelleri aşması, birtakım güçlükleri yenmesi gerekir. Yukardaki alıntıdan anlaşılacağı gibi, Nâzım Hikmet'in Ferhat'ı da böyle düşünüyor. Sonunda karşısına büyük bir engel dikilecek, Şirin'in ablası Mehmene Banu Ferhat'ı yokuşa süren koşulunu açıklayacaktır:

"(...) MEHMENE BANU: Gördün ya Ferhad Usta, eteği öpülecek insan değilmişiz. Fakat senin de farkın yok bizden. Ölülerine ağlayan insanlar senin de umurunda değil. Sen şimdi Şirin'inden gayrı şey düşünmezsin (*bir müddet sükût*). Şirin'i vereceğiz sana, Ferhad Usta. Onu almaya hazır mısın? Sen ne vereceksin? Demirdağ'ı delebilir misin? Demirdağ'ı delebilir, suyunu şehre akıtabilir misin? Çeş-

melerden su yerine irin akıyor diye söylemiyorum bunu. Su akmış, irin akmış umurumda değil. Sen Şirin'e sahip olmak için Demirdağ'ı delebilir misin? Benim şartım bu. Şartımız kabulün mü?"

"FERHAD: Şartınız kabulüm." (*a.g.y.*, s. 60)

Nâzım'ın Piraye'ye sözünü ettiği 'esas fikir' öykünün işte bu aşamasında ağırlığını duyuruyor. Şirin'i elde etmek için dağı kazmaya başlayan Ferhat, giderek uzaklaşıyor sevdiğinden. Daha doğrusu Şirin'e duyduğu aşk genel bir nitelik kazanıyor. Demirdağ'ı Şirin'e kavuşmak için kazmamaktadır artık. Çeşmelerinden su yerine irin akan kent halkını suya kavuşturmak, salgın hastalıktan kırılan yoksulları iyileştirmek için çalışmaktadır. Nâzım geleneksel metinde yaptığı bu önemli değişikliği şöyle temellendiriyor:

"(...) Mesele bir tek insana karşı duyulan aşkla, insanlığa, insanlığın hayrına karşı duyulan aşkın mücadelesi değil, bir vahdet teşkil etmeleri." (*Nâzım ile Piraye, a.g.y.*, s. 260)

Böylelikle geleneksel aşk anlayışı nitelik değiştirerek çağdaş bir anlam kazanıyor. Ferhat, Şirin'in sevgilisi olmaktan çıkıp Arzen halkının sevgilisi olmuştur artık. Şirin yalnızca beyaz bir aydınlıktır belleğinde, o kadar. Çobanyıldızı gibi uzak, beyaz bir ışıktır. Ama Ferhat yine de tutkundur ona, aradan geçen uzun yıllar sevgisini azaltmamış, tam karşıtı güçlendirmiştir. "Hasretimiz kuvvetimizdir," diye seslenir Demirdağ'a. Ne var ki, bu güçlü sevgi, bu büyük aşk iki insan arasındaki bireysel ilişkiye indirgenemez. Ferhat için sevdiğine kavuşmak, suyu kente getirmekle özdeştir. Bu yüzden Mehmene Banu iki sevgilinin arasındaki engeli ortadan kaldırınca da durum değişmez. Ferhat'la evlenmeye gelen Şirin, elinde gürzü, doğayla savaşa girmiş bir kahraman bulur karşısında. Ferhat eski Ferhat değildir artık. Kent halkını kurtarma uğruna giriştiği emek savaşımı bilincini etkilemiş, doğayı değiştirirken kendini de değiştirmiştir. Yeni bir kişilik edinmiş, iyice

güçlenmiştir Ferhat. Gövdesel değil, inandığı ülküden kaynaklanan bir güçtür bu. Ülküsü Şirin'le özdeşleşmiş, birini diğerinden ayırmak olanaksızlaşmıştır. Hem 'âşık', hem 'kahraman'dır artık. Kısacası 'sevdadır tepeden tırnağa'. Sevgilisiyle arasında şu konuşma geçer:

"(...) FERHAD: Kayayı bin adım deldim... Yani su bin adım ilerledi. Şimdi bir kalın kaya yığını daha çıktı karşıma, onu da deldim miydi, su, ovaya, ordan şehre akıverecek... Şehir halkı artık bir daha o akşamki gibi... O akşamki gibi ölülerine, susuzluktan sinekler gibi düşen ölülerine ağlamayacak... Bütün mesele bu yeni kayanın kalınlığında... Fakat ben gürzü biraz daha ağırlaştırıp...

ŞİRİN: Neler anlatıyorsun bana?

FERHAD: Sana kayayı nasıl deldiğimi, nasıl deleceğimi anlatıyorum, suyun şehre nasıl akacağını anlatıyorum... Kayaların...

ŞİRİN: Artık kayalardan bana ne, sana ne? Artık bir dakka, bir dakka bile durmak istemiyorum burda... Haydi, gidelim...

FERHAD: Hayır...

ŞİRİN: Ne? Hayır mı dedin? Ne diyorsun, Ferhad?

FERHAD: Bu kayayı da deleceğim, su akacak şehre. Çeşmelerden artık irin değil, tertemiz, ışıl ışıl su akacak...

ŞİRİN: Çıldırdın mı? Ablam koştuğu şarttan vazgeçti diyorum... Anlamıyor musun?

FERHAD: Ablanın bu işte bana şart koşmuş olduğunu çoktan unuttum...

ŞİRİN: Beni de...

FERHAD: Hayır... (*ŞİRİN'e sarılır.*) Seni unutmak imkânsız... Yaşıyorum, seni nasıl unutabilirim. Seni unutsaydım çoktan giderdim burdan. Seni unutmak dünyayı sevmeyi, insanları sevmeyi, çeşmelerden akacak suyu sevmeyi unutmaktır. Halbuki bütün bunları her gün biraz daha çok seviyorum, yani seni, Şirin'i, her gün biraz daha çok, her gün biraz daha kendimden geçerek...

ŞİRİN: Anlamıyorum, hiçbir şey anlamıyorum, Ferhad... Hayır, hayır, anlıyorum, şeref meselesi, haysiyet, insan haysiyeti meselesi, vazife meselesi, başlanmış işi bitir-

mek meselesi, şehirde susuzluktan ölülerine ağlayan insanlar meselesi... Peki ama, bir de bizim, ikimizin meselesi var...

FERHAD: İkimizin meselesi, bütün bu saydıklarının dışında, ötesinde değil ki bir tanem." (*a.g.y.*, s. 77-78)

Ferhat'ın bu son sözleri Nâzım Hikmet'in çağdaş aşk anlayışını yeterince ortaya koyuyor sanırım. İki insanın mutluluğu tüm insanlığın mutluluğuna bağlıdır. Sevgi bu gerçeğin dışında, tek başına ele alınamaz, toplumdan soyutlanamaz. Arzen halkı sabah aydınlığında yola çıkarak çoluk çocuk Ferhat'ı görmeye gelirler. Oyunun sonunda bir kadın şöyle seslenir Ferhat'a:

"(...) Sana oğlumu getirdim... Altı aylık... Senin yüzünü görsün, bellesin şimdiden, senin gibi yiğit olsun diye..."

Ferhat çocuğu öpüp anasına geri verdikten sonra, sırtında yüz batmanlık gürzüyle mağaradan içeri girer. Bir süre sonra gürzün sesi duyulmaya başlar yavaştan. Dağ delinmekte, aydınlık ilerlemektedir. Mağaranın önünde biriken kalabalık, Ferhat'ın yüz batmanlık gürzünü döken Arzenli emekçiler, suyun akmasını umutla beklerler. Perde kapanmadan önce çocuklu kadının sesi duyulur yeniden:

"(...) Gürzün sesini dinle oğlum... Gürzün sesini dinle..." (*a.g.y.*, s. 80)

Nâzım Hikmet Piraye'ye gönderdiği bir mektupta, "Dedim ya, esas fikir itibarıyla (piyesin) orada bitmesi lâzım," diyor, "hem zaten henüz çeşmelerden su akmadı ve insanlar ümitle, hayranlıkla Ferhad'ın gürzünün sesini dinlemekle meşguller." (*Ferhad ile Şirin, a.g.y.*, s. 82)

Bu satırlarda Ferhat'ın bağlandığı ülkünün tarihsel bir gerçeklik kazandığını, simgesel özünün daha somut bir temele oturduğunu görüyoruz. Su insanlığı mutluluğa kavuşturacak, geleceğin özgür toplumunu gerçekleştirecek toplumsal devrimin simgesidir. Ferhat'sa bu devrimin öncü

gücü. Nâzım, oyun kahramanının sürdürdüğü eylemi geleneksel bağlamından çıkarıp çağdaş tarihin içine yerleştiriyor. 'Ferhat ile Şirin' hikâyesindeki âşık, kitlelerin bir adım önünde yürüyen bilinçli bir emekçiye dönüşüyor böylece. Ferhat gürzüyle kayaya her vuruşunda ülküsüne bir adım daha yaklaşmakta, tarihin akışını 'büyük insanlığın' kurtuluşu doğrultusunda yönlendirmektedir.[1] Suyu kente akıtana dek savaşacak, sevdasını Şirin'i yücelterek değil elindeki gürzle doğrulayacaktır. Sevda dağı delmek için kullandığı bir gürz olmuş, halk yazınındaki geleneksel âşık tipi çok gerilerde kalmıştır artık. Bu gerçeği bir Semerkantlının ağzından şöyle dile getirir Nâzım:

"(...) Mecnun'u biliriz, Leylâ'nın aşkıyla çöllere düştü; ahu zâr etti, kara taşlara çaldı bağrını. Âşık dediğin böyle olur sanırdık: boynu bükük, gözü yaşlı... Halbuki sizin Ferhad ağlayıp sızlamaz." (*a.g.y.*, s. 62)

Geleneksel Ferhat tipini Nâzım Hikmet'in başlıca iki yönteme dayanarak çağdaşlaştırdığı söylenebilir: ayıklama ve dönüştürme. Ayıklama yönteminden Ferhat'ın belli başlı özelliklerinin sınırlandırılmasını, giderek kişiliğinin bir tek özelliğe indirgenmesini anlıyorum. Örneğin klasik yazında olduğu kadar sözlü gelenekte de güçlü bir sanatçı, usta bir nakkaş olarak karşımıza çıkan Ferhat, yiğit bir savaşçıdır aynı zamanda. Nâzım Hikmet bu son nitelik üzerinde hemen hemen hiç durmuyor. Oyunun bir yerinde Mehmene Banu'ya, "Ferhat sen meğer yalnız nakış yapmasını değil, dövüşmesini de bilirmişsin," dedirtmekle yetiniyor yalnızca (*a.g.y.*, s. 59). Bir başka yerde de, vezire Ferhat'ın Zaloğlu Rüstem gibi dövüştüğünü söyletiyor, o kadar. Oysa Ali Şir Nevaî'nin yapıtında, taş yontmanın ve nakkaşlığın gizlerini adı efsaneleşmiş ustalardan öğrenen

[1] Nazım'ın 'Büyük İnsanlık' şiirinin ilk dizelerini anımsayalım:

Büyük insanlık gemide güverte yolcusu
tirende üçüncü mevki
şosede yayan
büyük insanlık.
.....

Ferhat, duyarlı bir sanatçı olmanın ötesinde pehlivanlığıyla da dikkati çekiyor (Bkz. *La Littérature Turque, a.g.y.*, s. 123). Hatta feodal toplumun ahlak anlayışını yansıtan savaşçı kişiliği, yoksulları koruyan davranışları çoğu kez sanatçı yanını ikinci plana itiyor. Örneğin iki yüz işçinin üç yılda gerçekleştirebileceği işi Ferhat bir günde yapıyor. Bir kanal kazıp kente kolayca akıtıveriyor suyu. Gürzünü kayaları delmekten çok, Şirin'le evlenmek isteyen İran hükümdarının ordularına karşı kullanıyor. Aynı durum sözlü gelenekte de var. Talip Apaydın'ın Amasya yöresinde anlatılan bir söylenceden yola çıkarak yazdığı 'Ferhat ile Şirin' metninde, âşık Ferhat'ın bir hayli kelle uçurduğuna tanık oluyoruz. Âşık, Şirin'i kendisine vermeyen Ece'nin (Mehmene Banu) ordusundaki yiğitleri gürzüyle yere seriyor. Önce ünlü pehlivan Karun'u, sonra da Karun'un öcünü almak için savaşa giren Kehrab'ı acımadan öldürüyor. Üstelik hep 'aşk kuvveti'yle gerçekleştiriyor bu başarılarını (*a.g.y.*, s. 64). Oysa Nâzım Hikmet'in, Ferhat tipini işlerken başlıca iki özellik üzerinde durduğunu görüyoruz: nakkaşlık ve sevda. Böylece, aslında feodal toplumun ürünü olan yiğitlik, gözü peklik, savaşçılık vb. gibi nitelikler kalkıyor ortadan. 'Aşk kuvveti' düşman ordularını yenmede değil, insanlığın mutluluğu için Demirdağ'ı delmede kullanılıyor.

Ayıklama yöntemi diye adlandırdığım bu çabanın Ferhat'ın çağdaş bir kahraman olarak algılanmasında büyük etkisi olduğu kesin. Çünkü Nâzım, kahramanının kişiliğini geleneksel yazınımızdaki feodal özelliklerinden ayıklıyor. Giderek bir tek özelliğe, "Orası malûm... Âşığız çok şükür..." diyerek Ferhat'ın kendi ağzıyla özetlediği bir duruma indirgiyor onu. Dönüştürme yöntemiyse, salt âşık tipine indirgenen Ferhat'ın yeni bir aşk, çağdaş bir tutku anlayışıyla ele alınmasında ağırlığını duyuruyor. Böylece geleneksel halk hikâyeciliğindeki âşık tipine hiç benzemeyen bir kahraman karşısında olduğumuzu anlıyoruz. Diyeceğim, yukarda kısaca belirttiğim yeni özellikleriyle, yani her şeyden önce insanlığın mutluluğu için dağı delen bir âşık, toplumsal devrimin önünde yürüyen bilinçli bir emekçi olarak, Ferhat da tıpkı Kerem ve Tahir gibi 20. yüzyılda-

ki yerini alıyor. Gençliğinde Şirin'in köşküne en güzel laleyi nakşetmiş olan Ferhat Usta'nın, Demirdağ'ı delerken karanlığın üzerine umudu nakşettiğini görüyoruz. Ferhat yüz batmanlık gürzün etkinliğini boyaların güzelliğine, sorumluluk bilincini Şirin'in tutkusuna yeğlemiş, yepyeni bir insana dönüşmüştür artık. Önceden belirlenmiş koşullarda da olsa, kendi tarihini kendisi yapmaya çabalayan, bu uğurda her türlü güçlüğü göğüslemeye hazır çağdaş insana.

* * *

Gelenekten yararlanma konusunda Nâzım'ı başka şairlerden ayıran en önemli özelliğin, dönüştürme yöntemi diye adlandırdığım bu çağdaş tutumdan kaynaklandığını sanıyorum. Şairin halk hikâyelerine duyduğu ilginin de nedenlerini burada, yani 'dönüştürülebilir' olmalarında aramak gerek. Nâzım geleneksel yazınımızdaki âşık kahramanların eylemlerini hem kendi yaşamından hem de 20. yüzyıl tarihinden devşirdiği bazı örnek davranışlara dönüştürebiliyor. Önce kendisiyle, yaşamında karşılaştığı engellere göğüs gerebilen eylemci kişiliğiyle özdeşleştiriyor bu kahramanları. Örneğin demir parmaklıkların gerisindeyken bile kendinde 'Zaloğlu Rüstem kuvveti' bulduğunu yazıyor Piraye'ye (*Nâzım ile Piraye, a.g.y.,* s. 103). Ya da 'Ferhat ile Şirin' hikâyesinde karısına duyduğu büyük özlemin uzantısını görüyor: "(...) Ferhad'la Şirin'de seninle bana benzeyen bir taraf var ki, âdeta kendimi, sana kavuştuğum anda senin kucağında öldürmüş gibi olacaktım, buna gücüm yetmedi." (*a.g.y.*, s. 265) Böyle bir şeye gücü yetmediği için de, yani umut ağır bastığından, halk hikâyesindeki trajik sonu değiştiriyor. Diyeceğim, Nâzım salt bir malzeme olarak bakmıyor ulusal kültür kalıtımıza. İçine giriyor onun, halk hikâyesi kahramanlarının dünyasında yaşıyor. Sonra da, çağdaş koşulların içine, 20. yüzyıl tarihine yerleştiriyor bu dünyayı. Masal öğelerini ayıklayarak, kahramanların eylem ve sevda anlayışlarını toplumsal isterlere göre yeniden düzenliyor. Oysa gelenekten yararlanmaya çalışmış başka şairlerimizde, örneğin Yahya Kemal'de buna benzer bir tu-

tuma rastlamak olanaksızdır.[1] İşte Yahya Kemal'in 'Baharâbâd' şiirinden iki dize:

Şûh Şîrîn'ler yüzünden dağ delen Ferhâd'lar,
Aslıhan'lardan yanan Âşık Kerem'ler görmüşüz
('Hürriyet', 16 Eylül 1956)

Kerem ile Aslı'nın bir yerindeyse şöyle dert yanıyor Âşık Kerem:

Ferhat Şirin için deldi kayayı
Onun için yaptı köşkü sarayı
Mecnun Leylâ için bekler sahrayı
Belki der: Sevdiğim seyrana çıkar. (Taşbaskısı halk hikâyeleri, İkbal Kütüphanesi, 1931)

Görüldüğü gibi her iki örnekte de aynı öz, aynı kalıplaşmış sevda anlayışı söz konusu. Oysa Nâzım'ın Kerem'i, Aslı Han yüzünden yanmıyor. Ferhat da Şirin için delmiyor dağı. Bir yazısında Kerem'in gerçek yanma nedenini şöyle açıklıyor Nâzım:

"(...) Aslı olmasaydı Kerem yanmazdı! Lâf! Ben Kerem'i bilirim. O öyle acayip bir heriftir ki, Aslı olmasaydı, yan-

[1] Başkaldıran tutumu ve şiirinde politik görüşlere yer verişiyle, Yahya Kemal'den çok Nâzım Hikmet'e yaklaşan Namık Kemal ise büsbütün yadsıyor bu geleneği. *Mukaddeme-i Celâl*'de halk hikâyeciliğiyle ilgili şu satırlar var:

"(...) Roman kısmını da millete nevzuhur addettiğimize ta'acüp olunmasın. Asr-ı kadimede *İbretnumâ* gibi, *Muhayyelât* gibi, *Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin* gibi birtakım hikâyeler var idi. Fakat kütüphane-i adâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile romandan maksat, güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdat ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtiyle beraber tasvir etmektir. (...) Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasında çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatın haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasvir-i ahlâk ve tafsil-i âdat ve teşrih-i hissiyat gibi şeraet-i adâbın kâfesinden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nev'indendir." (Bkz. alıntı yapan, Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yay., s. 27-28)

Bu karşı çıkışın nedenlerini Tanzimat kuşağının roman yazma çabasında aramak yanlış olmaz sanırım. Namık Kemal'in, geleneğimizde bulunmayan gerçekçi roman türünü benimsetmek amacıyla böyle davrandığı söylenebilir. Ama ondan yüz yıl sonra yaşayan Nâzım Hikmet'in, halk hikâyelerimizi 'kocakarı masalı' olarak nitelemek şöyle dursun onlardan yararlanışını, üstelik çağdaşlık adına geleneksel âşık yazınına yönelmesini nasıl açıklamalı? Bu sorunun yanıtı Nâzım Hikmet'in devrimci romantizm anlayışında aranmalıdır.

mak için bir vesile bulurdu mutlaka... Nasıl bulmasın ki, kafasına yanmayı koymuş bir kere... Sebep Aslı da değil, sebep daha derinlerde... İş böyle olunca Kerem yanmak için vesile mi bulamazdı?" (*Bütün Eserleri*, III. Cilt, Ekber Babayev baskısı, 'Yine Şundan Bundan' adlı yazısından, s. 301)

Evet, Nâzım'ın dediği gibi 'sebep daha derinlerde'. Hilmi Yavuz 'Doğunun Sevdaları' adlı şiirinde şöyle dile getiriyor bu gerçeği:

> sevda derinlerdedir, oysa ferhâd
> üstünü kazmada dağın.

(*Doğu Şiirleri*, Cem Yay., s. 16)

Geleneksel halk yazınında olduğu gibi, çağımızda da gürzünü salt Şirin için kullanmakla Ferhat ancak üstünü kazabilirdi dağın. Oysa sevda derinlerde, suyu kente, karanlığı aydınlığa kavuşturacak eylemdedir. Nâzım Hikmet'in romantik devrimciliği de işte bu gerçekten kaynaklanıyor. 'Kerem Gibi' şiirini incelerken romantizm sorununa kısaca değinmiş, Kerem'in kişiliğinde çağdaş bir devrimci eylemin vurgulandığını söylemiştim. Söz konusu eylem, kahramanın örnek davranışlarında, yani ahlakçı bir düzeyde ele alınıyor. Tahir ve Ferhat için de aynı sonuca varabiliriz. Tahir kendi damarında bir serumu denerken, bir barikatta ya da Kuzey Kutbu'nu keşfe çıkarken ölüyor. Ferhat'sa Demirdağ'da gürzüyle tek başına. Kent halkını suya kavuşturmak için koca kayaları deliyor. Her ikisinin de eylemi insanlığın kurtuluşuna yönelik; ülkücü bir çabanın, bilinçli bir özverinin sonucu. Aragon, Nâzım Hikmet'in birinci ölüm yıldönümünde yaptığı bir konuşmada 'çağdaş romantizm' olarak adlandırdığı bu çabayı şöyle tanımlıyordu:

"(...) Ölümümüze olduğu kadar yaşamımıza da tanıklık eden şu 20. yüzyılda romantizmden söz edilirken omuz silkmek bir alışkanlık haline geldi. Oysa zamanımızda büyük

olan ne varsa romantizmden kaynaklanmıştır. Romantizm sözcüğünü 19. yüzyıl tiyatrosundaki anlamıyla kullanmıyorum elbet. *Nâzım Hikmet çağdaş romantizm anlayışının hiç kuşkusuz en büyük temsilcisidir* (İtalikler bana ait, N. Gürsel). Bu sözcüğü söylerken insanı sürekli âşık kılan, samanı altına, geceyi şafağa dönüştüren, gölgeyi bile alev gibi parlatan sınır tanımaz bir cömertliği, o eşsiz özveri tutkusunu düşünüyorum. (...) Nazım Hikmet işte bu tür bir romantizmin en yüce tanığıdır. (...) Nâzım'ın romantizmi Sovyet devriminin ilk yıllarından, 'Potemkin Zırhlısı', Vsevdov İvanov'un 'Zırhlı Tren'i, Babel'in 'Kızıl Süvari'sinden kaynaklanır." ('Lettres Françaises', 10-16 Aralık 1964)

Nâzım Hikmet ise çok daha önceden, 1950 yılında Memet Fuat'a yazdığı bir mektupta 'realist-romantik' olarak niteliyor Aragon'u. Kendisini de, Gorki'den kaynaklandığını öne sürdüğü bu tür bir romantizmin savunucuları arasında sayıyor (*Oğlum, Canım Evlâdım, Memedim*, *a.g.y.*, s. 146). Vâ-Nûlara gönderdiği bir mektupta da aynı anlayış söz konusu. "Çok şükür ki, müsbet mânâda, bendeniz romantiklikten kurtulamayacağım," diyor şair (*a.g.y.*, s. 113). Kerem, Tahir ve Ferhat çağımızın devrimci romantikleridir. Yanı, Nâzım'ın deyişiyle, 'müsbet mânâda' romantiktirler. Bu yüzden de, her şeyden önce ve 'çok şükür' âşıktırlar.[1] *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'in Rus ve Fransız dillerine 'Romantikler' adıyla çevrilmesi bir rastlantı olmasa gerek. Nâzım'ın kendi eylemiyle de doğruladığı bu romantizm, bence, en somut karşılığını romanın sonunda yer alan bir şiirde buluyor. Kerem, Tahir ve Ferhat için de geçerli sayabileceğimiz bir sevda anlayışını, 'müsbet romantikler'den Ahmet'in dizelerinde şöyle dile getiriyor Nâzım:

[1] Nâzım Hikmet'in halk hikâyeciliğinden yararlanırken kahramanlık hikâyelerine değil de sevda hikâyelerine ilgi duyması bence çok önemli. Şair Köroğlu, Şah Ismail, Bey Böyrek gibi halkımızın sevgisini kazanmış kahramanlara Kerem, Tahir ve Ferhat gibi âşıkları yeğliyor. Gerçi Kemal Tahir'e gönderdiği bir mektuptan Köroğlu üzerine bir destan yazmak istediğini öğreniyoruz:

"Bana tavsiye ettiğin meseleye gelince; o işe büyük bir sevinçle başlayabilirim, hakikaten Köroğlu destanını bir çeşit *Bedreddin* destanı halinde -tabii başka bir üslupta- işlemek çok iyi olur. Yalnız buna ancak bir ay sonra başlayabilirim. Sen bana kitapları o zaman gönderirsin." (*a.g.y.*, s. 396) Ne var ki yarıda kalıyor bu tasarı. Nâzım Köroğlu yerine aynı yıl 'Tahir ile Zühre Meselesi' adlı şiiriyle *Ferhad ile Şirin*'i bitiriyor. Köroğlu destanı konusunda da fazla üstelemiyor. Bu tutumun kökeninde şairin devrimci romantizm anlayışını aramak yanlış olmaz sanırım

Emekçiyim,
sevdayım tepeden tırnağa,
sevda: görmek, düşünmek, anlamak,
sevda: doğan çocuk, yürüyen aydınlık,
sevda: salıncak kurmak yıldızlara,
sevda: dökmek çeliği kan ter içinde.
Emekçiyim,
sevdayım tepeden tırnağa...

TÜRK KÖYLÜSÜ VE MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI'NDA KÖYLÜ TİPLERİ

Yunus Emre'den Keloğlan'a Nasreddin Hoca'dan Halk Türkülerine

Nâzım Hikmet'in başyapıtı sayılan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki köylülerden, şairin gerçekçi bir anlayışla çizip boyadığı portreler içinde önemli bir yer tutan köylü portrelerinden de söz edeceğim bu bölümde. Ama, tırnak içine aldığım 'Türk Köylüsü' genel bir tanımlama, yapıtın bütünselliği içinde tüm ayrıntılarıyla irdelenmesi gereken bir izlek değil. Nâzım'ın, sonradan *Kurtuluş Savaşı Destanı*'na kattığı bir şiirin başlığı yalnızca. Önsözde belirttiğim gibi, Nâzım'ın yapıtına yaklaşım yöntemimi belirleyen temel sorunsalın, söz konusu yapıtın geleneksel Türk yazınıyla kurduğu metin ilişkilerinden kaynaklandığını bir kez daha tekrarlayayım. Bu açıdan, 'Türk Köylüsü' çok önemli. Çünkü ilk okuma düzleminde kendini ele vermeyen, ancak halk yazınına yapılan göndermelerin açımlanmasıyla somutluk kazanan bir anlam örgüsü taşıyor. Öte yandan, yalnızca bu gizli, daha doğrusu ikincil anlam örgüsüyle yetinmeyerek Nâzım Hikmet'in başka şiirlerine, özellikle de *İnsan Manzaraları*'ndaki kişi betimlemelerine ışık tutuyor. Bir bakıma, şairin gerçekçi betimlemelerde başvurduğu tekniğin karşıt modeli olarak beliriyor. Yani somut ve belirleyici ayrıntılarıyla doğrudan çizilen insan

portrelerinin genel düzeyde bir soyutlaması olarak gerçekleşiyor. 'Türk Köylüsü' şiirini işte bu iki temelde ele almaya, önce metnin başka metinlerle kurduğu ilişkileri, sonra da kendi bağlamında, yani *Kurtuluş Savaşı Destanı* (dolayısıyla da *İnsan Manzaraları*) içinde oluşturduğu betimleme modelini irdelemeye çalışacağım.

I

Nâzım'ın 1938 yılında İstanbul Tevkifhanesi'nde yazdığı 'Türk Köylüsü', ilk kez 'Yeni Ses' dergisinin 27 Kasım 1946 tarihli sayısında Nureddin Eşfak imzasıyla yayımlanmış (Bkz. *Tüm Eserleri*, IV. cilt, A. Bezirci'nin notu, s. 220). Bu şiiri *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nın bir parçası saydığımdan *Dört Hapishaneden*'de ya da başka kitaplarda yer aldığı biçimiyle değil, 'Nureddin Eşfak'ın Bir Mektubu ve Bir Şiir' başlığıyla, destanın dördüncü bölümü olarak aşağıya alıyorum:

Kardeşim,
sana bu mektubu Ankara'da Kuyulu kahvede yazıyorum.
Hep aynı Anadolu havalarını çalıyor gramofon
kocaman bir boruçiçeğine benzeyen ağzıyla
Dışarda yağmur...
Mektepten istifa ettim.
Cepheye gidiyorum ihtiyat zabitliğiyle.
Çocuklarımıza Türkçe okutmak,
öğretmek, sevdirmek onlara
dünyanın en diri, en taze dillerinden birini,
kendi dillerini,
güzel şey,
büyük şey.
Fakat bu dilin insanları için çakmak çalmak cephede
daha büyük
daha güzel.

Biliyorum:

iş bölümünden bahsedeceksin.
Fakat, Ankara'da çocuklara ders vermek,
bozkırda ateş hattına girmek
haksız ve hazin
bir iş bölümü.

Öyle günlerde yaşıyoruz ki
ben bir iş yapabildim diyebilmek için:
hep alnının ortasında duyacaksın ölümü.

Bak, tam sana bunları yazarken
asker geçiyor sokaktan;
yağmurda harap postallarının meşinini ıslatarak
Meclis'in önüne doğru iniyorlar,
İstasyona gidecekler.
Ve türkü söylerken, her nedense her zaman yaptığı gibi,
sesini incelterek marş okuyor genç Türk köylüsü:
Ankara'nın taşına bak
gözlerimin yaşına bak...

Yüzleri mühim, dalgın ve yorgun.
Tıraşları uzamış biraz.
Elleri büyük ve esmer.
Elâ gözlüler, kara gözlüler, mavi gözlüler.

Yine birdenbire Yunus Emre geldi aklıma.
Başka türlü anlıyorum ben Yunus'u:
Bence onda bütün bir devir dile gelmiş Türk köylüsü:
öte dünyaya dair değil,
bu dünyaya dair kaygılarıyla..

Bir şiir yazdım,
garip bir şiir,
'Türk Köylüsü' diye.
Bir tuhaf mı oluyor böyle günlerde şiir yazmak?
Her ne hâl ise, hoşça kal, gözlerinden öperim.
Kardeşin
Nureddin Eşfak

Topraktan öğrenip
kitapsız bilendir.
Hoca Nasreddin gibi ağlayan
Bayburtlu Zihnî gibi gülendir.
Ferhad'dır
Kerem'dir
ve Keloğlan'dır.
Yol görünür onun garip serine,
analar, babalar umudu keser,
kahbe felek ona eder oyunu.
Çarşambayı sel alır,
bir yâr sever
el alır,
kanadı kırılır
çöllerde kalır,
ölmeden mezara koyarlar onu.
O, "Yûnusû biçâredir
Baştan ayağa yâredir",
ağu içer su yerine.
Fakat bir kerre bir derd anlayan düşmeyegörsün önlerine
ve bir kerre vakterişip
"– Gayrık yeter!..."
demesinler.
Bunu bir dediler mi,
'İsrâfîl sûrunu urur,
mahlûkat yerinden durur',
toprağın nabzı başlar
onun nabızlarında atmağa.
Ne kendi nefsini korur,
ne düşmanı kayırır,
"Dağları yırtıp ayırır,
kayaları kesip yol eyler âbıhayat akıtmağa..."

Kurtuluş Savaşı Destanı'ndaki tek sivil-aydın kahraman Nureddin Eşfak'tır. Nâzım Hikmet, Anadolu halkının emperyalizme karşı savaşını betimlerken halktan kişileri, özellikle de köylü tiplerini ön plana çıkarmış, tarihi birey-

lerin değil kitlelerin yaptığını vurgulamak için destanında emekçi kahramanlara yer vermiştir. Ne var ki, yukarıya tümüyle aldığım dördüncü bölümde olduğu gibi, utkuyla sonuçlanacak 'Büyük Taarruz'un anlatıldığı sekizinci bölümde de Nureddin Eşfak'ın bakış açısından betimler askerleri. Çoğu köylü kökenli olan bu askerler Nureddin Eşfak'ın aydın kişiliğiyle bütünleşmeden, dışardan gözlemlenebilir nesneler olarak, içinde yaşadıkları durumun tarihsel önemini kavramaya çabalarlar. Emperyalizme karşı yürütülen savaş yalnızca ulusal burjuvazi ya da sivil-asker-bürokrat tabaka için değil, onlar için de bir var olma sorunudur. Çıkarları, Türkiye'yi sömürgeleştirmek isteyen Batılı güçlerin çıkarlarıyla çatışmaktadır çünkü. Ama bu durumu yorumlayan, savaşın kazanılmasında emekçi kitlelerin, özellikle de köylülerin rolünü değerlendirebilen yalnızca bilinçli Türk aydınıdır. Nureddin Eşfak'ın bu yönde anlam kazanan gözlemleri, Ankara'yı bırakıp savaşa katılarak gösterdiği özverinin de doğrulamasıyla, şairin o yıllardaki gerçek konumunu özetler.[1] Nâzım Hikmet bir bakıma Nureddin Eşfak'ın bakışıyla yorumlar destan kahramanlarının eylemlerini...

'Büyük Taarruz'dan önce, Mehmed Akif'i eleştirirken de Nureddin Eşfak'ın ağzından konuşur. Bu nedenle Eşfak'ın yazdığı 'Türk Köylüsü' şiirini, Nâzım'ın Anadolu gerçekliğini tüm boyutlarıyla kavrama ve ona yeni bir yorum getirme çabası olarak ele alabiliriz. 'Darülmuallimin mezunu' Nureddin Eşfak 'garip bir şiir' diye niteliyor 'Türk Köylüsü'nü. Öte yandan İstiklal Marşı'nı eleştirirken, "Ha-

[1] Kız kardeşi Samiye Yaltırım'ın tanıklığına göre, Kurtuluş Savaşı yıllarının Ankara'sında bunalan Nâzım, cepheye gitmek için başvurmuş ama, bu isteği geri çevrilmiştir (Bkz. *Nâzım*, yazan: A. Aydemir, s. 88). Şairin kendisi de, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'de çoğu kez kendisiyle özdeşleştirdiği Ahmet'e şunları söyletiyor:

"Anadolu'nun en bereketli toprakları, en hünerli şehirleri düşman elinde: On beş il ve ilçe, dokuz büyük şehir, yedi göl ve on bir ırmak, üç deniz ve altı demiryolu ve milyonlarca insan, bizim insanımız, düşman elinde.

Teyzeoğlumu gördüm:

– Cepheye gideceğim, dedim.

– Olmez, dedi.

Dayattım

– Konuşurum, dedi.

Üç gün sonra buluştuğumuzda bana büyük bir müjde verir gibi:

– Konuştum, dedi, -kiminle konuştuğunu söylemedi (..)- senin cepheye gitmene izin yok." (*a.g.y.*, s. 65)

yır / gelecek günler için / gökten âyet inmedi bize / Onu biz, kendimiz / vadettik kendimize..." diyebiliyor. Metni incelerken bu 'garip' nitelemesinin ne denli değişik anlamlar içerdiğini, Anadolu halk kültürüyle ne ölçüde gizli bağlar kurduğunu ve İstiklal Marşı eleştirisinin hangi temele dayandığını göreceğiz.

Şiirin ilk yedi dizesi Türk köylüsünü birtakım özel adlara indirgeyen, bu özel adların çağrışım alanlarıyla, giderek yananlamlarıyla köylü tipini özdeşleştiren bir anlayıştan kaynaklanıyor. Şairin andığı özel adlar nitelik belirten sıfatlara dönüşüyor böylece. Örneğin Türk köylüsünün sırayla Ferhat, Kerem ve Keloğlan olduğu söyleniyor. Bayburtlu Zihnî gibi güldüğü belirtiliyor. 'Kerem Gibi' ve 'Tahir ile Zühre Meselesi' adlı şiirlerden yola çıkarak Nâzım Hikmet'in halk hikâyeleriyle ilişkisini incelediğim bölümlerde Kerem ve Ferhat üzerinde uzun uzadıya durmuş, bu halk hikâyesi kahramanlarının şair tarafından nasıl çağdaş kişilere dönüştürüldüklerini göstermeye çalışmıştım. Burada Kerem ve Ferhat'ı tüm özellikleriyle, yani hem içinde yer aldıkları kültür bağlamı çerçevesinde hem de Nâzım Hikmet'in onlara yüklediği çağdaş ve devrimci nitelikleriyle birlikte ele almalıyız. Şair, Aslı Han'a kavuşamadığı için yanıp kül olan Kerem'le 1930'ların Türkiye'sinde karanlıkları aydınlığa çıkarmak için yanan Kerem'i; Şirin'e kavuşmak umuduyla dağı delen Ferhat'la hastalıktan kırılan kent halkını suya kavuşturmak için kayalarla savaşan Ferhat'ı çağdaş anlamda birer halk kahramanı olarak yorumlayıp, Türk köylüsünü bu kahramanlarla özdeşleştiriyor. Ancak Kerem ve Ferhat'ın kimliklerini, en önemlisi de Nâzım'ın onları nasıl yorumladığını ortaya koyarak bu özdeşleştirmenin gerçek amacını kavrayabiliriz. Keloğlan için de aynı şey söz konusu. Kerem ve Ferhat'ın uzantısında yer alan, ama içinde bulunduğu kültür bağlamı açısından daha değişik özellikler gösteren bir tip Keloğlan. Türk köylüsünün Kerem ve Ferhat'tan sonra neden Keloğlan'la özdeşleştirildiğini açıklamak için Anadolu masal geleneğinin bu en ilginç, en özgün kahramanını biraz daha yakından tanımamız gerek.

Kimdir Keloğlan? Çocukluğumuzda dinlediğimiz masalların bu sevimli kahramanını gerçekten tanıyor muyuz? Pertev Naili Boratav, Keloğlan tipini şöyle özetliyor:

"O, çoğu kez, fakir bir dul kadının oğludur; çevresinde küçümsenir, itilir, kakılır; tembelcedir, ama zekidir, beceriklidir, kurnazdır. Masalda Keloğlan'ın en belirgin işi, kötülerle, güçlülerle savaşmak ve sonunda en umulmayacak başarılara ulaşmaktır." (*Halk Edebiyatı*, *a.g.y.*, s. 89)

Halkbilimciler, Keloğlan masallarının Türk masal geleneğinde önemli bir yeri olduğu görüşünde birleşiyorlar. Wolfram Eberhard'la Pertev Boratav'ın hazırladıkları ve Türk masalları için en yetkin kaynak sayılan T.T.V.'de (Typen Türkischer Volksmaerchen - Türk Halk Masalları Tipleri) Keloğlan masallarına özel bir yer verildiğini biliyoruz. Bu masal dizisi, 378 Türk masal tipinin yer aldığı katalogda benzerlerinden ayrılmakta, özellikle Keloğlan'ın kişiliğinde toplanan bazı nitelikler yüzünden değişik yorumlara yol açmaktadır. Söz konusu yorumlara değinmeden önce, bir masal kahramanı olarak Keloğlan'ın ayırıcı özelliklerini belirtelim.

Yoksul bir köylüdür Keloğlan. Babası ölmüş, yaşlı anasıyla bir başına kalmıştır. Bazı masallarda bu yaşlı ananın nineye dönüştüğü, çıkarcı ve kötü huylu bir ağabeyin devreye girdiği de görülür (Bkz. *Keloğlan Masalları*, T. Alangu, Keloğlan Yay. ss. 7-13 ve 99-105). Ama masalların aşağı yukarı tümünde, Keloğlan, anasıyla birlikte yaşayan, biraz tembel, alabildiğine yoksul bir köylü, çoğu kez de bir çoban olarak çıkar karşımıza:

ÇOBAN

"Bir varmış, bir yokmuş. Tanrı'nın kulu çokmuş. Çok yemesi, yok demesi günahmış. Vakti zamanında, bir memleketin ücra bir köyünde, bir Keloğlan varmış. Bu Keloğlan'ın şu dar dünyada yaşlı anacığından gayrı kimseciği yokmuş. Bu Keloğlan, köylünün malına, davarına çobanlık eder, sabahın erinden akşamın karanlığına kadar, günleri-

ni, dağlarda, bayırlarda hayvanları güderek, dolanıp dolaşarak geçirirmiş." (*a.g.y.*, s.183)

YOKSUL

"Bir varmış bir yokmuş. Tanrı'nın kulu çokmuş. (...) Vakti zamanında, memleketin birinde bir Keloğlan'la ağası, bunların bir de kocamış anaları varmış. Geçimleri dar, paraları yok, kilerleri tamtakır, tencere dibi kalaysız kızıl bakır, keseleri delik, yoktur metelik. İçleri açlıktan kazınır, şuradan buradan kâh dilenir kâh kazanır. Üstleri başlarına yamadan kat kat alacalı bohça, pabuçları delik deşik parça parça. Bu perişan hal ve bu minval üzere yaşar giderken, günlerden bir gün..." (*a.g.y.*, s. 105)

TEMBEL

"Bir varmış bir yokmuş. Tanrı'nın kulu çokmuş. (...) Vakti zamanında, memleketin birinde bir Keloğlan varmış. Anasından başka kimi kimsesi yokmuş. Sabah akşam durmadan uyur, yatakta uyur, sedirde uyur, kuru toprakta, taş üstünde, ahırda ve de sekide, nereye yaslansa dalar gider, horul horul uyurmuş. Arada bir karnı acıktıkça, anası ne verdiyse yer, ellerini koltuk altlarına sokar, yine kalkar uyurmuş." (*a.g.y.*, s. 51)

Yukardaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi, bazı özellikleri birbirini tutmasa da, masalların başında Keloğlan'ı yoksul bir köylü olarak görüyoruz. Bu Keloğlan çirkin ama sevimli, en önemlisi de kurnazdır. Masal boyunca başından çeşitli serüvenler geçer. Sonunda karşısına dikilen tüm engelleri aşarak, becerikliliği ve kurnazlığı sayesinde ya padişahın kızıyla evlenir ya da zengin olup mutluluğa erer. Kimi vakit padişahın yerine geçip ülkeyi yönettiği bile görülür. Ne var ki, mutlu sona ulaşmak için hep kötülerle savaşır Keloğlan. Çelimsizliğine, yoksulluğuna, hatta bazı durumlarda saflığına karşın kendinden umulmadık işler başararak padişahları, devleri, köy ağalarını yener (Bkz. 'Keloğlan ile İki Padişah', 'Keloğlan ile Padişah', 'Keloğlan ile Devler Ağası', 'Keloğlan ile Devanası', vb. gibi masallar). Bir bakıma toplumsal güçlere başkaldırarak onların haksız düzenini yıkmış, kendi alınyazısını da değiştirmiş olur böy-

lece. Üstelik bu savaşımda öbür masal kahramanları gibi doğaüstü varlıklardan, iyiliği simgeleyen güçlerden yardım görmez. Kurnazlığı sayesinde ulaşır amacına. Keloğlan masallarındaki başkaldırı unsuruna dikkati çeken Tahir Alangu, bu özelliği toplumsal değişmenin halk kültürüne yansıyan ilk belirtileri olarak değerlendiriyor. Eski toplum düzenine bağlı inanç ve yaşama biçimlerinin çöküşüyle açıklıyor Keloğlan'ın başkaldırısını:

"Öteki masallarda gördüğümüz kahraman tiplerinin mütevekkil, kaderlerine razı, daha doğrusu törelere bağlı ve kurulu düzenin kanunlarına boyun eğen kişiliklerine karşı, bu masallardaki kahramanın mücadeleci, aktif karakterinin göze çarpacak kadar belirgin olduğunu görüyoruz. Bu dünyanın haksızlıklarına karşı alttan ve derinden gelen sinsi ve kinle karışmış bir saldırı ya da bir direnme ihtiyacı, Keloğlan masallarının bütün örneklerinde ortak bir özellik olarak bulabildiğimiz, önde gelen temel unsurdur. Diğer halk masallarındaki her oluşumu insanüstü güçlere ve kadere bağlayan, mümkün bütün çatışmaları önleyici görüş ve yapı karşısında, Keloğlan masallarındaki bu 'direnme-saldırı'da ifadesini bulan aktif niteliğin, sosyal bir yenileşmenin, bir evrimin, sonunda kurulu düzene karşı çıkacak bir oluşumun önce halk rivayetlerinde kendini gösteren bir 'başkaldırma' ifadesi taşıdığını kabul edebiliriz." (*a.g.y.*, s. 205)

Dilek Doltaş da, masal metinlerindeki evrensel motifleri araştıran bir incelemesinde, Keloğlan'ın öbür masal kahramanlarına benzemeyen özelliklerini sıralarken başkaldırı unsuru üzerinde önemle duruyor ('Edebiyatta Evrensellik ve Masal Üzerine', 'Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi,' sayı: 2, s. 25).

Bir masal tipi olarak Keloğlan'ın tüm özelliklerini savaşımcı etken kişiliğine indirgeyemeyiz elbet. Keloğlan aynı zamanda kötülük de yapabilen, katı yürekli, kaba bir tiptir. Örneğin Köse'nin derisini yüzmekten, hatta zavallı anacığını kazanda kaynatıp haşlamaktan ya da bütün köy halkını derede boğmaktan çekinmez. Kimi zaman da tem-

bel, dalgacı biri olarak çıkar karşımıza. Bu nitelikleriyle öbür masallarda rastladığımız soylu ve iyiliksever kahramanın karşıt tipini oluşturur. Kol gücüyle değil kurnazlığıyla, doğaüstü yaratıkların ve iyiliği simgeleyen güçlerin yardımlarıyla değil kendi zekâsı sayesinde başarıya ulaşır. Böylece yeni bir ahlak anlayışı, köyün toplumsal ilişkilerinden kaynaklanan bir eşitlik özlemiyle çıkar karşımıza. Keloğlan'ın direnen, başkaldıran, zekâsını çoğu kez kötüleri yenmek için kullanan kişiliğine dikkati çeken Boratav, onu 'gurbete çıkmış köylünün alınyazısını tasvir eden' bir masal kahramanı olarak nitelendiriyor (*Zaman Zaman İçinde*, Remzi Kitabevi, ss. 18-19).

Nâzım Hikmet 'Türk Köylüsü' şiirinde Kerem ve Ferhat'tan sonra Keloğlan'a gönderme yaparken, bu ilginç masal kahramanının kendi alınyazısına direnen kişiliğini ön plana çıkarmak istiyor sanırım. Türk köylüsü Keloğlan'dır, çünkü hayal gücünün ürünü olan bu kahramanla özdeşleştirmiştir kendini. Gurbete çıkan, içinde yaşadığı yoksulluğu kabullenmeyerek mutluluğu arayan, bu amaçla önündeki tüm engelleri aşıp kötüleri, kurulu düzenin güçlü savunucularını cezalandıran Keloğlan tipinde kendi özlemlerinin gerçekleştiğini görür. Ne var ki düşsel bir gerçekleşmedir bu; halkın bilinçaltına itilmiş isteklerinin, eşitlik özleminin inanç dizgesine (mitoslara), giderek geleneksel kültüre yansımasıdır. Boratav, Türk masal kahramanları içinde halkımızın en çok Keloğlan tipini sevdiğini söylüyor (*Contes Turcs*, 'Quelques Observations sur le conte Turc en général', éd. Erasme, s. 12). Bu sevgiyi Keloğlan masallarındaki gerçekçi dünyaya, çoban ve davarları, buğday öğüten değirmenleri, pazara yük taşıyan eşekleri, gübre kokan tarlaları ve ahırlarıyla gerçek bir köy dekoru oluşturan betimlemelere bağlayabiliriz. Keloğlan masallarında, beyaz atıyla dağları aşan şehzadenin yerini eşeğiyle değirmene buğday götüren çelimsiz bir köylü, sırma saçlı prenseslerin, ak kuğuların yeriniyse yoksul çobanlarla kümes hayvanları almıştır. Ülküleştirilmiş soyut tipler hemen hemen hiç yoktur bu masallarda. Kahramanlar salt olumlu nitelikleriyle değil, arketiplere uymayan davranışlarıyla da ortaya çıkarlar.

Nâzım Hikmet Türk köylüsünü Keloğlan'la özdeşleştirirken yalnızca Keloğlan tipinin özelliklerini değil, Keloğlan masallarının yansıttığı köy gerçeğini de vurguluyor. Böylece Keloğlan adının çağrışım alanına girerken, yukarda altını çizdiğim olumlu/olumsuz niteliklerle birlikte, belli bir toplumsal gerçekliği de algılıyoruz. Bu algılama salt bir özel adın, Keloğlan tipinde somutlaşan bir köylü portresinin aracılığıyla gerçekleşiyor. Diyeceğim, Nâzım Hikmet'in yöntemi son derece ekonomik. Doğrudan bir betimlemeye gitmektense, halk kültürüne yaptığı göndermeler aracılığıyla oluşturuyor köylü portresini. Şairin halk masallarıyla ilişkisini, masal kahramanlarını da halk hikâyesi kahramanları gibi nasıl çağdaş kişilere dönüştürdüğünü ayrı bir bölümde inceleyeceğim. Şimdilik, Kerem, Ferhat ve Keloğlan'dan sonra Türk köylüsünün Nasreddin Hoca ve Bayburtlu Zihnî'nin çağrışım alanlarına girişini, bu iki özel adla özdeşleştirilmesinin nedenlerini araştıralım.

Bayburtlu Zihnî on dokuzuncu yüzyılda yaşamış bir halk şairidir (1799-1859). Nasreddin Hoca'ysa hepimizin yakından tanıdığı, fıkralarını ezbere bildiğimiz, ünü yurdumuzun sınırlarını çoktan aşmış bir halk bilgesi. Ne var ki, Nâzım Hikmet, Türk köylüsünün Nasreddin Hoca gibi ağlayıp Bayburtlu Zihnî gibi güldüğünü söylerken, ilk bakışta pek de doğal olmayan bir karşıtlamaya (paradoxe) başvuruyor. Çünkü Bayburtlu Zihnî gurbet şiirleriyle ün salmış, 1828 Türk-Rus savaşının tüm acılarını yaşadığı için, düşman işgali altındaki yurduna duyduğu özlemi umarsızca dile getirmiş bir şairdir. Onun şiirlerinde yanıp yıkılmış bağlar, terk edilmiş ocaklar, ıssız ve hüzünlü doğa görüntüleri buluruz. Ya sılanın ya da uzaktaki sevgilinin, özellikle de geçmiş günlerin özlemini çeken gözü yaşlı bir şairdir Bayburtlu Zihnî. Sürekli acı çeker, yakınır. Gerçi yakınmalarında içtendir ama, onun bu gözü yaşlılığı Anadolu halkının kolay efkârlanma eğilimiyle orantılıdır biraz da. İşte Zihnî'nin ünlü koşmalarından biri:

Vardım ki yurdumdan ayak götürmüş
Yavru gitmiş ıssız kalmış otağı
Camlar şikest olmuş meyler dökülmüş

Sakîler meclisten çekmiş ayağı

Kangı dağda bulsam ben o merali
Kangı yerde görsem çeşm-i gazali
Avcılardan kaçmış ceylan misali
Göçmüş dağdan dağa yoktur durağı

Lâleyi sümbülü gülü hâr almış
Zevk u şavk ehlini ah ü zâr almış
Süleyman tahtını sanki mâr almış
Gama tebdil olmuş ülfetin çağı

Zihnî dert elinden her zaman ağlar
Sordum ki bağ ağlar bağban ağlar
Sümbüller perişan güller kan ağlar
Şeyda bülbül terk edeli bu bağı

(*Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, Cemil Yener, Bateş Yay., s. 146)

Bir başka koşmasında da, "Kör olsun gurbetin kahrı bitmedi / Gidemem vatana çilem yetmedi..." der (*a.g.y.*, s. 147). Nâzım Hikmet, Türk köylüsünü Bayburtlu Zihnî'nin acısıyla güldürüp Nasreddin Hoca'nın nüktesiyle ağlatmakla neyi vurgulamak istiyor acaba?

Yukarda, Bayburtlu Zihnî'deki hüzünlü havanın Anadolu halkının kolay efkârlanma eğilimiyle orantılı olabileceğini söyledim. Gerçekten de halkımız, doğal yıkımlardan, güç yaşama koşullarından, çoğu kez de yoksulluk ve sömürüden duyduğu acıyı coşkuyla dile getirmiştir her zaman. Geleneksel halk şiirinde bu coşku, biraz da divan şiirindeki kalıplaşmış söylemin etkisiyle, lirik bir anlatıma, giderek sevince dönüşür. Belki çelişkili olacak ama, halk şairi sıla özlemini, acılarını, garipliğini dile getirirken içten içe coşuyordur sanki. Gözyaşlarında elem değil sevinç gizlidir. Mutluluktan değil sevinçten söz ediyorum; Nasreddin Hoca'nın bizi güldüren, güldürürken de çoğu kez acı acı düşündüren fıkralarında gülmecenin, kara gülmece (humour noir) oluşu gibi. Nâzım Hikmet Anadolu köylüsünü Nasreddin Hoca'yla özdeşleştirirken, bu halk bilgesinin kültür geleneği-

mizdeki önemini vurgulamakla yetinmiyor yalnızca; onun gülmece anlayışını çağdaş bir açıdan yorumluyor.

Halkbilimi araştırmacıları Nasreddin Hoca'nın 13. yüzyılda Anadolu'da yaşamış olduğunu söylüyorlar. Örneğin Boratav, bazı belgelere dayanarak Hoca'nın Sivrihisar'da doğup Timur zamanında Akşehir'de yaşadığını, 1284'te öldüğünü yazıyor. Belirleyici özelliklerininse 'sağduyu', 'hazırcevaplık', 'nükte', 'saflık' ve 'tuhaflık' olarak özetlenebileceğini söylüyor (Bkz. *Türk Halk Edebiyatı, a.g.y.*, ss. 95-97). Bu özelliklerinin yanı sıra Nasreddin Hoca'yı çağdaş kılan en önemli unsur, onun gülmece anlayışının 'şen' değil 'acı' oluşu, yani bugün, 'humour noir' dediğimiz kara gülmeceden kaynaklanmasıdır. Moğol istilasıyla birlikte başgösteren kıtlık ve şiddet, halkı bir yandan ölülerinin etini yemeye, öte yandan canını kurtarmaya zorlarken, Nasreddin Hoca fıkraları da yeni yeni oluşmaya başlıyordu. 13. yüzyıldan günümüze çeşitli değişikliklerle ulaşan bu fıkraların 'şen' değil 'acı' bir gülmeceden kaynaklanmaları da doğaldı. Gülmece, gerçek Nasreddın Hoca fıkralarının çoğunda yaşamın trajik yönünü belirtmek, halkın yoksulluğunu ya da özlemlerini yansıtmak amacıyla kullanılır. Örneğin Hoca aç kaldığı bir gün fırıncıya, "Bu ekmeklerin hepsi senin mi?" diye sorar. Fırıncı, "Evet, benim," diye yanıtlayınca, "Öyle ise ne duruyorsun, yesene!" karşılığını verir. Bir başka gün de, kuru bir ekmeği göl kıyısında suya batırıp yerken, yüzen ördeklere bakmaktadır. Birisi sorar: "Hoca, afiyet olsun, ne yiyorsun?" Hoca, yoksulluğuyla acı acı alay eden şu karşılığı verir: "Ördek çorbası." Örnekler çoğaltılabilir kuşkusuz. Öte yandan tüm Nasreddin Hoca fıkraları da yukardaki örneklere indirgenemez. Hoca'nın değişik anlayışları, çok çeşitli ve kimi zaman da çelişkili dünya görüşlerini dile getiren fıkraları vardır çünkü. Ama, katıksız Nasreddin Hoca fıkralarının en önemli özelliklerinden biri de, halkın tarih boyu süren yoksulluğunu, umarsızca kara gülmeceye sığınışını yansıtmalarıdır.

Nâzım Hikmet 'Türk Köylüsü' şiirinde işte bu tür fıkralara dayanarak, Hoca'yı Anadolu halkının yaşam koşulları açısından değerlendiriyor. Bayburtlu Zihnî / Nasreddin Hoca karşıtlamını kurarken, Anadolu köylü tipolojisini gö-

rünüşte değil derin yapıda kavramaya çabalıyor. Çizdiği portrenin ancak halk kültürüne yapılan göndermelerle somutluk kazanabileceğini anımsatmak istiyor bize. Böylece, Anadolu köylüsünün neden Bayburtlu Zihnî gibi gülüp Hoca Nasreddin gibi ağladığını araştırırken, bir başka gerçeğin daha ayrımına varıyoruz: Görünüşteki yalınlığına karşın 'Türk Köylüsü' şiiri, temelde halk kültürüyle bütünleşen bir derin yapı taşımaktadır. Bu derin yapıyı oluşturan öğelerin çağrışım alanlarını saptamaya, böylece şiir metninin dolaylı anlam katmanlarını açımlamaya devam edelim.

Şair, özel adlardan sonra halk türkülerinden de yararlanarak köylü portresini çizmeyi sürdürüyor. Somutlama yöntemine yeni bir boyut katıyor böylece. Ne var ki, halk türkülerini asıl şiir metninden ayırmak hiç de kolay değil. Şair bu konuda okura yeterince ipucu vermiyor çünkü. Örneğin halk türkülerini tırnak içine almadığı gibi, Türk köylüsünü bir tek türkünün sözcükleriyle değil, dört ayrı türküden oluşturduğu bir kurgu-metnin sözcükleriyle betimliyor.

Yol görünür onun garip serine,
analar, babalar umudu keser,
kahbe felek ona eder oyunu.

Çarşambayı sel alır,
bir yâr sever
el alır,
kanadı kırılır
çöllerde kalır,
ölmeden mezara koyarlar onu.

Görünüşte, yukardaki dizeler Nâzım Hikmet tarafından yazılmış izlenimini uyandırıyorlar. Tırnak içine alınmamışlar çünkü. Ayrıca her dize, şiirin bütünsel yapısına iyice yerleştirilmiş, dizeler arasında anlam bağları kurulmuş. Bu yerleştirmenin ustalığından olacak, Nâzım Hikmet'in tüm yapıtlarını eleştirel basıma hazırlayan Asım Bezirci 'Türk Köylüsü' şiirinin halk türkülerinden yararlanılarak yazıldığını belirtmekle yetiniyor. 'Çarşambayı sel

alır' ve 'Ölmeden mezara koyarlar onu' dizelerinin dışında, şiirin halk türküleriyle kurduğu metin ilişkilerini dizgesel bir biçimde ortaya koyamıyor (Bkz. *a.g.y.*, s. 221). Oysa 'Türk Köylüsü' şiirinden yukarda yaptığım alıntının yalnızca birkaç dizesi değil, tümü halk türkülerinden alınmıştır. Üstelik tek bir sözcüğün yeri bile değiştirilmeden. Nâzım Hikmet'in dizelerini sırasıyla gerçek bağlamlarına, yani alındıkları dört ayrı halk türküsünün metinlerine yerleştirelim:

Ey gaziler yol göründü yine garip serime
Dağlar taşlar dayanamaz benim âh-u zârıma
Uçan kuşlar dayanamaz benim âh-u zârıma

Dün gece yâr kapısında yastıcağım taş idi
Altım toprak, üstüm yaprak yine gönlüm hoş idi.
Kal sağlıkla kömür gözlüm bir yana sen, bir de ben
(*Evlerinin Önü, Halk Türküleri*, Cahit Öztelli, Hürriyet Yay., s. 659)

Çanakkale içinde vurdular beni
Ölmeden mezara koydular beni
Ah! Gençliğim eyvah.

Çanakkale içinde aynalı çarşı
Ana ben gidiyom düşmana karşı
Ah! Gençliğim eyvah.

Çanakkale içinde bir uzun selvi
Kimimiz nişanlı kimimiz evli
Ah! Gençliğim eyvah.

Çanakkale içinde bir dolu testi
Analar babalar ümidi kesti
Ah! Gençliğim eyvah.
(*Halk Türküleri,* Cahit Öztelli, Varlık Yay., s. 73)

Çarşambayı sel aldı
Bir yâr sevdim el aldı

Keşke sevmez olaydım
Elim koynumda kaldı

Ah ne imiş ne imiş
Kaderim böyle imiş
Kimse sevda çekmesin
Ateşten gömleğimiş."

(*a.g.y.*, s. 40)

Yeşil kurbağalar öter göllerde
Kırıldı kanadım kaldım çöllerde
Anasız babasız gurbet ellerde

Ya ben ağlamayım kimler ağlasın
Şu mahzun gönlümü kimler eğlesin

Eğin dağlarında güller bitmiyor
Viran bahçelerde bülbül ötmüyor
Yârimin sevdası serden gitmiyor

Gel ağam gel ağam gel de yine git
Akan gözüm yaşın sii de yine git

(*a.g.y.*, s. 48)

Açıkça görüldüğü gibi, Nâzım Hikmet ilk türküden 'Ey gaziler yol göründü yine garip serime', ikincisinden 'Ölmeden mezara koydular beni / Analar babalar ümidi kesti' üçüncü ve dördüncü türkülerdense 'Çarşambayı sel aldı / bir yâr sevdim el aldı' ve 'Kırıldı kanadım kaldım çöllerde' dizelerini alarak kendine göre bir kurgu yapmış. Böylece, halk türkülerini hiç değiştirmeden katmış şiirine. Türkülerde birinci kişi ağzından gerçekleşen söylemi, şiirin betimleyici özelliğine (dışardan bakış açısına) dayanarak, üçüncü tekil kişiye kaydırmış, o kadar. Türk köylüsünün, halk kahramanlarından sonra, türkülerde konuşan özneyle özdeşleştirilmesi ilginç bir durum. Türküler halkın yaşantısını, mutluluk ve sevinçlerini, çoğu zaman da acılarını en yalın, en dolaysız biçimde dile getiren ezgilerdir çünkü.

Onlarda doğa yıkımlarının, toplumsal çalkantıların, giderek umut ve başkaldırının derin izlerini buluruz. Nâzım'ın Türk köylüsünü türküler aracılığıyla betimlemesi, şairin kendi sesini halka ödünç vermesi olarak yorumlanabilir sanıyorum. Bir başka deyişle, aradan çıkarak kendi söylemini halkın söylemiyle özdeşleştirmeyi denemiştir Nâzım.[1] Ne var ki, bu yöntemin belli bir seçmeyi içerdiği de unutulmamalı. Nâzım Hikmet halk türkülerinden yararlanırken 'gurbet', 'ayrılık', 'yoksulluk' ve 'ölüm' gibi izleklerin ağır bastığı metinleri seçiyor. Türk köylüsünün değiştirilmesi gereken alınyazısını onun sözcükleri, onun imgeleriyle anlatmış oluyor böylece. Örneğin, yukardaki metinlerin tümü gurbet ve asker türkülerine ilişkin. Boratav, Nâzım Hikmet'in geniş ölçüde yararlandığı Eğin türküleriyle asker türkülerinin halkımızın gurbet acısını dile getiren en özgün türkü örnekleri olduğunu yazıyor (Bkz. 'Halk Türküleri', *Türk Dili Halk Edebiyatı Özel Sayısı, a.g.y.*, s 300). Nâzım'ın yalnızca hapishanede değil, Anadolu'ya ilk ayak bastığı gençlik yıllarında da Eğin türküleriyle ilgilendiğini, onlarda dile gelen Anadolu halkının acı ve özlemlerinden etkilendiğini biliyoruz. Nureddin Eşfak'ın cepheye gitmeden önce yazdığı 'Türk Köylüsü' şiiri, Kurtuluş Savaşı yıllarının Ankara'sına götürüyor bizi. Ve Nâzım Hikmet Eğin türküleriyle ilk karşılaşmasını, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'de Ahmet'in ağzından şöyle anlatıyor:

"Perde açıldı. Sahnede sırma cepkenli, şalvarlı ve fesi altınlı, esmer, ufak tefek bir kadın. Kayseri Ermenilerindenmiş. Erzurumlu şair söyledi ve anladım ki kadına tutkun. (...) Kadın, gülümser gibi yaptı alkışlardan yana, sonra yeryüzünün en içli sesiyle *Yeşil Kurbağalar Öter Göllerde*'yi söylemeğe başladı. Tüylerim diken diken oldu kederden. 'Anasız, babasız gurbet illerde' (kalan Anadolu'yu) cepheye giden İstanbullu, İzmirli yedek subaylarıyla, köy odalarında ölen yaralı askerleriyle kocalarını sırtlarında taşı-

[1] Söylem (discours) terimini dilbilimsel anlamda, yani bir metindeki yapısal, sözsel ya da sözdizimsel dil birimlerinin oluşturduğu biçimsel düzey olarak kullanıyorum. Her çağın toplumsal ve kültürel özelliklerine göre belirlenen söylem, çeşitli dilsel öğelerin dizimiyle gerçekleşir. Ayrıca, bir yazın metninde kullanılan bu dilsel öğeler (sözcük seçimi, vb.) başka metinlerde, örneğin bir hükümet programında kullanılanlardan farklıdır. Buna dayanarak her dil parçasının ayrı bir söylemi olduğunu öne sürebiliriz.

yıp dereyi geçen kadınları ve Kastamonu kerhanelerindeki firengili kahpeleriyle, sümüklü, bitli, yalınayak, başıkabak çocuklarıyla ve Çamlıbellerinde Köroğlu kaleleri ve kara sapanı ve çatlak topraklarıyla, bir kıyısından bir daha dolaştım. Dayanılır gibi değil acıya, Allah kahretsin!" (*a.g.y.*, s. 63)

Yukardaki satırlarda betimlenen atmosfer, Nureddin Eşfak'ın şiirinde bir başka türküyle somutluk kazanacaktır. Türk köylüsünün türkü söylerken sesini incelttiğini yazar şair. Ve metne bir Anadolu türküsünün başlangıç dizelerini katmaktan kendini alamaz:

> Ankara'nın taşına bak,
> gözlerimin yaşına bak.

Nâzım Hikmet'in halk türküleriyle kurduğu ilişki yalnızca 'Türk Köylüsü' şiiri çerçevesinde değerlendirilmemelidir. Baştan sona, özellikle de hapishane şiirlerinde, kendi yatağında ağır aksak akan bir halk ırmağının sesi gibidir Nâzım'ın edası. Şair Anadolu halkının özlemlerinin, doğal ve toplumsal yıkımlardan gelen acılarının çoğunlukla türkülerde ifade edildiğini bildiğinden, dizelerinde ya doğrudan ya da dolaylı olarak türkü sözlerine yer vermiştir. 'Kara Haber' şiirini ele alalım örneğin. Erzincan depreminden hemen sonra yazılan bu şiirde bir Anadolu türküsünün güncel koşullara uyarlandığını görüyoruz. Nâzım, türkünün birinci ve dördüncü dizelerini olumsuzlayarak, yani bir bakıma mutlu haberi mutsuz habere, umudu acıya dönüştürerek, halkın duyarlığıyla halka seslenmek, Erzincan depreminde yaşamlarını yitirenlerin acılarını paylaşmak ister:

> Erzincan'da bir kuş var,
> kanadında gümüş *yok*.[1]
> Gitti yârim gelmedi
> gayrı bunda bir iş *yok*.[1]
> Oy, dağlar, dağlar, dağlar...
> Aldı ellerine kanlı başını

[1] İtalikler benim, N.G.

karın ortasında Erzincan ağlar...

Yukardaki ilk dört dizenin olduğu gibi bir halk türküsünden alınıp yalnızca ikinci ve dördüncü dizelerdeki 'var' sözcüğünün karşıtıyla değiştirildiğini, yani şairin türküdeki olumlu ifadeyi olumsuzlayarak toplumsal bir acıyı dile getirdiğini söyleyebiliriz. Nâzım böylece, türkülerdeki deyiş özelliklerini bozmadan yeni bir duyarlık oluşturuyor. *İnsan Manzaraları* bu yeni duyarlığın örnekleriyle doludur. Şair, halk türkülerindeki edayı yakalamakla yetinmez yalnızca. Söz konusu edayı halk yazınında çokça rastladığımız bir lirizme dönüştürmeyi, giderek kendi şiir anlayışıyla halkın sesini birleştirmeyi de başarır. İşte bir örnek:

Akşam oldu yüce dağlar.
Uzaklar seçilmiyor,
gönüldür geçilmiyor.
Akşam oldu yakamadım gazımı.
Gök dağlar morardı, gel.
Akşam oldu gün battı.
Akşam oldu yine garip olana.

Akşam oldu neyleyim?
Akşam oldu yine bastı kareler.
Akşamın vakti geçti.

Anadolu Sürat Katarı aktı geçti.

Ay doğar aşmak ister,
yâre kavuşmak ister.
Ay doğar ayan ayan.
Ay doğar çini mini.
Ay doğar ayazlanır,
ortalık beyazlanır.

Şair yukardaki dizelerde 'Türk Köylüsü'nde yaptığı kurguyu yineliyor. Değişik halk türkülerinden devşirdiği dizeleri, 'akşam' ve 'ay' sözcüklerinin çağrışım alanları çerçevesinde katıyor metne. Akşamın inişini, özlem ve yalnız-

lık içinde ayın doğmasını bekleyen Anadolu insanının duyarlığını, halk türkülerinde dile gelen bu lirik atmosferi, *İnsan Manzaraları*'nın bir parçası olarak kullanıyor. 'Akşam oldu yüce dağlar' dizesinden 'Ay doğar ayazlanır / ortalık beyazlanır' dizelerine dek yapılan türkü alıntıları, 'Beyazlandı ortalık' dizesiyle halk yazınındaki konumlarından çıkarak Nâzım Hikmet şiirine yerleşiyorlar. Örnekleri çoğaltabiliriz. Diyeceğim, halk türküleri Nâzım'ın şiirini, özellikle de 1938-1950 yılları arasında yazdığı şiirleri besleyen en önemli kaynaklardan biri olmuştur. A.Kadir anılarında, Nâzım Hikmet'in hapiste türkülere duyduğu ilgiyi şöyle anlatıyor:

"Biz de türküler çağırıyorduk boyuna. Daha çok geceleri. Bizim 'Hapishane Türküsü'nü benden ilk duyduğu gece Nâzım:

"– Aman, dedi, bunu hemen koro yapalım, çocuklar! Harika bir türkü bu.

"Öğretti bize nasıl söyleneceğini. Hemen ossaat koro halinde söylemeye başladık bu türküyü. (...)

"Nâzım da kendi bildiği türküleri ezberletmeye başladı bize. Bir 'Jandarma Türküsü' vardı ezberlettikleri arasında, bu türküyü daha çok geceleri, kavak ağacı altında sırtüstü uzanır, cezaevinin ana kapısında duran nöbetçinin, ay ışığında parlayan süngüsüne baka baka, başlardık söylemeye. (...) Bu türkünün en sonunu Nâzım tek başına götürürdü, gitgide incelen ve uzaklaşan sesiyle. Sesi güzel değildi ama, tatlıydı:

Ay ışığı
jandarmanın
süngüsünü yakıyor.
Mahpus yoldaş
pencereden
jandarmaya bakıyor.

Ve bir düşünce alırdı hepimizi. Dalar giderdik hepimiz başka yerlere." (*1938 Harp Okulu Olayı ve Nâzım Hikmet,* ss. 138-139)

Nâzım Hikmet hapiste söylediği halk türkülerini yer yer şiirinde de kullanmıştır. Şiiri, bir ağızdan söylenen bir halk türküsüne dönüşmüştür böylece. Bu nedenle 'Bir türkü söylerim / bütün türkülerden umutlu' diye yazar. Şiirini türküyle özdeşleştirir bir bakıma. Ama Anadolu toprağından, halk duyarlığından kaynaklanan türküleri evrensel bir dil olarak tanımlamaktan da kendini alamaz:

Ve toprağın üstünde türkülerimiz
ne Türkçe, ne Rusça, ne İngilizce
türkücedir.

Aslında Nâzım Hikmet'in şiirinde türkünün yeri yalnızca halk türkülerine indirgenemez. Fütürist döneminde yazdığı en atak, en yenilikçi şiirlerinde bile bir türkü edası vardır. 'Güneşi İçenlerin Türküsü', 'Salkımsöğütün Türküsü', vb. şiirlerinde olduğu gibi. Ama bu tür şiirlerde müzik öğeleri ağır basar daha çok; halk yazınına, giderek halk türkülerindeki duyarlığa doğrudan yapılan göndermeler değil. "Müzik, her şeyden önce müzik," diyen Verlaine, şiirsel dilin uyumlu seslerden kaynaklandığını belirtmek istiyordu. Homeros'tan bu yana bilinen bir gerçek bu. Ahmet Hâşim de, "Şiirde her şeyden evvel hâiz-i ehemmiyet olan kelimenin manâsı değil cümledeki telâffuz kıymetidir," derken aynı olguya dikkati çekiyordu. Şiirsel dilin yapısı, koşuk düzeniyle iç uyumdan kaynaklanan ritim, büyük ölçüde sesbilimsel öğelerin oluşturduğu bir yapıdır. Bu açıdan Nâzım Hikmet'in şiiri üzerine söylenecek, yazılacak çok şey var daha. Örneğin 'Salkımsöğütün Türküsü'nü bir müzik yapıtı gibi ele alıp inceleyen Evin İlyasoğlu'nun girişimi bu konuda önemli bir başlangıç sayılabilir (Bkz. 'Yeni Dergi' sayı: 48, Eylül 1968, ss. 182-190). Ne var ki ben, 'Türk Köylüsü' şiirinden yola çıkarak Nâzım Hikmet'in halk türküleriyle kurduğu ilişkinin altını çizmek istedim. Türkü sözcüğünü dar anlamda, yani halk yazınının bir türü olarak ele aldım. Oysa Nâzım Hikmet'in şiirinde türkü sözcüğü belki de en sık kullanılan, değişik çağrışımlara açık bir sözcüktür. Aşağıdaki şiirde olduğu gibi:

İnsanların türküleri kendilerinden güzel,

kendilerinden umutlu,
kendilerinden kederli,
daha uzun ömürlü kendilerinden.
Sevdim insanlardan çok türkülerini.
İnsansız yaşayabildim
türküsüz hiçbir zaman.
Hiçbir zaman beni aldatmadı türküler de.
Türküleri anladım hangi dilde söylenirse söylensin.

Bu dünyada yiyip içtiklerimin,
gezip tozduklarımın,
görüp işittiklerimin,
dokunduklarımın, anladıklarımın
hiçbiri, hiçbiri,
beni bahtiyar etmedi türküler kadar...

II

Nâzım Hikmet'in 'Türk Köylüsü' şiirini oluşturan, köylü tipolojisini halk kültürüyle temellendiren başlıca yönsemelerden biri de Yunus Emre çerçevesinde ortaya çıkıyor. Şairin Yunus Emre'ye yaptığı göndermeleri iki düzlemde ele alabiliriz. Bunlardan ilki, *Kurtuluş Savaşı Destanı* kahramanlarından Nureddin Eşfak'ın doğrudan getirdiği Yunus Emre yorumu. İkincisiyse, şiir metninin içinde dolaylı olarak yer alan Yunus Emre alıntıları. Bu iki düzlemi birbirleriyle eklemlenen, yani Nureddin Eşfak'ın (dolayısıyla Nâzım'ın) yorumuyla Yunus'un 'Türk Köylüsü' şiirindeki dizelerini bir araya getiren geniş bir bağlamda incelemeye çalışacağım.

Nâzım'ın çizdiği köylü portresi Kerem, Ferhat, Keloğlan, Bayburtlu Zihnî ve Nasreddin Hoca'dan sonra Yunus Emre'nin nitelikleriyle zenginleşiyor. Ne var ki, Nâzım Hikmet Türk dilinin bu en büyük şairine, Sabahattin Eyuboğlu'nun deyişiyle 'şairler şairi, insanlar insanı, garipler garibi, dostlar dostu Türkmen Kocası Yunus Emre'ye sözü bırakmadan önce, Nureddin Eşfak'ın bakış açısından yorumluyor onu. Eşfak, Kuyulu Kahve'de oturmuş cepheye giden askerlere bakarken Yunus Emre'yi anımsıyor birden. Büyük elli, elâ, kara, mavi gözlü askerlerin, istasyona doğru yürüyen 'dalgın ve yorgun' köylülerin söylediği türküde Yunus Emre'nin sesini duyar gibi oluyor.

Yine birdenbire Yunus Emre geldi aklıma.
Başka türlü anlıyorum ben Yunus'u:
Bence onda bütün bir devir dile gelmiş Türk köylüsü:
öte dünyaya dair değil,

Bu ilginç yorumu değerlendirmek, Nâzım'ın, kendisinden yedi yüz yıl önce yaşamış gizemci bir şairin kişiliğinde vurguladığı sürekliliğin, toprak ve dünyaya bağlılığın altını çizmek için Yunus Emre üzerinde durmamız gerek.

Yunus Emre üzerine birçok kitap yayımlandı son otuz yılda. 13. yüzyılda yaşamış, tasavvuf ve halk şiirimizin kurucusu sayılan bu büyük şair gizemci, İslamcı, insancı, hatta devrimci yönleriyle değerlendirildi. İlk kez 1919'da Fuat Köprülü tarafından öne çıkarılan (Bkz. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,* Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.) ve ulusal yazınımızın temel taşı olarak nitelendirilen Yunus Emre, Necip Fazıl'dan Sabahattin Eyuboğlu'na, Burhan Toprak'tan Abdülbaki Gölpınarlı'ya, Mehmet Kaplan'dan Sezai Karakoç'a dek değişik açılardan yorumlandı. Nâzım Hikmet'in yorumu 'laik-gerçekçi' diye tanımlayabileceğimiz, Burhan Toprak ve Eyuboğlu'nun görüşleri uzantısında yer alan bir yaklaşımdan kaynaklanıyor. Ne var ki, bu görüşlere oranla daha köktenci ve inandırıcı. Çünkü, kısa bir şiirin dar çerçevesinde de olsa, Yunus'un bildirisini genelleştirmeyi, ona evrensel bir boyut kazandırmayı başarıyor Nâzım. Üstelik, Sabahattin Eyuboğlu'nun ilk kez 1968'de yayımlanan kitabındaki insancı yaklaşımın dayandığı ilkeleri daha 1938'de, Burhan Toprak'ın ilk Yunus Emre *Divan*'ını yayımlayışından birkaç yıl sonra, laik-gerçekçi bir açıdan temellendiriyor.[1]

Yunus Emre'nin yaşadığı çağ (1250-1320) Anadolu tarihinin en karmaşık, en çalkantılı dönemlerinden biridir. Kösе Dağı (1243) yenilgisinden sonra Selçuklu devletinin Moğol egemenliğine geçtiği, siyasal ve toplumsal düzenin tüm kurumlarıyla çözülmeye başladığı, ekonominin talan edildiği bu dönemde, Moğol orduları bir yandan, Selçuklu yöneticileriyle zorba beyler öbür yandan halkı ezmişler, köylünün alınterini yağmalamışlardır. Yunus Emre bu talanı şöyle anlatır:

[1] Toprak'ın 1933-34'te yayımladığı *Divan*'ı, Abdülbaki Gölpınarlı bilimsel bir çalışma ve eleştiri süzgecinden geçirerek en doğru biçimiyle 1943'te yayımlamıştır.

Gitdi bekler mürveti binmişler birer atı
Yidügi yoksul eti içdügi kan olısar

Ya'ni er kopdı erden elin çekmez murdardan
Deccâl kopısar yerden anlar uyan alısar
(Yunus Emre, *Rîsâlat-al Nushiyya ve Dîvân*, Haz. A. Gölpınarlı, Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yay., s. 65)

Açlık ve büyük yıkımlar birbirini izlemiş, halk kurtuluşu öte dünyada aramaya başlamıştır. Bitip tükenmek bilmeyen dertlerin, umarsız acıların karşısında gizemciliğe sığınmak, cennet mutluluğuyla avunmak doğal bir olgudur elbet. Ne var ki, bu dönemde yaygınlık kazanan tekkeler, özellikle de Mevlevilik ve Bektaşilik gibi Melâmet yolundan kaynaklananlar, halkın öteki dünyaya olduğu kadar bu dünyaya dönük sorunlarıyla da ilgilenmekte, yıkılan siyasal düzenin ve zayıflayan devlet yetkesinin açtığı boşluktan yararlanarak dinsel-toplumsal bir örgütlenmeye yönelmektedirler. Yunus Emre'nin doğumundan az önce Babalılar ayaklanmasının kanla bastırılması (1240), Türkmen boylarının 'Lâ ilâhe illallâh Baba Rasûûllah' sloganıyla, kurtarıcı peygamber olarak gördükleri Baba İshak'ın peşine takılmaları, Bâtınî hareketlerin giderek yoğunlaşması, bu yönelişin en açık belirtilerindendir.

Yunus Emre'nin tasavvuf anlayışı açısından Babalılar ayaklanmasının önemi büyüktür. Yunus'un tarikat zinciri Baba İshak'a bağlanır çünkü. Şairin birçok kez andığı şeyhi Taptuk Emre Barak Baba'nın, Barak Baba Sarı Saltuk'un, Sarı Saltuk Hacı Bektaş'ın, Hacı Bektaş ise Baba İshak'ın halifesidir. Böylece, Selçuklu devletine karşı girişilen Bâtınî bir halk ayaklanmasının yöneticisine, 1240'ta Amasya'da asılan Baba İshak'a dek ulaşır Yunus'un manevi kişiliği Bununla birlikte 'Türkmen Kocası'nın barış ve kardeşlik özlemi, dinler arasında hiçbir ayrım gözetmeden tüm insanları birlik olmaya, 'sevip sevilmeye' çağırması, 'biz kimseye kin tutmayız kamu âlem birdir bize' diyerek sevgiyi yüceltmesi onu gizemci değil insancı (hümanist) bir konuma yerleştirir.

Gelün tanışık idelüm işün kolayın tutalım
Sevelim sevilelüm dünya kimseye kalmaz (*a.g.y.*, LVIII s. 69)

Yunus'un insancılığı, içinde yaşadığı toplumun acılarına, haksızlıklarına, açlık ve yoksulluğa bir tepkidir gerçekte.[1] Ama Nâzım Hikmet'in yorumu açısından önemli olan, bu tepkinin kaynaklandığı toplumsal ortamı irdelemek değil, Yunus Emre'nin kişiliğini ortaya koyarken ondaki köylü karakterin altını çizmektir. Oysa Yunus'un yaşamı ve kişiliği üzerine hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Şairin Sakarya çevresinde yaşamış yoksul bir köylü olduğunu ileri sürenler gerçek verilerden değil, halk geleneğinden, söylencelerden yola çıkıyorlar. Ne var ki bu söylenceler, bir bakıma, elde bulunmayan belgelerden daha fazla önem taşıyor. Halk kendinden saydığı, kendisiyle özdeşleştirdiği büyük şairin yoksul bir köylü olmasını, okuyup yazma bilmeden en güzel, en yetkin sözleri söylemesini istiyor çünkü. Bu nedenle, Yunus'un yaşamını Bektaşi geleneğine uygun bir biçimde anlatan *Vilâyetnâme*'nin üzerinde duralım biraz.

Vilâyetnâme, 15. yüzyılda adı bilinmeyen bir yazar tarafından kaleme alınmıştır.[2] 13. yüzyılda Horasan'dan 'güvercin donunda', yani barışın simgesi olarak Anadolu'ya gelip yerleşen, Bektaşiliğin kurucusu Hacı Bektaş'ın yaşamını, tansıklarını, çeşitli söylenceleri anlatır. Bir söylence derlemesi niteliği taşıyan, bu nedenle de halk geleneğini sürdüren *Vilâyetnâme*, Yunus Emre'den şöyle söz ediyor:

"Sivrihisar'ın güneyinde Sarıgök derler, bir köy vardı. O köyde doğmuş Yunus Emre adlı biri vardı Bu erin mezarı da gene doğduğu yere yakındır. Yunus, ekincilikle geçinir yoksul bir adamdı. Bir yıl kıtlık olmuştu, ekin bitmemişti. Hacı Bektaş'ın vasfını o da duymuştu. Gideyim, biraz bir şey isteyeyim, dedi. Bir öküze alıç yükledi, vara vara

[1] Gölpınarlı 1299 yılında açlıktan kırılan halkın ölü eti yediğini yazıyor (Bkz. *Yunus Emre ve Tasavvuf*, Remzi Kitabevi, s. 8).

[2] "Burada ne yazanın 'münşiyâne' edası var, ne söyleyenin 'şairâne' tekellüfü. Zaten yazan, 'tabîat-i şairanesinden', yahut 'karîhasından' yazmıyor. O halk rivayetlerini, fakat halkın diliyle, fakat halkın söyleyişiyle tespit ediyor, zaten o da halktan, o da bir halk hikâyecisi." (*Vilâyetnâme*, Haz.: A. Gölpınarlı, *a.g.y.*, s.XI)

Karaöyük'e geldi." (*Vilâyetnâme*, Haz.: A. Gölpınarlı, İnkılâp Kitabevi, s. 48)

Yunus Emre tekkeye varınca haber gönderip yoksul bir köylü olduğunu, kıtlık ve kuraklık yüzünden aç kaldığını, getirdiği alış karşılığında kendisine biraz buğday verilmesini ister. Hacı Bektaş buğday yerine nefes önerir, nasip vermek ister Yunus'a. Ama evde çoluk çocuğu aç beklerken nefes almak işine gelmez Yunus'un, buğdayda diretir. Hacı Bektaş her alıca karşılık bir nefes önerir, on nefese dek çıkar; ama Yunus'un yanıtı kesindir: "Ehlim var, ayalim var, bana buğday gerek." Bunun üzerine taşıyabileceği kadar buğday yüklerler öküzüne, var git evine derler. Köyüne dönerken bir düşüncedir alır Yunus'u. Verilen buğdayın birkaç gün içinde yenilip biteceğini, oysa Hacı Bektaş gibi bir ermiş kişinin nasibinin her şeyden değerli olduğunu düşünür. Gerisin geriye dönüp, bir yanlış iştir ettim, nefes yerine buğday aldım, bana buğday değil nefes gerek, diyerek Hacı Bektaş'tan nasibini ister. Hacı Bektaş onu Taptuk Emre'nin tekkesine yollar; senin kilidin anahtarını Taptuk Emre'ye sunduk, var git ona hizmet edip nasibini ondan al, der. "Tapduk'un tapusunda kul olduk kapusunda / Yunus miskin çiğ idi piştik elhamdülillah..." diyerek Taptuk Emre'nin tekkesindeki yaşamını özetleyen Yunus'un dilinin nasıl çözüldüğünü, nasıl şiir söylemeye başladığını şöyle anlatıyor *Vilâyetnâme*:

"Yunus, Tapduk Emre'nin tekkesine odun çeker, arkasıyla getirirdi. Yaş ağaç kesmez, eğri odun getirmezdi. Kırk yıl hizmet etti. Günün birinde Tapduk Emre'ye bir neşe geldi, hallendi. Meclisinde Yûnus-ı Gûyende adlı bir şair vardı, ona, söyle dedi. O, mırın kırın etti söyleyemedi. Tapduk, Yûnus dedi, sohbet et, şevkimiz var, işitelim. Yunus gene söylemedi. Bu sefer Tapduk Yûnus Emre'ye döndü; Hünkâr'ın nefesi yerine geldi, vakti tamam oldu, o hazinenin kilidini açtık, nasibini verdik, hadi söyle, dedi. Hemen Yûnus Emre'nin gözünden perde kalktı, söylemeye başladı Söylediği nefesler, büyük bir divan oldu." (*a.g.y.*, s. 49)

Anadolu halkının sözlü geleneğinde, dilden dile, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze dek ulaşan Yunus Emre'nin şiirleri işte bu söylenceden kaynaklanan şiirlerdir. Yunus'un *Divan*'ı yüzyıllar boyu Osmanlı sarayınca önemsenmemiş, ama halkın dilinde ve gönlünde yaşayarak günümüze dek ulaşmıştır. *Vilâyetnâme*'nin bize anlattığı Yunus, Nâzım Hikmet'in köylü portresini destekliyor. Yunus Emre, yukarda kısaca aktardığım Bektaşi söylencesinin ışığında gerçek bir Anadolu köylüsü kimliğiyle çıkıyor karşımıza. Onun toprağa bağlılığı, nefes yerine buğday isteyişindeki gerçekçi tavır köylünün dünya görüşünü simgelerken, kıtlık karşısında Hacı Bektaş'a sığınışı da 13. yüzyılda Bektaşi tekkelerinin kırsal kesimde ne denli yaygınlık kazandığını gösteriyor. Mevleviliğin büyük kentlerde, daha çok İran kültürünün egemen olduğu aydın çevrelerde benimsenmesine karşın, Bektaşiliğin köylerde etkinliğini sürdürmesi Yunus'un kimliği açısından önemlidir. Çünkü Mevlâna'nın Farsça yazdığı, aydınların Farsça konuştuğu bir dönemde, köylü şair Yunus Emre Anadolu Türkçesiyle söylemişcir şiirlerini.

Bektaşi geleneğiyle bütünleşen Nâzım Hikmet'in yorumu, yani Yunus Emre'nin köylülüğü, yalnızca *Vilâyetnâme*'den kaynaklanan bir söylence değil elbet. Yunus'un yapıtında da bu görüşü doğrulayan, Nureddin Eşfak'ın mektubunda belirttiği gibi bütün bir devrin Türk köylüsünün onda dile geldiğini, üstelik öte dünyaya değil bu dünyaya özgü kaygılarıyla onun ağzından konuştuğunu gösteren kanıtlar var. Yunus'un şiiri somut imgelere, en gizemci dizelerde bile bu dünyanın varlığına dönük bir gerçekçiliğe dayanır çünkü. "Ben ayımı yerde gördüm ne isterem gökyüzünde / Benim yüzüm yerde gerek bana rahmet yerden yağar..." diyen Yunus kendisinden yedi yüz yıl sonra saz çalıp şiir söyleyecek bir halk şairini, Âşık Veysel'in ünlü 'Benim sadık yârim kara topraktır' dizesini haber vermektedir sanki. Üstelik gizemci bir şairin ağzına hiç de yakışmayan sözleri, örneğin sufilerin Tanrı'ya ulaşma çabalarındaki anlamsızlığı, tasavvufun 'Vahdet-i Vücud' anlayışından duyduğu kuşkuyu söylemekten çekinmez:

İsteridüm Allah'ı buldumısa ne oldı
Ağlarıdum dün ü gün güldümise ne oldı
.....
Alimler ulemâlar medresede buldısa
Ben harâbat içinde buldumısa ne oldı
(*a.g.y.*, ss. 196-197)

Yunus Emre'nin şiirindeki eğretilemeler, çoğu kez, üretime doğrudan katılan bir insanın yaşamla kurduğu somut ilişkiden kaynaklanır. Örneğin şair, sevgilinin temizliğini bulgura, nohuta benzetir:

Sıfatın arılığı bulgur u nohut gibi
İki kaşun ay alnun gencaya virür sabak

Dünya bir değirmendir, halk undur, zamansa değirmen taşı. Bazen ya yeşil, kızıl donanmış bir gelindir dünya; "Kişi yeni geline bakubanı doyamaz."

Yunus'un şiirindeki toprak sevgisi, doğa ve çiftçilikle ilgili eğretilemelerin bolluğu, bitkilerin simgesel anlamları hiç kuşkusuz 13. yüzyılın toplumsal koşullarıyla yakından bağıntılıdır. Ömer Lütfü Barkan'ın 'Kolonizatör Türk Dervişleri' adlı incelemesinden yola çıkan Mehmet Kaplan, göçebe uygarlıktan yerleşik uygarlığa geçiş döneminde tekke ve zaviyelerin oynadıkları öncü role dikkati çekiyor (Bkz. 'Yunus Emre ve Nebatlar', 'Yunus'un Gül Bahçesinde', *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, Dergâh Yay. ss. 117-153). Gerçekten de, göçebe toplumun savaşa dönük değerleriyle İslam'ın, özellikle de tasavvufun yerleşik toplum düzenine uygun barışçı değerleri arasında bir karşıtlık vardır. İslam öncesi göçebe Türk toplumundaki ülküsel 'Alp' tipi, giderek 'Gazi' tipi, 13. yüzyıl Anadolu'sunda 'Veli' tipine dönüşmeye başlamış, akıncılık yerini ekinciliğe bırakmıştır. Ülküleştirilen insan tipi, savaşçı niteliklerinden arınıp pasifist niteliklere bürünmektedir artık. Bu toplumsal gerçekliğin Yunus Emre'nin şiirlerindeki uzantısı, şairin sürekli kullandığı bahçe, bostan ve gül simgelerinde olduğu kadar, toprak sevgisinde de ortaya çıkar. Örneğin Yunus, toprağı büyük bir coşkuyla över. Toprak da su gibi bereke-

tin, yaşamın kaynağı, barışçı bir ahlak anlayışının dayanağıdır:

Miskin Yunus ko sözünü Toprağa urgıl yüzünü
Toprağa düşmeyen dane Ahır yine bitmez canım

Miskin Yunus erenlere tekebbür olma toprak ol
Topraktan biter küllîsi gülistan toprak bana
(*a.g.y.*, s. 153)

Yukardaki örnekleri çoğaltabiliriz kuşkusuz. Yunus'un yapıtındaki gerçekçi öğeler, toprağa bağlılık, gizemci bir dünya görüşünün çağdaş insancılığa varan yorumu, onu evrensel bir şair yapmaya yeterlidir. Ama Yunus Emre'yi yaşadığı çağa göre değerlendirirsek, Nâzım Hikmet'in onun kişiliğinde vurguladığı köylü imgesinin salt halk geleneğinden değil, aynı zamanda kendi yapıtından da kaynaklandığını daha iyi anlarız. Yunus'un şiirlerinde, İslam mitolojisiyle tasavvuf inancına bağlanan gizemci bir dünyanın yanı sıra, karlı dağları, meşe ve bağlarıyla; tozlu yolları, değirmenleri, yük hayvanları, hastalık ve açlıktan kırılan yoksul insanlarıyla gerçek bir Anadolu vardır. Sabahattin Eyuboğlu, Nâzım'ın yorumuyla birleşen yaklaşımında Yunus Emre'nin halkın diliyle, Anadolu köylüsünün ağzıyla konuştuğunu söylerken, ondaki Tanrı söyleminin bile gerçekte bir köylü söylemi olduğunu belirtiyor:

"Yunus söze değer verirken sözü halkının, köylünün sözü olarak düşünmüş ve kullanmıştır. Yunus'ta Tanrı bile Anadolu köylüsünün diliyle, değirmeni, siniği, yaylası, devlengeci, köstebeği, karıncası, sütü, balı, alıcı, yağmur anlamındaki rahmeti, kara toprağı, ak yüzü, kel dikeni, çarşısı, pazarı, sazı, kamışı, haldaşı, kardaşı, yoldaşıyla konuşur." (*Yunus Emre,* Cem Yay., s. 59)

Nâzım Hikmet, "Topraktan öğrenip / kitapsız bilendir," diyor Türk köylüsünden söz ederken. Yunus Emre'nin ümmîliği, yani okuyup yazma bilmeyişi başta Gölpınarlı olmak üzere bir çok araştırmacı tarafından kabul edilmemek-

tedir. Örneğin Fuat Köprülü bile, Yunus'un ümmî olduğunu belirten dizelerini anmakla birlikte, onun bilgiden 'Bâtınî', yani gizli anlamı kastettiğini yazıyor:

"Bir manzumesinde 'Yunus Emrem oldu fakir / Ecel öf kesini dokur / Gönül kitabından okur / Eline kalem almadı' diye ümmîliğini övünürcesine ifade ederken, diğer bir ilâhisinde, 'Erenlerin sohbeti artırır marifeti / Câhilleri sohbetten her dem süresim gelir' tarzında, kal-ehli'ne karşı beslediği ümmîlik gururunu gösteren Yûnus Emre, hakikaten 'Hurûf-ı teheccîyi edâ edemeyecek kadar' ümmî bir derviş miydi? Hiç okumak yazmak bilmiyor muydu? Biz, Yûnus'un eline kalem almadığı hakkındaki itirafını ve eski kaynakların bu hususlaki ifadelerini aynen ve sarâhaten kabul edemiyoruz. Tam mânasıyle ümmî bir derviş, ufak nefesler ve ilâhiler yazsa bile (...) hemen hemen beş yüz beyti aşan uzun bir mesnevî parçasını, mümkün değil, yazamazdı; lâkin, onun hurûf-i hecâyı telâffuz edememesi iddiası nasıl bir ifrat eseri ise, bu saf dervişi tam manasıyle okumuş, medrese görmüş bir adam saymak da bir tefrit eseridir." (*Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, a.g.y.*, s 273)

'Ümmî benem Yûnus benem dörttür anam dokuz babam / ışk odına düşüp yanam sûk u bazar nemdür benüm' ya da 'Âşık ma'şuk birdür bile ışkdan gelür her menzile / Bîçare Yûnus ne bile ne kara okudu ne ak' (*a.g.y.*, s. 74) dizelerini söyleyen Yunus Emre, bu dizelerdeki gerçeğin tam tersini de savunur.

Benim gibi mücrim kul var iste bir dahı bul
Dilimde ilm ü usûl dilegüm dünya sever

Dört kitabun ma'nisin okudım hâsıl itdürn
Işka gelincek gördüm bir uzun heceyimiş (*a.g.y.*, s. 72)

A. Gölpınarlı bu çelişkili durumun Yunus'un bilgi anlayışından ileri geldiğini, "Ben bir kitap okudum kalem anı yazmadı / mürekkep eyliyeydim yetmeye yedi deniz," diyen şairin gerçekte, sonsuz olan Tanrı bilgisi karşısında kendi

ümmîliğinin ayrımına vardığını belirtiyor. Gölpınarlı'ya göre, Yunus, okuma yazma bilmemek şöyle dursun çağının tüm bilgilerini özümsemiş, hatta medresede -belki de Konya'da- öğrenim görmüştür. Onun sözlerindeki kapalı anlamı, gizli yorumu kavrayamayanlar yüzeysel bir okumayla Yunus'un ümmî olduğu sonucuna varmışlar, bu 'masal'a kendileri inandıkları gibi başkalarını da inandırmaya kalkışmışlardır (Bkz. *Yunus Emre ve Tasavvuf, a.g.y.*, s. 200).

Ne var ki, halkın, Yunus Emre'nin kişiliğinde okuma yazma bilmeyen ama yine de en derin, en özlü sözleri söyleyebilen bir halk bilgesini, kendi bağrından çıkmış bir şairi efsaneleştirmesi önemlidir. Halk, kendinden saydığı Yunus Emre'yi saray ve medrese kültüründen uzak tutmak istemiş, onu Nâzım'ın deyişiyle 'topraktan öğrenip kitapsız bilen' bir şair olarak yüceltmiştir. 'Türk Köylüsü'nden iki yıl sonra yazdığı bir başka şiirinde Yunus adlı yoksul bir Anadolu köylüsünün yalın, yalın olduğu ölçüde de trajik yaşam öyküsünü anlatır Nâzım Hikmet (Bkz. 'Ceviz Ağacı ile Topal Yunus'un Hikâyesi', *Tüm Eserleri,* IV., *a.g.y.*, s. 65-73). Yunus, Çerkeş'in Kavak Köyü'ndendir. Akıllı adamlara, ajans haberlerine ve bilmeceye düşkündür. 'Büyük kitaplar gibi' bir şeyler saklıdır içinde. Toprağını yitirip, öküzü ve karısı ölünce yapayalnız kalmıştır dünyada. Çocukluğunda üzerinden düşüp topal kaldığı, tepesinden 'karanlık bir su gibi akan', rüzgârda kendi kendine konuşan bir ceviz ağacından başka kimi kimsesi yoktur. Güç koşullara fazla dayanamaz, satar cevizini:

> Topraksız, öküzsüz ve kadınsız,
> kaldılar dünyada bir başlarına
> ceviz ağacı ile Yunus.
> Yalnızlık koydukça koydu Yunus'a.
> El toprağında ter döker oldu.
> Cevizi karanlıkta kaybolur sanıp
> uyumaz beklerdi sabaha kadar.
> Yalnızlık umurunda değil cevizin,
> toprağın içinde gider kökleri,
> dalları yukardan Yunus'a bakar ..

Cevizden konsol yaparlar,
topal Yunus ne işe yarar?

Zemheriler geldi barınamazsın.
Cevizden konsol yaparlar.
Gayrı daha fazla sürünemezsin.
Sat Yunus cevizini...
(...)
Varlılar varsıza dokur mu kilim,
vay cevizin hali, vay benim halim...

Mekânsız kurda mekândı.
Cevizden konsol yaparlar.
Yarı ağaç, yarı insandı.
Sat Yunus cevizini...

Cenaze çırçıplak, kara uzandı.
Cevizden konsol yaparlar.
Kesildi dalları, dallar budandı.
Sattı Yunus cevizini...

Yukardaki dizelerden de anlaşılacağı gibi, Yunus'la ceyizin ilişkisi bir sevda ilişkisidir gerçekte. Kara sevdadan da beter, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi bir halk hikâyesidir 'Ceviz Ağacı ile Yunus'. Ne var ki, dünyanın güneşin çevresinde döndüğünü bilmeyen, 'bir damla suda bir milyon mikroba dair fikri olmayan' Yunus, pratik yaşam deneyinden gelen sağduyulu bir davranışla kendini kurtarmak için ceviz ağacına kıyar. Diyeceğim, Yunus Emre'nin ümmîliği, 'topraktan öğrenip kitapsız bilen' Anadolu köylüsünün bilgeliğidir bir bakıma. Nâzım Hikmet bu gerçeğin altını çizerken, eldeki bilimsel verilerden çok halk geleneğini önemsiyor; halk Yunus Emre'yi nasıl görüyorsa o da öyle görmeye, 13. yüzyıldan bu yana süregelen söylencenin derin anlamını kavramaya çabalıyor. Böylece, Yunus Emre'den Topal Yunus'a varan çizgide, doğadan, güç koşullar altında yaşayan insanın var olma savaşımından kaynaklanan bilgiyi, bu bilginin yönlendirdiği davranışları yüceltiyor.

Nâzım Hikmet'in Yunus Emre yorumunda dikkati çeken bir başka yön de dil sorunudur. Nureddin Eşfak 'dünyanın en diri, en taze dillerinden biri' olarak nitelendirdiği Türkçe'den söz ederken Yunus Emre'yi anımsar. Kurtuluş Savaşı yıllarıyla 13. yüzyıl Anadolu'su arasında bir ilişki kurar böylece. Bu ilişkiyi temellendiren başlıca öğelerden birisi de ulusal dildir. Okulu bırakıp savaşa katılmaya, Türkçe öğretmek yerine Türkçe konuşan insanlar uğruna cephede 'çakmak çalmaya' karar veren Nureddin Eşfak, bu davranışıyla anadilini savunduğuna inanmaktadır. Kuşkusuz değişik koşullarda, ama aynı kararlılık ve inançla Yunus Emre de aynı işi yapmış, aydınların Farsça okuyup Farsça yazdıkları, devletin Farsça yönetildiği bir dönemde Türkçe şiir söyleyerek ulusal dilimizi savunmuştur. Yunus'un dil bilinci en az Nureddin Eşfak'ınki kadar sağlamdır. Hatta, 13. yüzyıl koşullarına göre, bir hayli erkendir Yunus'un girişimi.[1]

Yunus'un kullandığı dil, özünde, Oğuz lehçesi adı verilen Batı Türkçesidir. Yani göçebe Türkmenlerin henüz Anadolu'ya gelmeden önce Seyhun bölgesinde yaşarken konuştukları dildir. Ne var ki bu dil Anadolu'nun yerli unsurlarıyla zenginleşmiş, İslam kültürünün etkisiyle bazı Arapça ve Farsça sözcükler taşımasına karşın, halkın ortak dili olma özelliğini korumuştur. Louis Bazin, Yunus Emre'nin dilini 'dipdiri bir halk Türkçesi' olarak nitelendirdikten sonra bu açıklamayı yapıyor:

"Yunus'un Türkçesi her üç açıdan da –yani gerek fonetik ve morfolojik, gerek sentaksik açılardan– 1300 yılı civarında Orta Anadolu ile Batı Anadolu'da konuşulan Oğuz Türkçesine uygundur." (Bkz. 'Yunus Emre ve Dil Sorunu', *Uluslararası Yunus Emre Semineri,* Akbank Yay., s. 77)

'Şol karşugı tagları mişeleri bagları / Sağlık safalıkıla aşduk elhamdü lillâh / İndük Rûm'u kışladuk çok hayr ü

[1] Gerçi Yunus Türkçe'nin ilk şairi değildir. Ahmet Fakih, Sultan Veled, Şeyyad Hamza vb. ondan önce kullanmışlardır Türkçe'yi. Yunus'un çok az farkla çağdaşlarından Âşık Paşa da Türkçe yazmıştır. Ne var ki, İran geleneğini izleyen bu yazarlara karşılık, Yunus Emre tekke ve halk şiirinden kaynaklanan özgün, yeni bir gelenek kurmuş, ulusal anlamda Türk yazınının öncüsü olmuştur.

şer işledük / Uş bahar geldi girü göçdük elhamdü lillâh' ve 'Gezer Rûm'ıla Şam'ı Yukarı İlleri kamu / Çok istedüm bulımadum şöyle garip bencileyin' (*a.g.y.*, s. 190) gibi dizelerinden, Yunus Emre'nin gezgin bir derviş olduğunu, Anadolu'nun çeşitli yörelerini gezip dolaştığını anlıyoruz. Bu yolculukları sırasında bazı bölgesel deyimleri, yoksul köylünün, çobanın, zanaatkâr ve küçük esnafın, kısacası halkın kullandığı yaşayan Türkçe'yi özümlediği düşünülebilir. En soyut, en gizemci kavramları bile yalın sözcükler, gündelik deyimlerle ifade edebilen Yunus Emre'nin dil dehasını halka yakınlığında, halkın bağrından seslenen bir şair oluşunda aramak gerekir. Yunus bir halk şairi değil ama, Gölpınarlı'nın deyimiyle 'halkın şairi'dir. Fahir İz onu Türk şiir dilinin kurucusu olarak görüyor:

"Yunus bir anlamda Türk şiir dilinin kurucusudur. Yazık ki onun geleneği, tekke şiir akımı dışında, uzun yıllar sürdürülmemiş, Türk şairleri yabancı etkilere alabildiğine açılmıştır. Son elli-altmış yıldır, Türk dili bilinci güçlendikçe, Yunus'un önemi anlaşılmış, şair aydınlarca adeta yeniden keşfedilmiştir. Yunus'un dili ortak İslâm kültürünün etkisinde kalınakla birlikte, bu kültürün altında ezilmez. Kişiliğini yitirmez. Bu dil 13. ve 14. yüzyıllardaki Anadolu halkının dilidir. Altı yüzyılın ötesinden seslendiği halde hâlâ bize yakındır, bizdendir." (Bkz. 'Yunus Emre'nin Dili', *Uluslararası Yunus Emre Semineri*, *a.g.y.*, s. 127)

Nâzım Hikmet, işte bu bize yakın, bizden olan dille şiir söylediği, 'ayağı çarıklı, kızıl börklü' Türkmenlerle Konya'yı alıp 'sarayda ve dergâhta' Türkçe konuşulmasını buyuran Karamanoğlu Mehmet Bey'in yolundan gittiği için, Yunus Emre'yi ilk ulusal şairimiz sayıyor. Ve kendi şiiri içinde onun dizelerine yer verirken, 13. yüzyıl Anadolu Türkçesi'nin tüm özelliklerini –bu arada bazı arkaik unsurları da– olduğu gibi aktarıyor. Bu özelliklerin 'Türk Köylüsü' şiirine hiç değiştirilmeden koyulması, Nâzım Hikmet'in Yunus'un diline, dolayısıyla da halk Türkçesine duyduğu hayranlığın sonucudur elbet. Ne var ki, Yunus'un dizelerini olduğu gibi kendi şiirine aktarırken değişik bir 'eda'nın

da peşindedir Nâzım. O dönemde yazdığı başka şiirlerde, örneğin 'Kıyamet Sureleri'nde de aynı edanın egemen olduğunu söyleyebiliriz. Böylece, yalnızca Anadolu köylüsü değil, şairin kendisi de 13. yüzyıl tasavvuf şiirinin içinden konuşur; bu şiirsel söylemle kendi söylemini özdeş kılmak, birinden ötekine kolayca geçerken iki ayrı çağı birleştirmek ister. Söz konusu geçişi sağlayan yapıyı, bir başka deyişle Nâzım'ın 'Türk Köylüsü'nde Yunus Emre alıntılarından oluşturduğu kurguyu inceleyelim şimdi.

❋ ❋ ❋

Halk türkülerinden sonra yeniden bir Anadolu şairine, Yunus Emre'ye yöneliyor Nâzım. Ve Yunus'un

> Ben yürürem yana yana ışk boyadı beni kana
> Ne âkılem ne dîvâne gel gör beni ışk neyledi
> (...)
> Miskin Yunus bîçareyem baştan ayaga yâreyem
> Dost ilinden âvâreyem gel gör beni ışk neyledi
>
> (*a.g.y.*, s. 202)

dizelerinde betimlediği, Tanrı aşkına yollara düşmüş gezgin derviş tipini, birçok şiirinde kendisinden 'bîçare Yunus' diye söz eden Yunus Emre'nin garipliğini ('Aceb şu yirde var m'ola şöyle garib bencileyin / Bagrı başlu gözi yaşlu şöyle garib bencileyin' *a.g.y.* s. 190) Anadolu köylüsünün garipliğiyle özdeşleştiriyor:

> O, 'Yunusu bîçaredir,
> Baştan ayağa yâredir'

Bu garipiik, bu yalnızlık duygusu, ölüm haberinin üç günden sonra duyulup ölüsünün soğuk suyla yunması, Yunus Emre'den Eğin türkülerine dek Anadolu köylüsünün alınyazısı olmuştur. Yukardaki dizelerde, öncelikle bu durumu vurguluyor Nâzım Hikmet. Ama onun, alınyazısına her zaman boyun eğmediğini de belirtiyor. Böylece, üç halk türküsünden ayrı ayrı aldığı dizelerle Yunus Emre'nin en

ünlü şiirlerinden birini kendi metninde bir araya getirerek, alışılmamış, ilk bakışta kolayca görülemeyen bir kurgu yapıyor.

'Türk Köylüsü'nde Yunus Emre'den aktarılan başka dizeler de var. Ama bu dizeler 'bîçare Yunus' kadar ünlü olmadıkları için, şimdiye dek 'Türk Köylüsü' üzerinde çalışan tüm incelemecilerin gözünden kaçmış. Asım Bezirci'nin eleştirel basımında bu dizelerin kaynağının belirtilmeyişi de büyük eksiklik. Nâzım'ın şiiri, ancak Yunus Emre'ye yapılan göndermelerin gerçek bağlamlarına yerleştirilmesiyle açıklık kazanıyor çünkü. Yoksa şiirin bu son –ve kuşkusuz en önemli– bölümünü kavramak, Kurtuluş Savaşı'yla kıyamet günü arasında bağ kurmak mümkün değil. Nâzım'ın tırnak içinde yazdığı 'İsrâfil sûrunu urur / mahlûkat yerinden durur' dizelerini gerçek bağlamlarına, alındıkları Yunus Emre *Divan*'ına yerleştirelim önce:

Anmâ mısın (sen) şol güni cümle âlem hayrân ola
Nîdesinî bîlinmeyip bîhod u ser-gerdân ola

İsrâfîl sûrını ura hep mahlûkat yerden tura
Derilüben haşre vara kadı anda Sübhân ola

Zebâniler çeke duta îlede tamuya ata
Derî yana süngük tüte katı ulu efgan ola

Mâlik çagıra tâmuya çeküp meydâna getire
Tangrı korkusundan tamu zârı kılup nâlân ola

Taglar yerinden ırıla gökler heybetden yarıla
Ildızlar bagı kırıla düşe yere galtân ola

Yazıklarımuz dartıla anca perdeler yırtıla
Bilmedügün günahların anda sanâ ayân ola

Yûnus aydur işbu sözi erenlere toprak yüzi
Diler Hakk'ı göre gözi inâyet gerandan ola. (*a.g.y.*, s. 42)

Yunus Emre'nin kıyamet gününden söz eden başka şiirlerinde de İsrâfil'in sûra üfleyişi betimlenir:

'İsrâfil sûrın urıcak mahlûkat turugelicek
Senün ününden artuk hiç kulagum işitemeye' (s. 39)

'İsrâfil sûrın urıcak cümle mahlûk uyanıcak
Sorı hisâb sorılıcak arab dili lisan gerek' (s. 79)

'İsrâfil sûr urıla yirün yüzi degşirile
Harâbola yaş u kurı çarh-ı felek de yorıla' (s.122)

'Andan İsrâfil sûr ura ölenler yerinden tura
Geçe devrân-ı ruzigâr eyle yazmış celle celâl' (s. 81)

Nâzım'ın yine tırnak içinde yazdığı ve 'Türk Köylüsü' şiirinin son bölümünü oluşturan 'Dağları yırtıp ayırır / kayaları kesip yol eyler âbıhayat akıtmağa' dizeleri de Yunus Emre'den alınmıştır. Bu dizelerin yer aldığı metnin tümünü aşağıya aktarıyorum:

Sensüz yola girürisem çârem yok adım atmaga
Gevhemde kuvvetüm sensin başum götürüp gitmege

Kendüliğinden geçeni toğar ider ma'şuk anı
Ördeğe kekliğe sâlar süre irüben tutmaga

Bin Hamza'ca kuvvet vermiş kaadir çalab ışk erine
Tağları yolından ırar kasdider dosta gitmege

Yuzbin Ferhad külingini alup kazar taglar bünyâdını
Kayalar kesüp yol ider âb-ı hayat akıtmaga

Ab-ı hayâtun çeşmesi âşıkların visâlidür
Sohbeti ışkıla ider susamışları yıkmaga

Âşık mı derim ben ana Tangrınun uçmagın seve
Uçmak hod bir tuzakdur(ur) eblehler canın tutmaga

Âşık olan miskîn olur Hak yolına teslim olur
Her ne dirsen boyun tutar çâre yok gönül yıkmaga

Bildük gelenler geçdiler gördük konanlar göçdiler
Işk şarabın içen canlar uymaz göçmege konmaga

Dutulmadı Yunus canı geçdi tamudan uçmagı
Yola düşüp dosta gider ol aslına uyakmaga (*a.g.y.*, s. 38)

Nâzım Hikmet, Yunus'un yukardaki şiirlerinden üçüncü ve onuncu dizeleri olduğu gibi, deyiş özelliklerini bile değiştirmeden aktarıyor kendi metnine. Kuran'da betimlenen kıyamet gününü, Yunus Emre'nin sözcükleriyle 'Türk Köylüsü'nün içine yerleştiriyor. Böylece Kuran'dan Yunus Emre *Divan*'ına, oradan da Nâzım Hikmet şiirine ulaşan ortak bir imge karşısında buluyoruz kendimizi. Nâzım Hikmet'in bu ortak imgeyi Marksçı kuram açısından yorumlayarak, kıyamet inancını nasıl tarihsel maddeci bir determinizme dönüştürdüğünü 'Kıyamet Sureleri'ni incelediğim bölümde ele alacağım için, burada ayrıntılara girmiyorum. Yalnızca şunu belirteyim: Yunus'un yukardaki şiirinde betimlenen kıyamet günü, tümüyle Kuran'a uygundur. Dünyanın sonunu her şeyden önce kozmik bir kargaşa, yeryüzü ve gökyüzünün altüst olup yıldızların sapır sapır dökületeceği, insanların korkudan taş kesilecekleri bir felaket günü olarak düşleyen Muhammed, kıyametin İsrâfil'in sûr'a üfürmesiyle başlayacağını söyler:

"Sûr'a üfürülür. İşte bu geleceği söz verilen gündür (...) Sûr'a üfürüldüğü gün, Allah'ın diledikleri bir yana göklerde olanlar da yerde olanlar da, korku içinde kalırlar. (...) Sûr'a bir üfürülüş üfürüldüğü, yer ve dağlar kaldırılıp bir vuruşla birbirine çarpıldığı zaman, işte o gün olacak olur, kîyamet kopar. (...) Sûr'a üfürüldüğü gün hepiniz bölük bölük gelirsiniz." (*Kuran,* Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., s. 518, 383, 566 ve 581)

Burada önemli olan, Mizan'ın nasıl kurulacağını, günahkârların Mâlik tarafından nasıl cehenneme sürükleneceklerini İslam inancı çerçevesinde anlatan Yunus Emre'ye

karşılık, Nâzım'ın kıyameti başka bir açıdan değerlendirmesidir. Geleneksel İslam kültürü bağlamından çıkarılıp 20. yüzyıl tarihine yerleştirilen kıyamet imgesi, 'Kıyamet Sureleri'ndeki gibi 'Türk Köylüsü'nde de çağdaş bir anlam yükleniyor. 'Kıyamet Sureleri'nde işçi sınıfı devrimini kıyamet inancından yola çıkarak betimleyen Nâzım Hikmet, burada da benzer bir eğretilemeye başvuruyor. Türk köylüsünün Kurtuluş Savaşı'ndaki eylemini, emperyalizme başkaldırarak giriştiği ayaklanmayı, kıyamet gününde İsrâfîl'in sûrunu duyup ayağa kalkan, bir anlamda dirilen tüm canlıların eylemiyle özdeşleştiriyor. Bunu yaparken de, yerinden kalkmak, ayağa dikilmek anlamına gelen 'yerinden turmak' deyimini kullanıyor. Yunus Emre'den aldığı bir dizeyi 13. yüzyıl Türkçesinin özelliklerini koruyarak katıyor şiirine. Böylece, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda uyguladığı yöntemi sürdürmüş, bu yapıtında 15. yüzyıl Osmanlı tarihçilerinin söylemini nasıl destan diline dönüştürmüşse, Yunus Emre'nin söylemini de 'Türk Köylüsü'nde yeniden üretmiş, bir bakıma kendisinin kılmış oluyor. Şiirin son dizelerinde de aynı şey söz konusu. Yunus'un 'Kayalar kesüp yol ider âb-ı hayat akıtmaga' dizesini olduğu gibi alıyor Nâzım Hikmet. Ne var ki, Yunus da Hamza gibi güçlü olan 'ışk eri', kendini Tanrı yoluna adamış derviştir.[1] Yunus onun kişiliğinde 'yüz bin Ferhat külingiyle' dağları delen bir kahramanı yüceltirken manevi gücün, Tanrı sevgisinin, Tanrı'ya ulaşıp Varlık'ta yok olmanın altını çizer. Diyeceğim, tasavvuf anlayışının temellendirdiği ilkeleri şiirselleştirir Yunus. Âb-ı hayatı asla dönüşün, Hak'a kavuşmanın simgesi olarak görür. Oysa Nâzım, başta Ferhat'la özdeşleştirdiği Türk köylüsüne şiirin sonunda dağları deldirirken, akan suda Türk halkının kurtuluşunu görür. Bu kurtuluş simgesi Nâzım Hikmet'in yapıtını bir uçtan bir uca katederek, kimi vakit toplumsal, kimi vakit de politik anlamda bir kurtuluşa dönüşür. Asıl önemli olan, 'Tahir ile Zühre' ve 'Ferhat ile Şirin'i çözümlerken ayrıntılarıyla ortaya koymaya çalıştığım gibi, tüm insanlığın kurtuluşudur. Nâzım,

[1] Hamza, Muhammed'ın amcasıdır. Çok güçlü olduğundan kendisine peygamber tarafından 'Tanrı'nın Aslanı' adı verilmişti. Uhud Savaşı'nda şehit düştü. Hamza'nın gücü halk yazınında efsaneleşmiş, bir sürü olağanüstü olayın kahramanı sayılmıştır: Devlerle savaşır, Kafdağı'na kaçırıldığı, oradaki devleri öldürüp yeryüzüne geldiği söylenir.

eski metinlere çağdaş bir anlam yüklerken bu gerçeği hiç bir zaman unutmuyor. Ve yıllardan beri süregelen, değişik dönemlerde hep aynı biçimde tekrarlanan bir kurtuluş özlemiyle bitiriyor *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nı:

Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür
ve bir orman gibi kardeşçesine,
bu hasret bizim...

III

'Türk Köylüsü' şiirinde Nâzım Hikmet'in gerçekçi bir yöntemle çalışmadığını, bize sunduğu köylü portresinin ancak halk kültürüne yapılan göndermelerle somutluk kazandığını bir kez daha yineleyeyim. Nureddin Eşfak'ın bu şiiri neden 'garip' diye nitelendirdiği yukardaki açıklamaların ışığında yeterince ortaya çıkmıştır umarım.

Gerçekte 'Türk Köylüsü' soyut bir betimleme modeli olarak değerlendirilmelidir. Belli bir köylü tipini değil, genelde köylülüğü anlatmak için şairin başvurduğu ilginç bir yöntemden kaynaklanıyor çünkü.[1] Halk kültürüne yapılan göndermelerin oluşturduğu, ancak metnin derin yapısında ortaya çıkan yananlam öbeklerinin açıklanmasıyla geçerlik kazanabiliyor bu betimleme modeli. Oysa *İnsan Manzaraları*'ndaki köylü tipleri bu modelin tam karşıtı bir yöntemle çiziliyorlar. Nâzım Hikmet tikelden, somut, belli bir köylü karakterinden yola çıkarak genele, soyut düzeyde bir 'köylülük' kavramına varmayı deniyor.

[1] Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ında da benzer bir yaklaşım söz konusudur. Anadolu köylüsüne dıştan bakan, onu somut gerçekliği içinde gözlemleyen, giderek köylülerin yaşamı üzerinde düşünmeye başlayan kentli aydın Ahmet Celâl şunları yazıyor günlüğüne:

"Süleyman bütün manâsiyle, Türk masallarındaki 'Keloğlan' tipidir. İtaatli, kılıbık ve biraz da filozoftur, ruhunun sonsuz derinliği vardır. Yerine göre Âşık Garip, yerine göre Yunus Emre'dir. Nasreddin Hoca bu döldendir. Zümrüdüanka masalı bunun için çıkmıştır. 'Çobanla peri padişahının kızı' masalındaki kahraman da odur. Onda bitmez tükenmez yolculukların yarattığı sabır, kuşlar ve kurtlarla düşüp kalkmanın verdiği sadelik, bir yüksek yaşantı ilkesi haline girmiştir." (*Yaban*, Bütün Eserleri 1, Birikim Yay., s. 73)

Süleyman, yazarın halk kültürüne' yaptığı göndermelerle tikelin, yani bireysel konumunun dışına çıkıyor bu bölümde. Görüldüğü gibi Yakup Kadri'yle Nâzım Hikmet'in yöntemleri aynı. Verdikleri örnekler de (Keloğlan, Nasreddin Hoca, Yunus Emre) birbirine çok yakın. *Yaban*'ın 1932'de yayımlandığını, aydınlar arasında önemli tartışmalara yol açtığını düşünürsek, Nâzım'ın 'Türk Köylüsü'nü yazarken Yakup Kadri'den etkilendiğini öne sürebiliriz.

Insan Manzaraları'nda önemli bir yer tutan köylü tiplerinin tümünden söz edecek değilim. Zaten bu tipler ancak yapıtın bütünü içinde, öbür insanlar, başka kişilerle kurdukları ilişkiler çerçevesinde somut bir anlam taşıyorlar. Amacım birkaç örnek vererek 'Türk Köylüsü' şiirinden hangi noktalarda ayrıldıklarını göstermek.

Nâzım Hikmet, çeşitli sınıflara ait insanları belli bir mekânda toplayarak Türkiye'nin toplumsal, bu insanların geçmişlerine, yani yaşamöykülerine dayanarak da tarihsel kesitini vermek ister. Amacı, okura 'vıcık vıcık insan kaynaşan bir mahşer' sunmak, bu 'insan mahşerinin konkre ifadesi'ni Türkiye'nin sınıfsal yapısı üzerinde temellendirerek, ülkesinin 'muayyen bir tarihi devredeki sosyal durumunu', giderek 'Türkiye cemiyetini çevreleyen dünya durumunu' yansıtmaktır (*Kemal Tahir'e Mektuplar*, *a.g.y.*, s. 139). Bu amaçla önemli önemsiz 300 kadar insanı sahneye çıkarır. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nda olduğu gibi, *Manzaralar*'da da kişilerin sürekliliği, yapıt içinde yer değiştirerek zaman zaman karşımıza çıkmaları, bazen de gözden yitmeleri söz konusudur. Bu kişiler arasında, 'Türk Köylüsü' şiirini incelerken ortaya koymaya çalıştığım sorunsal açısından ele alınabilecek ilginç köylü tipleri var. *Insan Manzaraları*'nda ve onun çekirdeği, bir bakıma yetersiz bir taslağı olan *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*'nde bu tiplerden birkaçının nasıl betimlendiğini görelim şimdi.

Meşhur Adamlar Ansiklopedisi, Nâzım Hikmet'in 1940 Eylül'ünde Çankırı Hapishanesi'nde yazmaya başladığı bir yapıttır. Şair bu yapıtta sıradan insanların yaşamını, onların da ansiklopedilere geçmiş ünlü krallar, yazar ve sanatçılar gibi bu dünyada var olduklarını, doğup öldüklerini, acı çekip sevdiklerini vurgulamak ister. Genellikle emekçi halktan kişilerdir *Ansiklopedi*'nin kahramanları. Ama içlerinde ressam Ömer Paşa kerimesi Cevriye Hanım gibi, bir yaşında sultan sarayına götürülüp sekiz yaşında piyanoya başlayan soylular, Emin gibi büyük tüccârlar da vardır. Bazıları yalnızca adları, doğum ve ölüm tarihleriyle anılırlar.

ABDURRAHMAN - (Dağlızadelerden)
1296 - 1940

Bazılarıysa mezar yazıtlarındaki gibi birkaç dizeyle :

AHMET - (Onbaşı)
Balkan Harbi'nde gitti,
Seferberlikte gitti,
Yunan Harbi'nde gitti.
'Ha dayan hemşerim sonuna vardık' sözü
meşhurdur.

Ama çoğu Nâzım'ın gözlem gücünden, o müthiş yoğunlaştırma yeteneğinden gelme bir ustalıkla, *Manzaralar*'ın insan potansiyelini oluştururlar. Şair, doğumlarından ölümlerine ya da yaşamlarını etkileyen önemli bir olaya dek izler onları. Ayrıntıları ayıklayıp öze varmayı, geneli tikelde yoğunlaştırmayı başarır. Bu yöntemi uygularken alabildiğine gerçekçidir.

Lukacs, gerçekçiliği, yaşamın tüm ayrıntılarını edilgen bir biçimde yansıtma olarak değil, 'gerçekliğin özü'nü doğru açıdan verme, yani görünenin ardındaki bütünsel özü somutlaştırarak yansıtma olarak tanımlar. Gerçekçi sanatçı, gerçekliğin dış dünyadaki dağınık unsurlarını ayıklayarak, bu ayıklamayı belli bir tutarlık içinde gerçekleştirerek kurar yapıtını. "Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır," diyor Lukacs (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel Yay., çev. Cevat Çapan, s. 60). Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in deneyi, *Ansiklopedi*'deki kahramanların betimlenme modelini oluşturduğundan, son derece ilginçtir. Söz konusu kahramanlar, yaşamlarının en anlamlı, en belirgin ayrıntılarıyla karşımıza çıkarlar çünkü. Şair onların varoluşlarındaki çatışmayı, bir bakıma trajik unsuru, alınyazılarının değişmez niteliğini (daha doğrusu toplumsal ve bireysel koşullanmalarını) günlük olaylarda, küçük ayrıntılarda yakalamaya çalışır. Bu sıradan insanların gerçekte Türkiye halkını temsil ettiklerinin, bir araya geldiklerinde toplumdan derinlemesine bir kesit oluşturacaklarının bilincindedir. Şöyle yazar Kemal Tahir'e:

"*Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*'ndeki insanları harekete geçiriyorum. (...) Ben, onlara, daha yüzlercesini kata-

rak, ölüleri dahi canlılarla bağlamaya çalışarak bir vahdet halinde memleketimin muayyen bir tarihî devrindeki insanlarını en tipik mümessilleriyle vermeğe uğraşacağım." (*a.g.y.*, ss. 86-87)

Burada 'en tipik mümessil' sözcüğünün altını çizmeliyiz. Nâzım Hikmet *Ansiklopedi*'den *Manzaralar*'a geçip, yapıtın boyutlarını kendi tahminlerini de aşan bir ölçüde genişletmek durumunda kalırken, Lukacs'ın belirttiği anlamda 'tipik' olanın peşindedir çünkü. Yukarda sözünü ettiğim 'ayıklama', yani gerçekliğin özünün somutlaştırılarak yoğun bir biçimde verilmesi, ancak tipleştirmeyle gerçekleştirilebilir. Lukacs, gerçekçiliğin her şeyden önce bir yöntem olarak benimsenmesi gerektiğini ileri sürdükten sonra, 'tipleştirme'yi şöyle açıklıyor:

"Gerçekçiliğin ölçütü, gerçekçi yazın anlayışının temel kategorisi 'tip'tir. Tip, genel ve tikelin duruma, karaktere göre örgensel bileşimidir. Bir roman kahramanını tipleştiren bireysel karakteri değildir yalnızca, bu karakterde tarihsel bir dönemin insan ve topluma değgin tüm özelliklerinin toplanmasıdır." (*Balzac et le réalisme français, éd.* Maspéro, s. 9)

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda da aynı konuya yeniden eğiliyor:

"Bir hikâye kahramanı ancak özbenliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır. Vautrin ya da Julien Sorel, bir anlamda tuhaf olsalar bile, davranışlarıyla tipik kişilerdir. Belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onların kişiliklerinde yoğun olarak görülebilir." (*a.g.y.*, s. 141)

Nâzım Hikmet, 19. yüzyıl gerçekçi romanlarında rastladığımız Lukacs'çı anlamda tipik kahramanlar koymuyor ortaya:

"Ben akılda kalacak, ölmez tipler 'yaratmak', yahut onları tespit etmek niyetinde değilim. Ben memleketimin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini –muayyen bir devirde yaşamış ve yaşayan– vererek muayyen bir devirde memleketimin manzarasını çizmek istiyorum." (*Kemal Tahir'e Mektuplar*, *a.g.y.*, s. 197)

Ama *Ansiklopedi*'den *Manzaralar*'a bir 'insan mahşeri' yaratırken, tipik olanı yakalamaya çalışıyor. Bu 'tipik' kahramanların, belli sınıfların 'mümessilleri' oldukları sürece, Lukacs'ın tanımına ters düştükleri söylenemez. Yalnız, tekil kahramanın yerini çoğul kahramanlar almıştır Nâzım'da. Bu nedenle de, yoğunlaştırma tek değil birçok mercek üzerinde gerçekleşir. Tipleştirme tek kahramana yönelen bir yöntem olmaktan çıkmış, merkezi niteliğini yitirerek yapıtın devinimini sağlayan çeşitli kahramanlara dağılmıştır. Böylece 'tipik' olanın ağırlığı merkezden çevreye, tek özneden birçok özneye kaymış, parçalanıp tüm yapıtın yüzeyine yayılmıştır. Şimdi bu bağlamda, *İnsan Manzaraları*'ndaki köylü tiplerinden birkaçının üzerinde kısaca duralım:

Ansiklopedi'nin H harfi bölümünde yer alan HAMDİ'yi (Çerkeş'in Kavak Köyü'ndendir) *İnsan Manzaraları*'nın ikinci kitabında da buluyoruz. Sıradan bir köylüdür Hamdi; doğumu, yaşamının başlıca olayları ve erken ölümüyle Anadolu köylüsünün değişmez alınyazısını simgeler. Hamdi'nin yaşamı kapalı köy dünyasının olanaklarıyla sınırlı, binlerce Anadolu köylüsünün paylaştıkları bir yaşamdır. Örneğin kırkı çıkmadan buğdayın dibinden güneşe bakar. Altı yaşına dek dünyası '36 hane ve 4 sokak'tan ibarettir. Hastalanır, hayvanları ve yağmuru sever. Köye gelen jandarmalar, civcivlere dadanan karakuş ve bir kötürüm keçiyle çevrilidir varoluşu. Zaman mevsimlerle orantılı olarak akıp gitmekte, Hamdi'nin dünyasına çok az şey katılmaktadır. Sekiz yaşında Çerkeş pazarına iner; toprak yüzünden komşu köyle çıkan silahlı çatışmalar, kuraklık, merkebin ölümü, vb. gibi olaylardan etkilenir. Ve evliliğinin birinci yılında, üç arkadaşıyla birlikte çalışmak için gittiği Zonguldak maden ocaklarından birinde ölür. "Rah-

metli Hamdi Şentürk'ün bir oğlu oldu / Tuzladılar..." (1940) diye yazar Nâzım Hikmet, tıpkı babasının doğumunda yazdığı gibi. Hapis dedesini görmeye gelen küçük Hamdi, babası gibi yaşayacak ve büyük bir olasılıkla babasınınkine benzer bir ölümle ölecektir. "Aynı toprakta, aynı işin insanları / hep birbirine benziyordu köylü görüşmeciler..." der. Bu dizelerde Anadolu köylüsünün sıradan, somut yaşamını tüm gerçekliğiyle buluruz. Küçük ayrıntılardan yola çıkarak bir genellemeye yönelir şair. Hamdi Şentürk, 'Türk Köylüsü' şiirindeki adsız köylünün ikiz kardeşidir bir bakıma. *İnsan Manzaraları*'ndaki Memetçik gibi. Askere alınmış köylüdür Memetçik. Nâzım Hikmet, Memetçik soyutlamasıyla yüzbinlerin ortak yazgısını dile getirir:

Memetçik, Memet,
Memetçik, Memet.
Dört cephe içinde koptu kıyamet.
Vagonların kırk kişilikse de yapısı
seksen Memet, yüz Memet yüklü hepisi.
Kilitlenmiş vagonların kapısı.
Tirenler gidiyor Memetçik dolusu.
Memetçik, Memet,
Memetçik, Memet.
Kitli vagonlarda yoktur merhamet...
(...)
Gardıfren Kartallı Kâzım bakıyor :
bir deri bir kemik Memet
düşmüş bıyıklar.
Memedin ayağında yarım çarıklar.
Memet yüzükoyun yatmış sayıklar.
Memet beygir fışkısından arpa ayıklar.
Arpayı götürüp derede yıkar.
Güneşte kurutup yiyecek Memet.
Dağ taş Memet dolu, dağ taş sevkıyat.

Ölüm Allahın emri, açlık olmasa fakat.
Memetçik, Memet,
Memetçik, Memet.
Arpayı en fazla bir avuç verir

beygir fışkısında yoktur merhamet.

Yukardaki dizelerde Memetçik'e yüklenilen sıfatlar tek tek insan-bireylerin değil, genel bir köylü-asker tipinin sıfatlarıdır. Ama *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nda bu genel tip, her köylü askerin birey olarak tanımlandığı bir betimlemeye bırakır yerini. Ortak alınyazısından bireysel alınyazılarına, tekilden çoğula doğru bir açılım izleriz. Anadolu, kentleri, dağları, ırmakları, yeraltı ve yerüstü zenginlikleriyle birlikte, insanlarıyla da düşman eline geçmiştir.

(...)
davarlı ve davarsız,
yarım meşin çizmeli
ve ham çarıklı köylüler
15 vilâyet ve sancak
ve 9 büyük şehir
düşman elindedir.
(...)

diye yazar Nâzım Hikmet. Ama destanın sonunda, 'Büyük Taarruz'a katılan orduları betimlerken, bu köylülerin 'Deli Erzurumlu', 'Şayak Kalpaklı Nöbetçi', vb. gibi kahramanların kişiliğinde tekil bireylere dönüştüklerini görürüz. 'Deli Erzurumlu' hem Memetçik, yani hem çarıklı köylü hem de öznelliği, kişisel tarihi olan bir bireydir. 'İnanılmayacak kadar büyük ayaklı' bu bireyin yaşlı bir muhacir karısını sevdiğini, savaşta ölürken onu düşündüğünü, yani somut bir insan gibi sevip öfkelendiğini, birtakım fizyolojik özellikler taşıdığını, örneğin ayaklarının çok büyük olduğunu vb. öğreniriz. Destanın birinci bölümündeyse, mücadele içinde bilinçlenen yoksul köylünün simgesi Karayılan'la karşılaşırız. Karayılan, Fransızlara karşı çete savaşına katılmadan önce Antep köylerinden birinde ırgattır.

Karayılan
Karayılan olmazdan önce
Antep köylüklerinde ırgattı.

Belki rahatsızdı, belki rahattı,
bunu düşünmeğe vakit bırakmıyordular,
yaşıyordu bir tarla sıçanı gibi
ve korkaktı bir tarla sıçanı kadar.
Yiğitlik atla, silâhla, toprakla olur,
onun atı, silâhı, toprağı yoktu.
Boynu yine böyle çöp gibi ince
ve böyle kocaman kafalıydı
Karayılan
Karayılan olmazdan önce.

Bu çöp boyunlu yoksul köylünün Topal Yunus gibi 'topraktan öğrenip kitapsız bilmesi' düşmana başkaldırması için yeterli değildir. Altına bir at çekilip eline mavzer verilmesi edilgenliğini, korkaklığını yenmesini sağlamaz. Ancak somut bir deneyden geçerek, gözleme dayalı bir olgudan ders çıkararak bilinçlenir. Nâzım Hikmet, düşünmeye alıştırılmamış Karayılan'ın ömrünün ilk düşüncesini haykırdıktan sonra halk kitlelerini nasıl peşine taktığını anlatırken, efsaneleşmiş bir halk kahramanının bilinçlenme sürecine dikkati çeker. Bu süreçte Türk köylüsünün içinde bulunduğu güç koşulları ancak eylem yoluyla aşabildiğini, böylece daha ileri bir bilinç düzeyine ulaştığını görürüz.

İnsan Manzaraları'ndaki köylü tipleri salt erkeklerden ibaret değil elbet. Kadınların da bu 'insan mahşeri' içinde bir yeri var. Tikel / genel, birey / tip ikilemi onlar için de söz konusu. Cepheye silah taşıyan kadınları ele alalım örneğin. Ayın altında, kağnıların ve hartuçların peşinde cepheye mermi götüren köylü kadınları betimlerken

Ve kadınlar,
bizim kadınlarımız:
korkunç ve mübarek elleri,
ince, küçük çeneleri, kocaman gözleriyle
anamız, avradımız, yârimiz
ve sânki hiç yaşamamış gibi ölen
ve soframızdaki yeri
öküzümüzden sonra gelen
ve dağlara kaçırıp uğrunda hapis yattığımız

ve ekinde, tütünde, odunda ve pazardaki
ve karasabana koşulan
ve ağıllarda
ışıltısında yere saplı bıçakların
oynak, ağır kalçaları ve zilleriyle bizim olan
kadınlar,
bizim kadınlarımız,

diye yazar Nâzım Hikmet. Bu soyutlamanın karşıtını, genelden tikele yönelen çizginin vardığı Bayan Emine'nin bireyselliğinde buluruz. Kalabalık içinde erimiş, özelliklerini yitirerek genelleşmiş bir tip değildir Bayan Emine. Şair onu 510 numaralı vagonun üçüncü mevkiinde gözlemlerken yüz çizgilerini, birey olarak konumunu, yani öznelliğini ön plana çıkarır. Bir yaşamöyküsü olan, kendince başından önemli olaylar geçmiş bir bireydir Emine.

Aydın köylüklerindendi Bayan Emine.
Babası meşhur efelerden birinin kızanıydı.
Yunan Aydın'a geldiği zaman
gâvura karşı efeler birleştilerse de
vazgeçmediler fırsat düşürüp birbirini vurmaktan:
(kumanda, namlı efelik ve pay meselesinden ganimeti)
ve bundan dolayı vurdular babasını Emine'nin
gözü önünde
evin avlusunda
bir sabah vakti...
Sekiz yaşında yetim kaldı Bayan Emine.
Şimdi otuz yaşındadır.
Kalın bacaklı, kocaman sarkık memeli, göbekli bir
kadın.
Fakat bu hantal, harap gövdenin üzerinde
ipek gibi ince bir yüzü vardı:
onuncu asır Acem nakışlarında gördüğümüz,
Dede'nin nısfiyesinde nağmeleşen,
bize divan şiirinin anlattığı bir yüz...

Nâzım Hikmet *İnsan Manzaraları*'nda kişileri betimlerken, gerçekçi bir yazar davranışıyla gözlemden, dış görü-

nüşten içselliğe, öze doğru yöneliyor. Betimlenen köylü tiplerinin çoğunda şairin bu davranışını görmek olası. Dümelli Mehmet'i ele alalım örneğin. Dümelli Mehmet önce portresi, yani yüz çizgileriyle kendini ele verir. 'Ağzının tam ortadan yarısı dişsiz ve çipil, mavi gözleri ıslak'tır. Bağırsak düğümlenmesinden öleyazan karısını hastaneye getirmiş, ameliyatın sonucunu beklemektedir. Doktor Faik Bey'in bakış açısından izleriz davranışlarını:

Bakın, Halil Bey, bakın
nasıl çömeldi oturuyor.
İhtiyar, perişan bir çakal.
Ve korkuyor sanki
sırtını ağaca dayamaktan,
İçerlerden
stepten geldiğine eminim.
Step damgasını vurur adama.
Beni hiç sevmiyor.
Bana düşman.
Ve ümitsiz.
Ben, bu büyük yapıdaki efendiyim,
Sarı bir hap verecek yerde
ona inadına kötülük eden insan.
Tapu kâtibi ve ben
ikimiz de bir.
Parmak basacak,
inandığı için değil,
ben emrettiğim için.
Ve şimdi hiçbir şey düşünmüyor,
belki harman müstesna.
(...)
Meselâ:
ne bileyim,
deniz hakkında fikri yoktur.
Meselâ:
duymamıştır imambayıldının adını.
Ve her seferinde
hayretle bakmıştır
–eğer varsa–

kocası kurarken saatını.
Ve meselâ:
düşünmemiştir bile
mümkün olabildiğini
gün doğarken uyumanın.

Kendisini bozkırda bir Anadolu hastanesine sürgün etmiş Doktor Faik'in Dümelli Mehmet ve karısına bakışı, gözlemden yoruma yönelen bir bakıştır. Nâzım Hikmet'in bakışıyla birleşir çoğu kez. Ama Nâzım Hikmet, fizyolojik görünüşlerini ve davranışlarını gözlemlediği tipleri, onların birer gösterge olan ve içsel varlıklarını ele veren yüz çizgilerini betimledikten sonra konuşmaya başlar. Daha sonra da kafalarından geçenleri (Çankırılı Durmuş örneğinde olduğu gibi), bazen de düşlerini anlatır bize. Böylece *Manzaralar*'daki insanları tüm boyutlarıyla, içsel ve dışsal konumları, tinsel ve toplumsal derinlikleriyle kavramamızı sağlar. Şairin 'halı-heybenin sahibi' diye nitelendirdiği bir toprak ağası tipi en belirgin kanıtıdır bunun. Önce 'kırmızı, mavi, siyah' nakışlı bir halı-heybeden söz eder bize. Bir film yönetmeni gibi, Haydarpaşa Garı'nın merdivenlerini çıkan kalabalık arasında bir halı-heybeyi saptar yakın planda. Sonra, alıcıyı başka kişiler üzerinde gezdirdikten bir süre sonra, halı-heybeyi taşıyan ağanın fiziksel portresine döner... Giyimi, üçüncü mevki vagonda oturuşu, çoğu köylü kökenli öteki yolculara hem yakın hem uzak duruşu, yani dış görünümüyle algılarız onu:

Halı-heybenin sahibi
solda
en başta
köşede oturuyor:
kurnaz
kocaman
yırtıcı bir kuş gibi...
Ve fötür şapkası kafasında, sırtında paltosu
ve siyah şalvarı rahat kıvrımlarla yayılmış
ve çıkarmış keten lastik iskarpinlerini
ve peykenin üzerinde ellerine yakın

ve canlı elleri kadar
beyaz yün çoraplı ayakları.
Ve konuşulanları tüylü kulaklarıyla değil
ayaklarıyla dinliyor.

Periler ve cinlerden konuşan yolcuları dinler bir süre. Sonra, İkinci Dünya Savaşı'ndan konuşulmaya başlanınca, söze karışır. Kullandığı sözcükler, konuşma biçimi, yani söylemiyle ele verir kişiliğini:

Konuştu halı-heybenin sahibi.
Sesi yumuşak ve kabarıktı
atılmış pamuk gibi:
"– Alaman kazanacak.
Ben büyük yerden işittim.
Hıtler denilen gâvur
Müslümanmış dediler
gizli din taşırmış.
Tevekkeli bunca düvel birlik oldu yenemediler."
(...)
Halı-heybenin sahibi devam etti konuşmasına:
"– Bir paşa var,
eski paşalardan,
Seferberlikte bir o yenmiş, İngiliz gâvurunu.
Şimdi tekavüt.
Ticaret yapıyor ve de gazeteci.
Ya birlik olunmalı Alaman'la, demiş
ya da yol vermeli, geçsin."

Gerçekte cinlerin at koşturduğuna, perilerin cura çaldığına inanan köylülerden pek farklı değildir inançları. Ama dünyaya çıkar ilişkileri, dolayısıyla günlük olaylar açısından baktığı için daha uygar bir konumda görünmeyi başarır. Eskiden 'ata, katıra, yaylıya' binerken şimdi 'şimendifere' biniyordur ne de olsa. Seferberlikte İngiliz'i yenen 'koskoca paşa'yla, kendisine bakkaliye veren Hacı Nuri Bey'i bize tanıttıktan sonra uykuya dalar. Böylece halı-heybenin sahibinin adını birinci kitabın sonunda öğrenebiliriz ancak: Halim Ağa. O, Haydarpaşa Garı'nın merdi-

venlerinden çıkan bir halı-heybedir önce. Giderek fötür şapkası, siyah şalvarı, 'iki beyaz kuzu' gibi okşadığı yün çoraplarıyla insansal bir görünüş kazanır. Halim Ağa'yı dış görünüşüyle tanıdıktan, söylemiyle algılayıp değerlendirdikten sonra bilinçaltına, bastırılmış isteklerinin karmaşık dünyasına gireriz. Bu dünyada betimlemeye yer yoktur artık. Olağanla olağanüstü, bir düş kurgusu içinde verilir. Halim Ağa uykusunda gerçekle düşü, şimdiyle geçmişi aynı anda yaşamakta, birinden ötekine kolayca gidip gelmektedir. Ne var ki, Nâzım Hikmet Freud'cu bir yaklaşımla ele aldığı Halim Ağa'nın bilinçaltını, istek ve özlemlerini betimlerken, onu birey olarak kuşatan gerçekliğin, yani kapalı köy dünyasının sınırlarını göz ardı etmez. Çıkarı gereği, Türkiye'nin Almanya yanında savaşa girmesini özleyen Halim Ağa, istifçilikten büyük paralar kazanacağını ummakta, düşünde bu umudunun gerçekleştiğini görmektedir. Ne var ki bu ılk istekten daha derine, cinsel isteklerinin gerçekleştiği alana geçeriz. Düşsel kurgu iyice netleşmiş, uyku derinleşmiştir. Ama Halim Ağa, ürünü olduğu köy koşullarının, kırsal kesim ideolojisinin dünyasında yaşamaktadır hâlâ. Kantarcının kızı Şerife'ye duyduğu cinsel istek, karısını öldürme özleminin bilinçaltına ittiği suçluluk duygusuyla birlikte sanrıya sürükler onu. Bu sanrılı düşün anlatımı, halı-heybenin sahibinin içselliğini, tinsel yapısındaki karmaşayı ortaya koyar. Nâzım Hikmet, her insan-bireyin karmaşık bir gerçeklik, derinliği olan bir içsel varlık taşıdığını kanıtlamak istiyordur sanki. Bu nedenle salt dış görünüşlerle yetinmez. Halim Ağa'nın özlemlerini, istek ve korkularını, gördüğü düşün ilginç motifleriyle birlikte izleyelim şimdi. Kantarcının kızı Şerife'den karısının başını baltayla kesmesine, kesik başın Hazreti Ali'nin başına dönüşmesine dek, düşteki kurgu, Halim Ağa'nın kişiliğini tüm gerçekliğiyle yansıtmaktadır:

Paşayla çardağın altında oturuyordu,
bembeyaz ve ipek gibi ince Mısır hasırının üzerinde
Paşaya sordu:
"– Hitler gâvuru Müslüman mı sahiden?"
"– Müslüman.

Gözümle gördüm hamamda yıkanırken;
gâvurlar hamamda setri avret etmezler,
sünnetlidir."
Bir kedi geçti Halim Ağa'nın bacakları arasından
uzun tüyleri tutuşmuş
kıpkızıl bir kedi.
Halim Ağa düştü peşine kedinin.
Kedi kaçar
o kovalar,
kedi kaçar
o kovalar.
Geldiler çarşı hamamının önüne kadar.
Kedi içeri girdi.
Çıktı dışarı kantarcının kızı Şerife.
Koltuğunda hamam bohçası,
iki yana sallanarak.
Al al olmuştu yuvarlak yanakları,
örtünün altında siyah saçları ıslak.
On beş yaşında var yok.
Halim Ağa doladı bileğine saçlarını Şerife'nin,
Sırtüstü yatırdı kızı şeker çuvallarının üzerine.
Açtı gerdanını.
Isırdı sol yanağından.
Yanakta diş yerinden kan aktı ak gerdana doğru.
Paşa dokundu omzuna Halim Ağa'nın.
Valinin masasına oturmuş
pideli kebap yiyordu Paşa.
Halim Ağa:
"– Paşam," dedi,
"Allahın emri dörde kadar.
İzin ver
şeriatın hükmü yürüsün yine."
Paşa güldü:
"– O da olur Halim Ağa.
Daha vakti gelmedi.
Kıza imam nikâhı kıy."
"– Babası razı değil."
"– Karını boşa."
"- Tarlalarla iki dükkân gider."

"– Bak öyleyse çaresine..."
Mutfakta çamaşır yıkıyordu Halim Ağa'nın karısı.
Duymadı içeri girdiğini kocasının.
Çömelmiş.
Sırtı kapıdan tarafa dönük.
Kolları tahta teknede çalışırken
kalkıp iniyordu siyah entarisinin altında kürekkemikleri.
Halim Ağa karısına ve mutfağa baktı.
Damı uçmuştu mutfağın
yukarda yıldızlar görünüyordu.
Halim Ağa yürüdü ayaklarının ucuna basıp.
Ses çıkarmıyordu lâstik iskarpinleri zaten.
İyice yaklaştı karısına.
Aldı sağ eline paltosunun altına gizlediği baltayı.
Baltanın ağzı yenmişti üç yerinden.
Kaldırıp indirdi kadının ensesine.
Kan çıkmadı.
Kelle yere düşmedi.
Bir deriyle bağlı kaldı boynun ucuna.
Orda sallanarak
baktı yüzüne Halim Ağa'nın:
"– Ağa, ne yaptın?" dedi,
"bir vurdun bir daha vur."
Halim Ağa biliyor,
Arabüzengi kitabından aklında kalmış,
bir kerre vurmak gerek.
Bir daha vurulursa dirilir.
Ve vurmadı bir daha.
Kelle dargın
çattı kumral kaşlarını
sonra ince esmer boyundan kopup
düştü yere.
Kelle kopup düşerken
sıyrıldı derisi boynun
söğüt dalının kabuğu soyulur gibi.
Orta mektep çocukları kelleyi top yaptılar,
başladılar askerlik şubesinin bahçesinde oynamaya.

Ve baltasıyla yoldan geçerken Ağa

yüzbaşının oğlu bir tekme vurup
attı bu insan başından topu
kucağına Ağanın.

Ağa baktı kucağına düşene.
Bu, karısının kellesi değil,
Hazreti Ali'nin kesik başıydı.
Halim Ağa başladı ağlamaya.
Hem de dehşetli korkuyordu.

Örnekleri, alıntıları çoğaltmak gereksiz. Şunu söylemek istiyorum: Nâzım Hikmet, *İnsan Manzaraları*'nda dıştan içe doğru insan-bireyinin gerçekliğine yönelirken onu hem tikelin alanında hem de bağlı bulunduğu toplumsal sınıf aracılığıyla genelin alanında irdeliyor. Böylece çok boyutlu, derinliği olan bir konuma yerleştiriyor kişilerini. Bu konumun saptanması, tüm sınırlarıyla ortaya konulması, *İnsan Manzaraları*'nın önemli eksenlerinden birini, hatta başlıcasını anlamamızı kolaylaştıracaktır sanırım.

Halim Ağa tipi 'Türk Köylüsü' şiirinde anlatılan köylü tipinin sınırlarını genişletiyor, ona yeni boyutlar ekliyor kuşkusuz. Öte yandan köylülüğün sınıfsal yapısına da dikkati çekiyor. Oysa *Manzaralar*'ın diğer köylü tipleri, aşağı yukarı yoksul ya da orta köylü kesime dahiller. Bu da, ya halk kültürüne yapılan göndermelerle ('Türk Köylüsü' şiirinde olduğu gibi) ya genel bir soyutlamayla (Memetçik, Kadınlarımız, bir bakıma Hamdi Şentürk örneğinde görüldüğü gibi) ya da doğrudan insan-bireyin betimlenmesiyle (Karayılan, Deli Erzurumlu, Topal Yunus, Dümelli, Halim Ağa vb.) Anadolu köylüsünün, dolayısıyla da geleneksel halk kültürünün tüm özelliklerini içeren bir alana yöneltiyor bizi. Söz konusu alanın büyük ölçüde 'Türk Köylüsü' şiirinin *İnsan Manzaraları* bağlamında irdelenmesiyle saptanıp açıklık kazanabileceğini düşündüğümden, bir 'köylülük tipolojisi' taslağı oluşturmak istedim bu bölümde.

* * *

Anadolu'nun çeşitli hapishanelerinde geçirdiği on iki yıl boyunca (1938-1950) Nâzım Hikmet'in *İnsan Manzaraları*'ndan başka önemli bir yapıt vermediğini görüyoruz. *Saat 21-22 Şiirleri*'yle *Rubailer* bu genellemenin dışında elbet. *Dört Hapishaneden* başlığıyla yayımlanan şiirler de, çoğunlukla, *Ansiklopedi* ve *Manzaralar*'ın izdüşümünde yer alan, bu başyapıtın alıştırması niteliğinde örnekler. Diyeceğim, sanat yaşamının en üretken, en olgun dönemine rastlayan hapishane yılları, Nâzım Hikmet'i büyük ölçüde etkilemiş, bir mektubunda yazdığı gibi onu 'ağırbaşlı' yapmıştır. Şairin Anadolu toprağına, giderek Anadolu kültürüne kök salma süreci içinde hapishane deneyinin önemi yadsınamaz. Nâzım, Anadolu halkını, köylüleri hapishanede tanımış, çoğu bozuk düzen yüzünden suç işleyip 'dam'a düşmüş mahkûmların anlattıklarından yararlanmıştır. Balaban şunları yazıyor bu konuda:

"Damın her koğuşuna girip çıkardı şair. Konuşmasını bilen bilmeyen her mahpusu dinlerdi. Rasgele birinden kalem kâğıt ister, bir şeyler karalardı. Hiç umulmadık bir sırada hoplayıp ayağa kalkar, koşarak odasına giderdi. Sonra saatlerce, daktilosunun başında şiir yazardı." (*Şair Baba ve Damdakiler,* Cem Yay., ss. 133-134)

Orhan Kemal de, Nâzım'ın portre ressamlığına değinirken, *İnsan Manzaraları*'ndaki birçok kişinin hapisteki mahkûmlar arasından seçildiğini ya da mahkûmların anlattıklarından derlendiğini söylüyor (Bkz. *Nâzım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl,* Tekin Yay., s. 94). Bugüne dek Nâzım'ın hapishaneyi bir laboratuvar gibi kullandığı, özellikle toplumun yoksul kesiminden gelen mahkûmların kişiliğinde Anadolu halkının tarihini, somut dünyasını yakalayıp şiirleştirdiği çok söylendi. Ne var ki, bu ilginç deneyin gerçekleştiği mekân, yani dış dünyadan soyutlanmış bir alana kapatılma olgusu üzerinde pek durulmadı. Nâzım'ın dikkatini dışa, başkasına yönelten, kapatıldığı dört duvar arasında Türkiye'yi, giderek tüm dünyayı (Atlantik Okyanusu'ndan Ukrayna düzlüklerine) düşlemesine yol açan en önemli etken yalnızlıktır kuşkusuz. Nâzım mektuplarında birkaç

kez, özellikle de hapislik yaşamının sonuna doğru, yalnızlıktan, çevresindeki mahkûmlarla entelektüel düzeyde ilişki kuramamaktan yakınır. Bu yalnızlık kendi 'ben'ini başka-ben'de aramasına, dış'a yönelmesine yol açmış olamaz mı? Şairin saplantıya dek varan gözlem gücü, başka-ben'i kavrayan bakışı *İnsan Manzaraları*'nın oluşumunda küçümsenmeyecek bir rol oynamıştır denebilir. "Ben başkasıdır," diye yazıyordu Rimbaud. Bu tanım, Nâzım'ın hapislik yaşamının ürünü *İnsan Manzaraları*'nın önemli anahtarlarından birini veriyor bize. Başka-ben yapıtta değişik tipler, halk kültürü öğeleriyle yüklü çeşitli söylemler aracılığıyla gerçekleştiriyor kendini. Anadolu halkının konuşma özellikleri, inançları, geçmişten geleceğe uzanan zengin dünyası bir başyapıta, kendini aşan, sınırlarını zorlayan bir 'insan mahşeri'ne dönüşüyor. Şair yalnızlığı yenmiş, alınyazısını yaşama, giderek ortak bir varoluşa dönüştürmüş, onu halkından ve ülkesinden ayırmak isteyenlerden öcünü almıştır. *İnsan Manzaraları*, Türkiye halkının olduğu kadar birey Nâzım Hikmet'in de öyküsüdür bir bakıma.

MASALLARIN MASALI

Sevdalı Bulut. Tekerlemeler. Halk Masalları

Nâzım Hikmet 1949 yılında Bursa Hapishanesi'nden şunları yazıyor Müzehher Vâ-Nû'ya:

"Şu *Binbir Gece Masalları*'nı mutlaka al, oku. (...) Şark kültürünün elinde bin bir gece gibi bir hazine varken, bizim bundan faydalanmamamız hakikaten rezalettir. Garpta hikâyecilik Bokas'ın kitabıyla başlar. Bizde ise ondan kaç asır önce onunkiyle kıyas kabul etmeyecek bir zenginlik başlamış da, hâlâ Türkçemizde bu enafisten eserin tam bir tercümesi yok. İnsan bazen bu kitabın bazı hikâyelerini okurken böyle mükemmel şeylerin bugün dahi yalnız bizde değil, Avrupa'da bile yazılmamış olduğunu hayretle görüyor." (*Vâ-Nûlara Mektuplar*, Cem Yay., s.167)

Şairin halk masallarımıza duyduğu ilginin hapishane döneminde başladığını biliyoruz. Gerçi halk şiirine, türkülere gösterdiği ilgiyi, *İnsan Manzaraları*'nda örneklerine bolca rastladığımız halk deyimlerinden yola çıkarak oluşturduğu duyarlığı, masallardan esirgemiştir Nâzım. On bir halk masalının yer aldığı *Sevdalı Bulut*'u Türkiye'den ayrıldıktan sonra yazmış, kitap ilk kez Sovyetler Birliği'nde yayımlanmıştır. Ama şairin, *Binbir Gece Masalları*'na geçmişin kültür kalıtı açısından yaklaşımı ilk değilse de, son derece önemlidir. Doğu'da aydınlar uzun süre masal geleneğini yadsımışlardır çünkü. Masalı yazın dışı bir konuma itmişler, çocukları eğlendirmek için uydurulmuş ipe sapa

gelmez bir anlatı türü olarak değerlendirmişlerdir. Oysa Batı, *Binbir Gece Masalları*'nı bizden önce keşfetmiş, bu kültür hazinesinin önemini kavrayarak hem kendi masal geleneğine hem de Doğu'da anlatılan masallara sahip çıkmıştır. Pertev Boratav, Hint Kökenli *Pançatantra*'nın Arapçası *Kalîla wa Dimna'nın* 14. yüzyılda, *Binbir Gece*'nin bazı bölümleriyle *Tutinâme*'nin ise 15. yüzyılda Türkçe'ye çevrilmiş olduklarını yazıyor (Bkz. *Az Gittık Uz Gittik*, Bilgi Yay., s. 405 ve 411). Ne var ki, bu çevirilerin ve daha sonraki dönemlerde yazılan *Latâ'if Muhayyelât-ı Ledünn-i ilâhi,* vb. gibi masal kitaplarının etkili olduklarını söyleyemeyiz. Tasavvuf yazınında, sözlü anlatı geleneğimizde yaşayan masallarımızın aydınlar katında ilgi görmesi, bilimsel yöntemlerle masal derlemelerinin gerçekleştirilmesi Milli Edebiyat akımıyla, özellikle de Cumhuriyet'le başlar. Bu nedenle Nâzım Hikmet'in *Binbir Gece*'yi önemseyerek çağdaş düzyazının kaynağını masalda araması, roman türüyle Boccaccio'nun *Decameron*'u arasında ilişki kurması önemli, hatta şaşırtıcıdır. Nâzım Hikmet aynı yıllarda *Karakoyun* efsanesinden yola çıkarak Muhsin Ertuğrul için bir senaryo da hazırlar. Kemal Tahir'e, "Ertuğrul Muhsin iki senaryo sipariş etti. Birisini iki günde şişirdim. Bir masal," diye yazmasına karşın (Bkz. *a.g.y.*, s. 86), bu fırsattan yararlanarak Türk masallarını yeniden okur. Onlardaki gerçekçiliğin, gülmece öğelerinin, tinsel ilişkilerdeki derinliğin farkına varır:

"Bizim kitaba geçmiş masallarımızda realizm ile efsane unsuru birbiri peşinde, birbiri içinde. Meselâ bir helvacı güzeli var. Burda bir müezzinin minareden bakıp kendisine emanet edip hacılığa giden adamın kızına âşık olması, sonra bu kızı kandırtıp hamama getirtmesi ve orada kızın, müezzinin kafasını gözünü bir-iki sabunlayıp herife bir dayak atması var ki dehşetli realist ve müthiş komik. Sonra bir şey daha, masallardaki komik unsur herhangi bir Molyer'i yaya bırakacak kadar, facia unsuru da Şekspiryen. İnsan ihtirasları, devirlerinin ifadesi ve muhtevasıyla en korkunç, en çıplak, en dramatik şekillerinde." (*a.g.y.*, s. 86)

Yukardaki satırlar, toplumsal ilişkiler üzerine kurulan, kahramanların karmaşık isteklerini dramatik bir gerilimle yansıtan roman dünyasının önceleri masal anlatımından kaynaklandığına dikkati çekiyor. Nâzım'ın, Türk masallarında Molière'e, Shakespeare'e dek varan gülmece ve trajedi öğeleri bulması, üzerinde önemle durmayı gerektiren bir olgudur.

'Helvacı Güzeli', Nâzım'ın da belirttiği gibi, olağanüstü öğelerin en aza indirgendiği, gerçekçi anlatımın egemen olduğu masallarımızın arasında yer alır. Tahir Alangu, uluslararası katalogda 245. tip olarak geçen bu masalın Lale Devri'nde pek yaygın olan helva sohbetlerinden geldiğini öne sürüyor (Bkz. *Typen Türkisher Volkmärchen,* ss. 297-299). Derleyicisi bilinmeyen *Billûr Köşk* adlı masal kitabını yeniden yazan Alangu, 'Helvacı Güzeli'ne ikinci sırada yer vermiş (Bkz. *a.g.y.*, Remzi Kitabevi, ss. 25-39). Bu metinden yola çıkarak şöyle özetleyebiliriz masalı:

Bir adam oğluyla beraber hacca giderken güzel kızını mahallenin müezzinine emanet eder. Ezan okumak için minareye çıkan müezzin, evde kapalı yaşayan kızı bahçedeki kuyudan su çekerken görür, kıza âşık olur. Bir bohçacı kadınla anlaşarak onu hamama getirmesi için kandırır. Kız kendisine hazırlanan tuzağı anlayınca, müezzinin başını sabunlayıp kurnalardaki suyu boşaltır ve onu bir güzel dövdükten sonra kaçar. Müezzin, öç almak için hacda bulunan kızın babasına bir mektup yazarak kızının kötü yola düştüğünü haber verir. Baba, kızı öldürsün diye oğlunu gönderir ama, oğlan kız kardeşinin suçsuz olduğunu bildiğinden onu serbest bırakır. Kız ormanda bir şehzadeye rastlar, onunla evlenip çoluk çocuğa karışır. Ne var ki mutlu değildir. Babasıyla kardeşinin özlemine dayanamaz. Şehzade, yanına vezirini vererek karısını çocuklarıyla birlikte memleketine gönderir. Yolda vezir kızın ırzına geçmek ister ve üç çocuğunu öldürür. Kız vezirin elinden kurtulmayı başararak memleketine döner, erkek kılığına girerek bir helvacının yanında çalışmaya başlar. Şehzade karısının özlemine dayanamayıp hain vezirle birlikte kızı aramaya çıkar. Kız bir helva sohbeti düzenleyerek masalın tüm kişilerini bir araya toplar, başından geçenleri anlatır. Erkek kılığında oldu-

ğu için ancak sohbetin sonunda ortaya çıkar gerçek kimliği. Bunun üzerine müezzinle hain vezir, yani kötüler cezalandırılır; şehzade de 'akıllı ve namuslu' karısına yeniden kavuşur.

Bu masalda Türk geleneğinde önemli bir yeri olan 'heter' tipini buluyoruz. Güzel, akıllı ve erkeklerle yarışabilecek yetenekteki kadın kahramanlar, toplumla giriştikleri savaşımda erkekleri dize getiren kadın tipleri 'heter' diye adlandırılıyor. 'Helvacı Güzeli', 'Fesleğenci Güzeli', 'Mor Menekşe', vb. gibi masallar 'heter' tipinin başını çektiği, kadının toplumdaki yerini, Simone de Beauvoir'nın deyimiyle 'ikinci cins' oluşunu eleştiren örneklerdir. Bu nedenle de Keloğlan masalları gibi ayrı bir kategori oluştururlar. Masallarımızdaki 'heter' tipi üzerinde ayrıntılarıyla duran Boratav, bu tipi Keloğlan'la karşılaştırarak kadının sözlü masal geleneğinde oynadığı role dikkati çekiyor ve İslam yasalarıyla kadının özgürlük savaşımı arasındaki çatışmanın 'akıllı kız', yani 'heter' tipinde belirginleştiğini öne sürüyor (Bkz. *Zaman Zaman İçinde,* Remzi Kitabevi, s. 17). Nâzım Hikmet'in, Keloğlan tipinde yaptığı gibi, 'Helvacı Güzeli'nden yola çıkarak bize tanıttığı 'heter' tipinde de, Türk halkının bazı özelliklerini vurguladığını görüyoruz. Kurnazlık, cesaret, direnme vb. gibi özellikler bunlar. Şair *Sevdalı Bulut*'ta yer alan 'Allem Kallem' masalında bu konuya yeniden dönecek, masal kahramanına 'allem kallem' oyununu öğreten akıllı kızın kişiliğinde Türk kadınının zekâ ve becerisini sergileyecektir.

* * *

Nâzım Hikmet'in halk masallarına hapishane döneminde ilgi duyduğunu söyledim. Oysa özgür koşukla yazdığı yenilikçi şiirler bir yana, bu ilginin çok daha önceki dönemden kaynaklandığı öne sürülebilir. Örneğin ilk şiirlerinde, heceyle yazdığı ve 1918-1920 yıllarında Faruk Nafiz, Yusuf Ziya Ortaç vb. gibi imzalarla birlikte o yılların önemli dergilerinde yayımlanan şiirlerinde masal öğelerine rastlıyoruz. *'Kırmızı Gül' oldukça ilginç bu açıdan.* Şairin ilkgençlik ürperişlerini, romantik aşk eğilimlerini olduğu

kadar, bir masal dünyasının büyüleyici atmosferini de taşıyor. Hint ülkesinin mutsuz sultanını anlatıyor genç Nâzım. Aşkın ancak düşlerde yaşadığını, 'tunç tolgalı atlı civan'ın gerçekte bir serap olduğunu dile getirirken, eski bir Doğu masalından yola çıkıyor. Aşkı arayan Hint sultanı kendini öldürüyor sonunda. Böylece mutlu sonla biten geleneksel masal anlayışını bir ölçüde değiştirmiş oluyor şair:

Uyanınca aşkın yalnız rüyada yeri
Olduğunu anlamıştı bu Hint sultanı
Birden sokmuş genç göğsüne demir hançeri
Çöle akmış damla damla kırmızı kanı

Diyorlar ki bugün ordan geçen her kervan
Kızıl renkte hiç solmayan bir gül görürmüş
Bu çiçeğin etrafında bir kırmızı kan
Tâ ezelden ona sönmez bir hâle örmüş

Bu dönemin biraz saf, oldukça da egzotik ve ilkel şiirleri, mütareke yıllarının güç koşullarında önemli bir dönüşüme uğrayacak, genç Nâzım Hikmet çoğu kez 'chauvinisme'e varan bir ulusçuluk ateşiyle işgal devletlerine karşı çıkacaktır. 1919-1920 arasında yazdığı yurtsever şiirlerin bazılarında, işgal altındaki İstanbul ve Anadolu'nun 'namusu kirletilmiş' bir genç kıza benzetildiğini görüyoruz. 'Gençliğe Masal' başlığını taşıyan bu şiirlerin ilkinde Kırk Haramiler masalı, ikincisindeyse kaçırılan kız motifiyle işlenmiş bir aşk ve kahramanlık efsanesi yer alıyor (Bkz. 'Kırk Haramilerin Esiri', 'Kaçırılan Kızkardeşler', *Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri*, Kerim Sadi, May Yay. ss. 35-36 ve 46-48). Nâzım her iki şiirde de, 'Çanakkale Masalı'nda olduğu gibi, herkesin kolayca kavrayabileceği bir alegoriden yararlanarak direnmeye çağırıyor okurları. Şairin Anadolu'ya geçmeden önce kavgacı, atak, giderek siyasal yönü ağır basan şiirler yazdığını biliyoruz. Dizgesel bir anlayışla olmasa da, bu şiirlerin bazılarında masal anlatımının alegorik özelliğinden yararlanması, onu yenilikçi şairlerden çok Milli Edebiyat akımına, örneğin Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp vb. gibi yazarlara yaklaştırıyor. Ne var ki, heceyle

yazılmış bu tür şiirlerin masal anlatımına yönelik olanları, aynı zamanda siyasal nitelik de taşıdıklarından, ilginç bir konumda yer alıyorlar. Tevfik Fikret çizgisini sürdürüyorlar bir bakıma. Öte yandan, özellikle 'Çanakkale Masalı' ve '857'nin, Mehmet Akif'in İslam ideolojisinden kaynaklanan anti-emperyalist ülkücülüğüne yaklaştıkları söylenebilir. Yurdu düşman işgalinden kurtarmanın zorunluluğu Osmanlı tarihine, örneğin Fâtih Sultan Mehmet'e ya da İslam evliyalarına yapılan göndermelerle vurgulanıyor bu şiirlerde.

Diyeceğim, genç Nâzım Hikmet'in yazınsal etkilerle gelişen duyarlılığı belli bir siyasal ortamda yurtseverliğe dönüşürken, masalla kurduğu ilişki yüzeysel bir alegori kullanımından öteye geçemiyor. Oysa daha sonraları, özellikle de *Sevdalı Bulut*'ta, alegoriye başvurmadan masala yönelecektir şair. Doğrudan doğruya masal yazacak, bu türün öngördüğü dolaysız anlatımı geliştirecektir. Masal kahramanlarını ele alırken, onlara çağdaş nitelikler yüklerken, içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını göz önünde bulunduracaktır elbet. İyilerle kötülerin çatışmasında taraf tutacak, iyiliği temsil eden ileriye ve eşitliğe dönük güçleri destekleyecektir. Ama alegorik anıştırmalara başvurmadan, düpedüz masal yazarak yapacaktır bunu. Hatta 'Sevdalı Bulut' bir yana, tüm öbür masallarda geleneğe bağlı kalacak, kahramanları değiştirmediği gibi, masalın geleneksel anlatım kurgusuna da pek dokunmayacaktır. Nâzım'ın bu girişimini ayrıntılarıyla ele almadan önce 'Yeni Gün', 'Tan', 'Akşam' ve 'Milliyet' gazetelerinde köşe yazarlığı yaptığı yıllara doğru uzanmamız gerekecek. Nâzım, Orhan Selim imzasıyla yayımladığı gazete yazılarında hayvan masallarına, daha doğru bir terimle 'fable'lara da yer vermiştir çünkü.

1931-1936 arasında yazdığı bu masalların Aisopos-La Fontaine geleneğini sürdürdüklerini görüyoruz. Nâzım bir köşe yazarı olarak La Fontaine üslubundan yararlanırken, bu geleneği hiçbir zaman unutmuyor. *Kelîla wa Dimna*'dan, daha yakından bildiği *Mesnevi*'den esintiler de taşıyor masalları. 'Ağustosböceği ile Karınca', 'Kurbağa ile Öküz', 'Tilki ve Karga', 'İki İnatçı Keçi'yi bu tür masallara

örnek olarak gösterebiliriz. Şair, Mevlâna gibi, Aisopos ve La Fontaine gibi, hayvan masallarının en önemli niteliğinden, yani ahlakçı yönlerinden yola çıkarak 'ders vermek' amacını güdüyor. Ne var ki ustalarına, öykündüğü masal babalarına ders veriyor daha çok. Onların ahlak anlayışlarını, ibret dersi vermek için çıkardıkları 'kıssadan hisse'leri tersine çeviriyor. Ünlü 'Ağustosböceği ile Karınca' masalını ele alalım örneğin.

La Fontaine'de ağustosböceği yaz boyu keman çalan, tembel bir yaratıktır. Karıncaysa çalışkandır, öngörüşlü olduğu için yazdan kışlık yiyeceğini biriktirir. Kış gelince aç kalan ağustosböceği karıncanın kapısını çalmaktan, ona el açmaktan başka çıkar yol bulamaz. La Fontaine ağustosböceğinin sanatını küçümsemekle kalmaz yalnızca, karıncanın kişiliğinde emeği değil bencilliği, öngörüşlü olmanın yararlarını savunur. Bireye dönük, dayanışmayı önemsemeyen bir ahlak anlayışından yana çıkar böylece. Oysa Nâzım Hikmet'in karıncası alabildiğine bencil, ağustosböceğiyse sanatçı oluşundan gelen bir içgüdüyle alabildiğine yardımseverdir. Başkalarının mutluluğu için keman çalıp türkü söyler yaz boyu. Kışın karıncanın kapısına vardığında, toplumsal dayanışma adına buğday ister. Ama karınca kovar onu. Nâzım bu masaldan şu dersi çıkarır:

"Ben bu masaldaki karıncadan tiksinirim, iğrenirim. Ağustosböceğine gelince; ona bütün bir yaz kendini, özünü düşünmeden türkü çağırdığı için değil, hayır, bu onun en güzel, en kahraman yanıdır, hayır, ben ağustosböceğine gidip karıncanın kapısını çalacak kadar budalalaştığı, en sonunda yüreğinin gücünü böylece kaybettiği için kızarım." (*Bütün Eserleri,* Sofya basımı; cilt 8, s. 319)

Görüldüğü gibi, La Fontaine'in iş ahlakı anlayışını, dayanışma konusundaki olumsuz tavrını eleştiriyor Nâzım Hikmet. Ağustosböceğiyle karıncanın öyküsünü yeni, insancıl bir konuma yerleştiriyor. Marx'ın deyimiyle 'insanlar arasındaki ilişkileri çıkar ilişkilerine indirgeyen, dinsel coşkunun kutsal ürpertilerini, şövalye duyarlığını bencil hesabın buzlu sularında boğan burjuvazi'yi karıncanın kişi-

liğinde yargılıyor. Ağustosböceğini, onun yolunda yürüyenleriyse karıncaya avuç açmamaya çağırıyor. Bu çağrıda çağdaş bir romantizm gizli. Tıpkı Don Kişot yorumunda olduğu gibi ağustosböceği yorumunda da ülküsel bir kahramanlığın, 'güzel ve doğru'nun övgüsünü yapıyor. Nâzım Hikmet'e göre nasıl Don Kişot 'burjuva akıl ve mantığını, burjuva telâkkilerini ve psikolojisini' kabul etmeden yeldeğirmenleriyle savaşıyorsa, ağustosböceği de aynı biçimde karıncanın kapısını çalmadan türküsüne devam etmelidir (Bkz. *Memet Fuat'a Mektuplar,* De Yay., ss. 129-130).

'Tilki ve Karga'da da, bir bakıma aynı şey söz konusu. Nâzım Hikmet yine La Fontaine'in ünlü masallarından birini, 'Tilki ve Karga'yı kendi açısından eleştiriyor. Ne var ki, daha ılımlı davranıyor bu kez. La Fontaine'in karganın aptallığıyla alay etmesine, tilkinin kurnazlığınaysa övgü düzmesine karşı çıkıyor. Karga aptal olmasına aptaldır ya, gagasından peyniri düşürecek kadar pohpohlanmayı sevişinde tilkinin yalancılığının da rolü vardır. İki yüzlü tilki övülmeye değer bir yaratık değildir Nâzım'a göre:

"Çocukluğumuzdan beri bu anlatımı (masalı) söylerler, ezberletirler bizlere ve kargayla, o budala, o sersem kuşla alay ettirirler.

"Karganın aptallığı ortada. Alay edelim, ancak bir parça da acıyalım. Tilkiye gelince; neden o bu anlatımda bir kahraman gibi karşımıza çıkartılıyor. Pohpohlanmağa aldanmak gülünçtür. Doğru! Ancak pohpohculukla peyniri kapmak da iğrenç değil midir?" (*Yel Üfürdü Su Götürdü*, Cem Yay., s. 20)

Burada, 'güzelin ve doğrunun' peşinde olmayan masal kahramanının yüceltilmesine karşı çıkıyor Nâzım Hikmet. Tıpkı, gözü yüksekte olduğu için değil, benzeyecek başka hayvan kalmamış gibi 'gördüğünü bir saat sonra kavrayabilen donuk, boyası soluk gözleri, böbürlenmekten ağır boynuzlarını taşıyamayan hantal kafası, boyunduruğa alışık kalın boynu, salaklığı ve kofluğuyla, öküze benzemek istediğinden, bu aptal hayvana özendiğinden çatlayan kurbağaya acımadığı gibi. La Fontaine'in bu ünlü masalını da

tersine çeviriyor Nâzım. Boylarından büyük iş yapmaya kalkışanları, gözü yükseklerde olanları değil, bu gibilerin gönüllerinde yatan aslanın kofluğunu eleştiriyor. Bir ülkünün peşine düşmek, amaca ulaşmak için çalışıp çırpınmak özünde olumsuz bir davranış değildir Nâzım için. Yeter ki ulaşılmak istenilen ülkü, varılmak istenilen yer 'güzel ve doğru'dan yana olsun. Şair geleneksel burjuva ahlakını savunan, inatçılığı yeren masallara da karşı çıkıyor. 'İki İnatçı Keçi'de yollarından geri dönmektense ölümü yeğleyen keçilere saygı duyduğunu, çocuklara 'inadın güzelliğini, inadın büyüklüğünü' bu masalla anlatmak gerektiğini söylüyor (*a.g.y.*, s. 26).

Nâzım Hikmet'in köşe yazarlığının ve geniş okur kitlesiyle ilişki kurarak herkesçe bilinen bazı hayvan masallarını yeniden yorumlayışının üzerinde şimdiye dek pek durulmadı. Oysa bu girişimi yalnızca ilginç bir deney olarak değil, şairin benimsenmiş ahlak ilkelerini eleştirmesi açısından da büyük önem taşıyor. Nâzım, Aisopos, La Fontaine, vb. gibi 'fable' ustalarının başvurdukları yöntemden, yani toplumsal ilişkileri hayvan simgeleriyle anlatma yönteminden yararlanarak, alışılmış değer yargılarını sarsıyor. Eğitici-öğretici bir yaklaşımla kendi ahlakına uygun, benimsediği dünya görüşü doğrultusunda yeni yorumlar yapıyor. Buysa çağdaş bir masal anlatıcısı, ödün vermeyen bir eğitici durumuna getiriyor onu.

* * *

Yukarda da belirttiğim gibi, Nâzım Hikmet, tek masal kitabı olan *Sevdalı Bulut*'u 1950'den sonra sürgünde yazmıştır. Kitapta yer alan on iki masal metninden on biri, Boratav ve öğrencileri tarafından derlenerek ilk kez Fransa'da *Contes Turcs* başlığıyla yayımlanan halk masallarından alınmıştır. Nâzım bu masalları motif ve konularını değiştirmeden işlemiş. Bazı eklemeler, kendi dünya görüşü açısından gerekli bulduğu dönüştürmeler de yapmış. Ne var ki söz konusu dönüştürmelerin salt kendi yaratısı olan 'Sevdalı Bulut', 'Oğluma Masal 1', 'Oğluma Masal 2' adlı metinlere ve kitabın başında kullandığı tekerlemelere

oranla fazla önem taşımadıkları ortada. Şair, halk masallarının sözlü gelenekten yazıya geçirilmiş biçimlerini kendi üslubuyla yeniden kaleme alırken dışardan bazı müdahalelerde bulunuyor, o kadar. Oysa tekerlemeleri ve kendi düş gücü ürünü olan masalları yazarken, geleneksel anlatı tekniklerini kullanarak alışılmış masal içeriğini tümüyle dönüştürüyor. Etkileme gücü çoğalmış, bir hayli değişik örnekler koyuyor ortaya. Önce, Nâzım Hikmet'in sözlü gelenekten derlenmiş masalları işlerken başvurduğu yöntemi, yani içeriği dönüştürmeksizin yaptığı ekleme ve açıklamaları ele alalım.

Boratav'ın sınıflandırmasına dayanarak (Bkz. *Türk Halk Edebiyatı*, *a.g.y.*, s. 84), *Sevdalı Bulut*'ta yer alan geleneksel masalların üçünü hayvan, diğer sekiziniyse asıl masallar olarak nitelendirebiliriz. Bu asıl masalların üçü Keloğlan, geriye kalan beş tanesi de olağanüstü masallar kategorisine giriyor. Nâzım Hikmet, hayvan masallarında geleneğe tümüyle bağlı kaldığından sözü fazla uzatmıyor. 'Ayağına Diken Batan Karga' bir yana, başlangıç tekerlemelerine de pek başvurmuyor. Buna karşılık, okuru uyarmak, masalda anlatılan gerçekliğin olağanüstü bir dünyadan kaynaklandığını vurgulamak amacıyla Brecht'in epik tiyatroda uyguladığı yabancılaştırma yöntemine başvuruyor. Örneğin şöyle başlıyor 'Kedi ile Kaplan' masalına:

"Bilmem bilir misiniz dostlar, kediyle kaplan akrabadırlar. Kedi, kaplanın dayısı olur.

"Günlerden bir gün, bir salı günü diyelim, niye salı diyeceksiniz, çarşamba da olur, bir çarşamba günü diyelim, niye çarşamba diyeceksiniz, peki, en doğrusu söze başladığımız gibi, günlerden bir gün diyelim, kaplan özbeöz dayısı olan kediye rastladı." (*Sevdalı Bulut*, Cem Yay., s. 99)

Bu yöntem, salt okuru masal dünyasının dışında tutmak, okurun anlatılan gerçeklikle kendini özdeşleştirmesini önlemek amacıyla uygulanmıyor. Nâzım'ın, dizgesel bir biçimde olmasa da, masal anlatımına bilinçle uyguladığı bu dışlaştırma-yabancılaştırma yönteminin bir başka işlevi daha var: masalın ideolojik yapısı gereği okura (dinleyiciye)

doğalmış gibi görünebilecek bazı durumların eleştirisini yapmak, geleneksel masal içeriğini dönüştürmeksizin, kısa eklemelerle, yeni bir yorum getirmek. Ya da masalda zaten bulunan gerçekçi, çağdaş anlayışın altını çizerek onu görünür kılmak. 'Hızır'ı ele alalım örneğin. Boratav'ın öğrencilerinden İhsan Altay Araç'ın Geley Köyü'nde derlediği bu masalı işlerken iki önemli ekleme yapıyor Nâzım Hikmet. İlki Hızır'ın kişiliğiyle ilgili, daha çok bilgi vermek amacıyla yapılan bir ekleme. Ama Nâzım bilgi verirken masala dışardan müdahale ettiğinin, böylece anlatılanla dinleyici arasına belli bir uzaklık koyduğunun da farkında:

Boratav: "Biri varmış, bir yokmuş... Bir padişah varmış. Bu padişah bir gün tellallar bağırttırmış: 'Kim bana Hızır'ı bulup getirirse ona ne isterse vereceğim' diye. Hızır'ı kim bulabilir? Hiç kimseden ses çıkmamış." (*Az Gittik Uz Gittik*, Bilgi Yay., s. 248)

Nâzım Hikmet: "Bir varmış, bir yokmuş, bir padişah varmış. Bu padişah günün birinde tellallar çıkartmış sokaklara.

"– Kim bana Hızır'ı bulup da getirirse ona ne dilerse vereceğim, diye bağırtmış tellallara.

"Hızır'ı kim bulacak? Hızır dediğin Hıdrellez Bayramı'nda iner yeryüzüne. İyi insanların gözüne bir kez görünür, ama çok iyi insanların gözüne. Hızır'a rastlayan, ondan, gönlünden geçeni ister. Hızır da verir. Ama padişah buyurdu diye Hızır'ı bulmak olacak şey mi?" (*a.g.y.*, s. 25)

İkinci eklemeyse ideolojik bir amaçla yapılmış. Boratav'ın kitabında şiddeti öneren birinci ve ikinci vezirlere karşılık iyiliği, bağışlamayı savunan üçüncü vezirin soylu olduğu için, yani 'aslını göstermek' amacıyla böyle davrandığı belirtiliyor. Oysa Nâzım Hikmet aynı vezirin yoksul tabakadan geldiğini, padişahın huzurunda yalan söyleyen adamın bağışlanmasını da bu yüzden, yani yoksulun halinden anladığı için istediğini söylüyor. Masalın özü üçüncü vezirin davranışıyla somutluk kazandığına göre, Nâzım'ın yorumunu ideolojik bir müdahale olarak nitelendirebiliriz. Şair, düğümün çözümlendiği yerde müdahale ediyor metne.

İçeriği değiştirmeden masala yeni bir yorum getirmeyi başarıyor:

Boratav: "'Padişahım. Birinci vezirinizin babası kasaptı. Sözlerinde de aslını, cibilliyetini gösterdi. (Suçlunun etinin parça parça edilip kasap dükkânlarında çengellere asılmasını önerir, N.G.) İkinci vezirinizin babası yastıkçı, derici idi. O da aslını gösterdi. (Suçlunun derisinin yüzülüp içine saman doldurulmasını önerir, N.G.) Üçüncü veziriniz ise vezir oğlu vezirdir. O da aslını gösterdi. (Suçlunun yoksulluk yüzünden yalan söylediğini, bu nedenle bağışlanmasını önerir, N.G.) Ben de bu fakir adamı utandırmamak için buraya geldim. Vezir istersen işte vezir, Hızır istersen işte Hızır,' der ve kapıdan çıkar gider. Meğer Hızır çocuk kıyafetine girip oraya gelmiş." (*Az Gittik Uz Gittik*, *a.g.y.*, ss. 249-250)

Nâzım Hikmet: "'Padişahım: Birinci vezirin, sana vezir olmazdan önce kasaplık ederdi. Onun için de kasaplık sanatına göre bir ceza kesilmesini istedi. İkinci vezirin, sana vezir olmazdan önce yorgancıydı. O da yorgancılık sanatına göre bir ceza kesilmesini istedi. Üçüncü vezire gelince, sana vezir olmadan önce ırgattı. Yoksulluğun, açlığın ne olduğunu bilir. O da onun için açlık yüzünden yalan söyleyen adamı bağışlamanı istedi. Bana gelince; ben Hızırım. İyi insanların gözüne görünürüm. Buraya senin ve iki vezirinin değil, şu yoksul adamla üçüncü vezirinin gözüne görünmek için geldim. Adamcağızı serbest bırak. Dediğini yaptı beni sana getirdi.'" (*Sevdalı Bulut*, *a.g.y.*, s. 28)

'Allem Kallem'de de aynı şey söz konusu. Ne var ki bu masalın özüne değil, küçük bir ayrıntısına müdahale ediyor şair. Yaptığı kısa eklemeyle gelenekte bulunmayan bir açıklama getiriyor:

"Sözü uzatmayalım, ertesi gün kadın gıttı saray kapısına. Oğlunun dediklerini yaptı. Verdikleri parayı nöbetçilerin başına attı. Nöbetçiler kızdı. Başladılar kadını dövmeğe. Kadın da dövülür müymüş, hem de ihtiyar kadın, diyeceksiniz. Padişah kapısını bekleyenler ihtiyar kadını da dö-

ver, buyruk alırlarsa, canları isterse çocukları da kılıçlarıyla kesip biçerler." (*a.g.y* , s. 33)

'Kör Padişah'ta da benzer bir açıklama var. Masalın geleneksel anlatımında rastlanmayan, oldukça yadırgatıcı bir açıklama bu. Masal dinleyicisinin alışık olmadığı, dolayısıyla da kolayca benimseyemeyeceği bu tür açıklama ve ideolojik yorumların çocuklar için eğitici bir görev yüklendikleri varsayılabilir. Nâzım, masal metnine, kendi dünya görüşü doğrultusunda politik unsurlar eklerken aşırılığa kaçmıyor. Söylev vermekten de kaçınıyor. Okumaktan, dinlemekten tat alınan bir masal anlatıcısı olarak kalabilmeyi başarıyor böylece.

Boratav: "Bir varmış, bir yokmuş... Allahın kulu çokmuş... Vakt u zamanında bir padişah varmış. Bu padişahın gezmediği yer, görmediği şehir, yenmediği kıral kalmamış. Günün birinde bu padişah hastalanıyor, gözleri görmez oluyor." (Nuran Oral tarafından Niksar'da derlenmiş biçimiyle, *Az Gittik Uz Gittik*, *a.g.y.*, s. 80)

Nâzım Hikmet: "Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, bir padişah varmış. Ama bildiğiniz padişahlardan değil... Gençliğinde, ömrünün her saatini ya avda geçirmiş ya savaşta. Durup dinlenmeden ya kılıç sallamış ya ok atmış ya topuz savurmuş. Böylece de atının sırtında ordularıyla dünyanın dört yanını dolaşmış Kaleler, kentler almış, kaleler, kentler kaybetmiş. Uzun sözün kısası, ne kendi rahat yüzü görmüş ne halkına rahat yüzü göstermiş. Komşu uluslar da yaka silkmişler elinden. İşte bu padişah yetmiş beş yaşına bastığında gözleri birdenbire görmez olmuş. Hani gözleri görse at koşturmakta, halkları birbirine kırdırmakta devam edecekmiş. Ama gözleri görmez olmuş. Sarayında taht odasında tahtının üstünde başlamış iki gözü iki çeşme ağlamağa." (*Sevdalı Bulut*, s. 45)

Şairin müdahaleci tutumu bazen de masalı rasyonelleştirme, olağanüstü unsurlara belli bir açıklama getirme biçiminde ortaya çıkıyor. Örneğin, "O zamanlar devler varmış; ister inanın bana, ister inanmayın..." diye yazıyor (*a.g.y.*, s.

62). Ya da masaldaki zaman anlayışının gerçek dünyadakiyle bir tutulmaması gerektiğini belirtiyor:

"Bu dünyada zaman çabuk geçer. Kuşlar taşır zamanı kanatlarında. (...) Devler kırk günlük yolu bir günde alır. Bizim dev de öteki devlerden aşağı kalmadığı için kırk günlük yolu hatta yirmi üç buçuk saatte alıp sarayına geldi." (*a.g.y.*, s. 29 ve 37)

Nâzım Hikmet'in, masal metinlerindeki geleneksel içeriği köklü bir biçimde dönüştürmeksizin, bazı ekleme ve açıklamalarla masala dışardan müdahale ettiğini söyledim. Oysa şair tekerlemelerde daha değişik bir yöntem uyguluyor. Gerçi başlangıç formüllerini, giriş tekerlemelerini geleneksel kalıplar içinde tekrarladığı oluyor.[1] Ama kimi vakit, tekerlemenin masaldaki işlevini hiçe indirgeyen bir davranışla, tekerlemelerdeki tutarsızmış gibi görünen anlam ilişkilerini düzeltmeye, onları içinde yaşadığımız uzay çağına uyarlamaya kalkışıyor. Bu davranışını haklı göstermek amacıyla da, ortaçağdan bu yana teknolojinin, dolayısıyla da zaman ve hız anlayışının değiştiğini ileri sürüyor. Ne var ki, salt açıklama ve yorumlamayla yetinmeyerek, tekerlemelerimizden en ünlüsünü, hepimizin ezbere bildiği 'az gittiler uz gittiler' formülünü tersine çeviriyor.

"Ninemin dizine koyardım başımı (...) Çocukların gözüne uykuyu, yıldızlı bir gece gibi dolduran masalları söylemesini bilirdi ninem. Masallar birbirine benzerdi. Her masalın bir yeri vardı ki, ninem oraya gelince, gözümden yanaklarıma uyku karanlık bir su gibi aksa da, başımı kaldırır, yüzümü buruşturarak onun yüzüne bakardım. Nasıl bakmayayım: Yolcular yola çıkar; Keloğlan demir kunduralarını giyer, dağlara düşer; hakanın küçük oğlu çeşme başındaki ağaçta ağlayan sevgilisini aramaya koyulur; ama hepsi, az giderler, uz giderler, dere tepe düz giderler, bir dönüp arkalarına bakarlar ki, bir arpa boyu yol gitmişler...

[1] 'Bir varmış, bir yokmuş, evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, ben babamın beşiğini mıngır mıngır sallar iken, bir karga varmış' ya da 'Az gitmişler, uz gitmişler' gibi (*a.g.y.*, s. 93 ve 114).

"Az gidip, uz gidip, dere tepe düz gidip, arkaya dönülüp bakılınca bir arpa boyu yol gidildiğini görmek yok mu; işte bu benim küçücük kafamın bir türlü almadığı nesneydi. (...) Bu ortaçağ kafasının masallara dek soktuğu gidişi, benim 20. yüzyıl kafam nasıl kavrasın?

"Ben daha dede olmadım, daha torunum yok... Sekiz yaşında, tosun gibi bir oğlum var. Ninesi ona masal söylerken, tam 'az gittik' yerine gelince, sözü ben alıyorum, sesime inanışın sesini katarak şöyle diyorum:

"*Çok gittiler, dere tepe yok ettiler; bir de dönüp baktılar ki görünmüyor kalkılan yer!*" (*a.g.y.*, s. 5)

Bir şiirinde, "Sağlığımda açıldı kosmos yolu," der Nâzım. 'Uçsuz bucaksız hız'dan, 'yıldızlara yapılan yolculuk'tan söz eder. Ona göre uzay çağında yaşayan çocukların dinleyecekleri masallar da teknolojik gelişmeye uygun olmalıdır. Oysa masal, dış dünyanın gerçekliğinden çok insanoğlunun bilinçaltındaki korku ve özlemlerini yansıtır. Nâzım, masal dünyasını dönüştürmek amacıyla tekerlemeleri rasyonelleştirmeye çabalıyor. Bu çabası yersiz bence. Çünkü tekerlemenin işlevi, dinleyeni masal dünyasının olağanüstü gerçekliğine hazırlamaktır. Tekerlemede başvurulan mantık dışı sözler, oyunlar, tutarsız olaylar zinciri hep bu amaçla kullanılır. Kaldı ki, tanımı gereği, inandırıcı olmayan bir anlatı türüdür masal. Olaylar, gerçek dünyada eşine rastlanamayacak ölçüde olağanüstü niteliklere sahiptir. Masal kahramanları da öyle. Ayrıca 'döşeme' adı verilen başlangıç formüllerinde bu gerçeğin altı çizilir, olayların usdışı özellikleri belirtilir.[1] Tekerleme metinlerini derledikten sonra konu ve işlevlerine göre sınıflandıran Boratav bu konuda şunları yazıyor:

"Masal tekerlemesi, masalın başında, ortasında uygun yerlerde ve sonunda söylenen, yerine göre uzunca ya da çok

[1] Başka ülkelerin masal geleneklerinde de tekerleme benzeri söz kalıplarına rastlıyoruz. Bu kalıpların işlevleri de değişmiyor. Örneğin Marshall Adaları yerlilerinin sözlü geleneklerinde masala başlamadan önce söylenmesi gereken *kinninwante* sözcüğünün 'dinleyeceğiniz masalı ciddiye almayın, olayların gerçek olup olmadıklarını sormaya kalkışmayın' anlamına geldiğini yazıyor Dan Ben-Amaos ('Catégories Analytiques et Genres Populaires', 'Poétique', sayı 19, s. 275). Tekerlemeye halk arasında 'maval' ya da 'martaval' denmesi de bu görüşü doğrular nitelikte.

kısa (kimi kez birkaç kelimelik) kalıplaşmış birtakım sözlere verilen addır. (...) Belli bir görevi vardır masal tekerlemelerinin: Başta söylenenler, bir uyarma edasıyla masalın gerçek değil de, eğlendirmek ve ibret dersi vermek için uydurulmuş şeyler olduğunu, olayların, uydurma da olsa, çok eskiden geçmiş kabul edilmesi gerektiğini belirtmek isterler." (*Türk Halk Edebiyatı*, *a.g.y.*, ss. 81-82)

Masal kahramanının aşması gereken engeller, yapmak zorunda kaldığı uzun yolculukla ters orantılıdır bir bakıma. Yıllarca dere tepe düz giderek dağları aşan kahraman, arkasına dönüp baktığında bir arpa boyu yol aldığını görür. Söz konusu yolculuk, insanın kendine, tinsel varlığına doğru yaptığı bir yolculuktur çünkü. Masal okuru, uzay çağında yaşasa da, farkındadır bu gerçeğin. Kahramanın, hız ve zaman kavramlarını altüst eden serüvenini pek yadırgamaz. Üstelik, Nâzım Hikmet'in rasyonelleştirmeye çalıştığı içeriğin çoğu masallarda simgesel bir niteliği de vardır. Tahsin Yücel uzun yolculuklara çıkan şehzadelerin, masal boyunca nice dönüşümlerden geçen kahramanların, sonunda yeniden çıkış noktalarına dönmelerini, eski kimliklerine kavuşmalarını bu simgeselliğe bağlıyor (Bkz. 'Masalların Yönü', 'Dilbilim' sayı V, ss. 72-76). Kahraman gerçek mekânda değil, tinsel varlığı içinde, kendine doğru yapmaktadır yolculuğunu. Bu nedenle, bir arpa boyu yol almasına şaşmak, onu eleştirmek, tekerlemenin işlevini olduğu kadar masal dünyasının özgül niteliğini de görmezden gelmek oluyor. Neyse ki, Nâzım Hikmet *Sevdalı Bulut*'un başında önerdiği yöntemi masal metinlerinde pek uygulamıyor. Tekerlemeleri geleneksel söz kalıpları içinde tekrarlıyor çoğu kez. Uyguladığı zaman da, masalın tümünü dönüştürmediği için, salt tekerleme kalıplarını değiştirmekle yetiniyor. Masalın geleneksel yapısını, anlatım biçimini bozan bu değiştirmeler, yeni bir boyut katmıyor metne. Tam karşıtı, masalın bütünlüğünü, bağdaşıklığını bozuyor.

Diyeceğim, şairin masala dışardan müdahalesi gerçek bir dönüştürmeye yol açtığı vakit başarılı olmuyor. Buna karşılık, 'Sevdalı Bulut' doğrudan masal öğeleriyle kurulduğu, geleneksel masal dünyasının tüm özelliklerini taşıdığı için başarılı bir örnek. Nâzım, kendi yaratısı olan bu ma-

salda da çağdaş bir dünya görüşünden yola çıkıyor. Ama 'Oğluma Masal 1' ve 'Oğluma Masal 2' gibi salt öğüt vermekle yetinen, özgün bir anlatım geliştirmeyen metinlere oranla alabildiğine ilginç, şiirsel bir atmosfer yaratabiliyor. Masal yapısını dışardan bir müdahaleyle zorlamıyor çünkü. Getirmek istediği yorumu masalın sağladığı olanaklarla gerçekleştiriyor. Okur hem özgün, düş gücünü zenginleştiren bir masal okumuş hem de çağımızın gerçeklerini, kötülerle iyilerin neden sav aştıklarını kavramış oluyor böylece.

'Sevdalı Bulut', halk masallarımızda çok sık rastlanan dervişin dünyayı yaratmasıyla başlıyor. Derviş neyine üfledikçe önce doğayı (dağları, çöl ve ırmakları), sonra Greimas'ın deyimiyle 'eyleyen'leri, yani anlatıda görev alacak nesne, hayvan ve insanları yaratıyor. Kötülüğü / çirkinliği simgeleyen Kara Seyfi'yle, iyiliği / güzelliği simgeleyen Ayşe Kız birbirine karşıt iki konumda yer alıyorlar Bu iki gücün çatışması masalın temelini oluşturuyor. Büyük toprak ağası Kara Seyfi, Ayşe Kız'ın güzel bahçesine göz dikecek, isteğini gerçekleştirmek için her türlü yola başvuracaktır. Ayşe Kız ise sevdalandığı bulutun, tavşan ve akgüvercinin yardımıyla Kara Seyfi'yi yenecek, böylece iyilik kötülüğe baskın çıkacaktır.

Nâzım Hikmet geleneksel masal kalıpları içinde bir sevda öyküsü anlatıyor bize. Tüm masallardaki gibi, eyleyenleri iyiler ve kötüler olmak üzere iki karşıt grupta topluyor. Kötülüğü simgeleyenler çirkin, iyiliği simgeleyenlerse alabildiğine güzel. Şair, bu kesin karşıtlıkları oluştururken masal anlatımındaki kalıplaşmış benzetmelere, geleneksel eğretileme dizgesine başvuruyor. Örneğin şöyle betimliyor Ayşe Kız'ın güzelliğini:

"Kız dünya güzeliydi. Sırma saçları topuklarında. Yüzü ay parçası Elâ gözlerinin kara kirpikleri uzun mu uzun, kıvır mı kıvır."

Kara Seyfi ise 'kara sakallı, gaga burunlu, patlak gözlü'dür. Ayşe Kız yoksul, yardımsever, iyi yürekli, Kara Seyfi mal düşkünü, bencil ve kötüdür. Karşıt güçlerin bu nitelikleri, yukardaki benzetmelerden de anlaşılacağı gibi,

kalıplaşmış sıfatlarla belirtiliyor. Böylece geleneksel masal anlatımıyla bağ kuruyor şair. Bu anlatımın olanaklarını zorlamadan, bir halk masalı yazdığının bilincinde olarak, bize Ayşe Kız'la Kara Seyfi'nin savaşımını anlatıyor. Söz konusu savaşım Ayşe Kız'ın bahçesini (yani emeği) savunan güçlerle, Kara Seyfi'ye yardımcı olan (yani sömürüyü savunan) güçler arasında gelişiyor. Ayşe Kız'a âşık bulut başta olmak üzere, akgüvercin ve tavşan, ateş güllerinin, lalelerle karanfillerin bulunduğu bahçeyi korumaya çabalarken, Kara Seyfi ile devedikeni, kurt ve sonradan Ayşe Kız'ın safına geçerek Kara Seyfi'yi öldürecek olan deli rüzgâr da bu güzelim bahçeyi kurutup Kara Seyfi'nin topraklarına katmaya uğraşıyorlar. Çatışma salt iyilikle kötülük değil, emekle sömürünün çatışması biçiminde sürüyor.

'Sevdalı Bulut'un baştan sona halk masallarımızın tüm niteliklerıyle örüldüğünü söyleyebiliriz. Boratav, Türk masallarında genellikle 'örnek insan'la, 'kaçınılması, şerrinden korkulması gereken insan' arasındaki çatışmanın öne çıktığını belirterek, boy ölçüşen iki karşıt güçten olumlunun yendiğini, çünkü masalın özü gereği iyimser olduğunu öne sürer. Ayrıca kötülerin, korkunç olmaktan çok gülünç gösterildiğine dikkati çeker (Bkz. *Zaman Zaman İçinde*, Remzi Kitabevi, s. 20). 'Sevdalı Bulut', Boratav'ın bu tanımlamasına tümüyle uyuyor. Nâzım Hikmet bu masalda, Türk halk masallarının en belirgin niteliklerinden birini, başkalaşım (metamorphose) zincirini ustaca kullanıyor. Masalın gerçek kahramanı bulutun, önce Ayşe Kız'a sevgisini belirtmek, sonra da kötülüğü simgeleyen güçlere karşı koyabilmek için bir dizi başkalaşım geçirdiğini görüyoruz. Bulut sırasıyla gül, yürek, toz bezi, saz, el, hayalet, çoban köpeği, yağmur, göz, kuğu biçimlerine girdikten sonra kendi aslına dönerek yeniden bulut oluyor. Bu başkalaşım sürecinde nesnelerin hayvan, hayvanların nesne biçimine girmeleri (örneğin devedikeni de yılana dönüşüyor) masal dünyasının gereği bir bakıma. Ama, Nâzım Hikmet'in metninde söz konusu nesneler şiirsel bir işlev de yükleniyorlar. Şair, masalın getirdiği fantezi olanaklarından yararlanarak dinamik bir dünya yaratıyor. Nesneleri başkalaştırarak, algıladığımız doğal gerçekliği devingen kılıyor. Yeni ilişkiler,

yerleşik eşya düzenini altüst eden şaşırtıcı durumlar ortaya koyuyor. Sevgilisine ninni söylemek için saz olan bulut, yıldızları parlatmak için toz bezine dönüşüveriyor birden. Kara Seyfi'nin küpe doldurduğu deli rüzgâr üzerine saldırınca da, yürek biçimini alıp parçalanıyor. Ama akgüvercin gagasıyla toplayıp bir araya getiriyor parçaları. Bulut, bu kez de yağmur olup Ayşe Kız'ın bahçesine yağıyor. Nâzım Hikmet, *Sevdalı Bulut*'a yazdığı önsözde, şiire en yakın yazı türünün masal olduğunu öne sürerken, bu başkalaşım olgusundan yola çıkıyor bir bakıma.

❋ ❋ ❋

Yukarda, Nâzım Hikmet'in halk masallarına duyduğu ilginin hapishane döneminde yoğunlaştığını söyledim. Ne var ki, hemen şiirine yansımamıştır bu ilgi. Binbir Gece masallarının önemine dikkati çeken, 'Helvacı Güzeli'ndeki gerçekçi öğeleri Kemal Tahir'e bir bir gösteren şair, o dönemde yazdığı şiirlerde masal anlatımına başvurmaz. *İnsan Manzaraları*'ndaki masal unsuru da ancak kahramanların öznel dünyalarını, inanç dizgelerini yansıttığı oranda kullanılır. Türkülerle, halk deyimleriyle örülmüş *Manzaralar*, Türk şiirinde yeni bir gerçekçilik anlayışını haber verir bize. Bu nedenle de, düş gücünün, olağanüstü durumların ayrıntılarına pek girmez. Şairin amacı gözlemlediği insanları toplumsal ilişkileriyle, somut varlıklar olarak yansıtmaktır. Ancak konuştukları vakit, yani söylemleriyle tinsel varlıklarını, giderek kişiliklerini ortaya koyarlar. Masal dünyası da bu düzlemde, inanç ve hurafelerden söz ettikleri zaman ele verir kendini. Şairin bakışı, birer 'manzara', salt görünüş olmakla yetinmeyen insanların içsel varlıklarına yöneldikçe, gerçekçi anlatım da olağanın sınırlarını zorlamaya, masal dünyasının kapısını aralamaya başlar. Ne var ki, aralanan kapıdan içeri girmez şair. Bir süre içeriye göz gezdirdikten sonra yine dış dünyaya, algılanabilir gerçekliğin somut ayrıntılarına döner. Böylece, *İnsan Manzaraları*'nın içerdiği masal öğeleri, gerçekçilik kaygısıyla bastırılmış, bu yüzden de yeterince işlenmemiş olarak kalırlar.

Şairin masal anlatımını kendi şiir anlayışıyla birleştirebilmesi, olağanüstüyle dış gerçekliğin birlikteliğini kavradığı zaman gerçekleşecektir. Buysa son şiirlerinde, geçmişle şimdinin, zamanla mekânın usdışı bir yaklaşımla düzenlendiği 'Saman Sarısı' ve benzeri şiirlerde ortaya çıkar ancak.

Nâzım Hikmet sürgünde uzun yolculuklar yapmakta, bir yandan uzay çağına tanık olmanın getirdiği yeni bir hız anlayışını, diğer yandan ölümün eşiğinde yaşamanın getirdiği ölçüsüz zaman anlayışını şiir potasında eritmeye çabalamaktadır. Böylece değişik mekânları (kentler, garlar, otel odaları, vb.) ayrı zaman dilimlerinde yaşanmış olaylarla, (Ekim Devrimi, İspanya İç Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve Küba Devrimi'yle ilgili anılar) bir araya getirerek, ilginç bir kurgu yapmayı başarır. Kızıl Meydan'da on dokuz yaşına rastlar örneğin. İkinci Dünya Savaşı'nda yıkılan Sıtırasnoy Manastırı'nın çanlarını yıllar sonra duymaya başlar. Ve Mayakovski Alanı'nda yitirdiği sevgilisini ararken, kendini Kalamış'ta balıkçının meyhanesinde Sait Faik'le bulur.

Vakıtları yakalamak istiyorum
parmaklarımda kalıyor altın tozları hızlarının

Nâzım Hikmet'i olağanın sınırlarını aşmaya, masal dünyasının büyüleyici atmosferine dalmaya iten nedenleri, bu iki dizede arayabiliriz. Şair, ancak zamanın doğal akışını bozmakla özlemlerini gerçekleştirebileceğinin farkındadır. Ayrıca günlük yaşamını çevreleyen uçak, uzay gemisi, televizyon vb. gibi nesnelerin masallardaki uçan halılara, çok uzaklarda olup biteni gösteren tılsımlı aynalara benzediğini düşünür. Bu benzerlik masal öğelerinden yararlanmaya yöneltecektir onu. Aşağıdaki dizeler, uçan halıyla dağları, ülkeleri aşan bir şehzadenin sevgilisine kavuşmak için başından geçen serüvenleri dile getiriyor bir bakıma:

seher vaktı habersizce girdi gara ekspres
yağmurlar içindeydi Pırağ
bir gölün dibinde gümüş kakma bir sandıktı
kapağını açtım

içinde genç bir kadın uyuyor camdan kuşların arasında
saçları saman sarısı kirpikleri mavi
yıllardır böyle derin uykulara dalmışlığı yoktu
kapadım kapağı yükledim sandığı yük vagonuna
habersizce usulcacık çıktı gardan ekspres
baktım arkasından kollarım iki yanıma sarkık
yağmurlar içindeydi Pırağ
sen yoksun
uyuyorsun alacakaranlıkta alt ranzada
üst ranza bomboş
sen yoksun
(...)
vakitleri yakalamak istiyorum
parmaklarımda kalıyor altın tozları hızlarının
yataklı vagonda bir kadın uyuyor alt ranzada
yıllardır böyle derin uykulara dalmışlığı yoktu
saçları saman sarısı kirpikleri mavi
elleriyse gümüş şamdanlarda mumlardı
(...)
Sen ırmağı da akıyor Notr Dam'ın iki yanından
ben geceleyin penceremden bir ay dilimiymiş gibi görüyorum
Sen ırmağını rıhtımında yıldızların
bir de genç bir kadın uyuyor tavan arasındaki odamda Paris
damlarının bacalarına karışmış
yıllardır böyle derin uykulara dalmışlığı yoktu
saman sarısı saçlar: bigudili mavi kirpikleriyse yüzünde bulut
(...)
Sen ırmağı da bir ay dilimi gibi
genç bir kadın uyuyor ay diliminin üstünde
onu kaç kere yitirip kaç kere buldum daha kaç kere yitirip kaç
kere bulacağım

'Saman Sarısı' ve benzeri şiirlerde, Nâzım Hikmet'in yeni bir gerçekçilik anlayışından yola çıktığını söyleyebiliriz. Bu anlayış, uzay çağındaki teknolojik gelişmeye koşut olarak, düşle gerçeğin, şimdiyle geçmişin birlikteliğinden kaynaklanır. Zaman kavramı, hız anlayışı köklü bir değişime uğramıştır çünkü. İnsanoğlu dünyayı masallardaki 'altın top' gibi görebilmekte, şair Moskova'da eksi yirmi dere-

cede sabah kahvaltısını yaptıktan sonra, Havana'da kızgın güneşe karşı öğle yemeğini yiyebilmektedir. Ama salt ısı ve mekân farkı değildir yaşadığı. Zaman çizgiselliğini yitirmiş, sürekli bir şimdiki zaman halinde uzayıp genişlemeye başlamıştır. 'Havana Röportajı'nda şöyle yazar:

> bu 1922 yılında Moskova'da soğuk sıfırın altında 27
> bu 1961 yılında Havana'da sıcak sıfırın üstünde 35

Ve Avrupa üzerinde uçarken 'Bir türlü akıl erdiremiyorum gündüzü mü kovalıyoruz geceyi mi / uzalıyor mu ömrümüz / kısalıyor mu...' der. Yaşlanmanın hüznünü, ölümün yakınlığını duyumsamakta, 'düşlerin hızıyla' akıp gitmektedir. Bu akış masal öğeleriyle, olağanüstü imgelerle örülmüş bir gerçekliğe götürür onu. Benzerlerine masallarda ya da fantastik filmlerde rastladığımız tuhaf yolculuklara çıkmakta, göz açıp kapayıncaya dek bir ülkeden ötekine, bir kentten başka bir kente, havaalanlarından garlara, otel odalarına gitmektedir. Aslında bir olağanüstülük yoktur bütün bunlarda. Uzay çağında yaşayan her insan gibi çok kısa bir sürede gerçekleşen teknolojik devrimin getirdiği olanaklardan yararlanmaktadır. Ne var ki, masal dinleyen bir çocuğun hayran bakışlarıyla izler dünyayı. Çevresinde olup biteni anlamakla birlikte, nasıl olup da böylesine hızlı bir devinim içinde yaşadığına şaşakalmaktan kendisini alamaz. Ve hız, geçmiş günlerin anılarıyla yüklü bir girdaba iter onu. Coğrafya içinde yaptığı yolculuk, tıpkı masal kahramanlarının olağanüstü yolculukları gibi, kendine, tinsel varlığına yaklaştırır şairi. Nâzım Hikmet, işte bu iki alanın kesiştiği yerde, yani hem coğrafyayı hem de tarihi yaşayan bir uzay çağı insanı olarak, düşselin, giderek olağanüstünün içine dalar. Dalınca da başkalaşımların, büyülü nesnelerin, usdışı görüntülerin dünyasında, bir bakıma çağdaş bir masal evreninde bulur kendini. Ama gerçekte bu çağdaş masal evreninin yaşamın özü olduğunu, en azından dış gerçeklikten kaynaklandığını da unutmaz. Masalın başladığı yerde rasyonelin, giderek dış gerçekliğin bittiğine inanmaz hiçbir zaman. Olağanüstünün, doğaötesi güçlerin teknolojik güçlerle desteklendiği, birinden öbürüne kolayca

geçilebildiği uzay çağında doğaya döner yeniden. 'Masalların Masalı', yaşamı tüm doğallığı içinde yansıtan, alabildiğine yalınlaştırılmış bir şiirdir. Nâzım, masal anlatımına özgü bir zaman kipini, 'mişli geçmiş'i kullansa da, bazı geleneksel hayvan masallarında (örneğin 'Ayağına Diken Batan Karga'da) rastladığımız zincirleme anlatım tekniğinden yararlansa da,[1] masal değildir yazdığı. Tam karşıtı yaşamın, su imgesinde karşılığını bulan insan bilincinin serüvenidir. Doğada var olan nesnelerin bilince yansımaları, maddenin değişim halindeki sonsuzluğudur anlatmak istediği. Suretlerin suya yansımaları, bir başka deyimle bilincin var olabilmesi için maddenin, dış gerçekliğin var olması gerekmektedir. Diyalektik maddeciliğin bu temel ilkesini bir masal edasıyla şiirleştirir. Ama 'masalların masalı'nı anlatırken gerçek yaşamı, doğa ve nesnelerin serüvenini dile getirmektedir aslında. Masalın aslını yazmakta, dünyanın suretini çıkarmaktadır:

Su başında durmuşuz
çınarla ben.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarla benim.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınarla bana.

Su başında durmuşuz
çınarla ben, bir de kedi.
Suda suretimiz çıkıyor

[1] Zincirleme anlatım derken bazı masallardaki bağımlılık ilişkilerine dikkati çekmek istiyorum. Örneğin, *Sevdalı Bulut*'ta da yer alan 'Ayağına Diken Batan Karga' masalında karga, dikenle kandili, kandille ineği, inekle gelini, gelinle de düdüğü değiştirir. Bu nesnelerin elde edilmesi, birinin diğeriyle kurduğu ilişkiye bağlıdır. Tıpkı Nâzım'ın 'Masalların Masalı' adlı şiirini oluşturan başlıca öğelerin birbirleriyle bağımlılık ilişkisine girmeleri gibi. Çınar, insan, kedi ve güneş, suya çıkan suretleriyle ömürlerini, yani yaşamı kurarlar. Bu kuruluş, nesnelerin çözülmesine bağımlı olarak sudaki suretlerinin de çözülmesine yol açacak zaman süreciyle orantılıdır. Nesneler birer birer eksildikçe sudaki suretleri de eksilir. Böylece şiiri, dolayısıyla da yaşamı kuran öğeler, aşama aşama çözülüp dağılmaya başlarlar. Sonunda bağımlılık ilişkilerini düzenleyen şiirsel yapının tümü çözülmüş olur. Ama şair son dizede yeniden kurar yapıyı: "Suyun şavkı vuruyor bize / çınara, bana, kediye, güneşe, bir de ömrümüze." Ayağına diken batan karga da, masalın sonunda düdüğünü öttürerek şu türküyü söyler: "Düttürü, düttürü, düttürü / Dikeni verdim, kandili aldım / Kandili verdim, ineği aldım / İneği verdim, gelini aldım / Gelini verdim, düdüğü aldım. / Düttürü, düttürü, düttürü." (*Az Gittik Uz Gittik*, *a.g.y.*, s. 28)

çınarla benim, bir de kedinin.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, bir de kediye.

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, bir de güneş.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarın, benim, kedinin, bir de güneşin.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, bir de güneşe.

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, güneş, bir de ömrümüz.
Suda suretimiz çıkıyor,
çınarın, benim, kedinin, güneşin, bir de ömrümüzün.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, güneşe, bir de ömrümüze.

Su başında durmuşuz.
Önce kedi gidecek
kaybolacak suda sureti.
Sonra ben gideceğim
kaybolacak suda suretim.
Sonra çınar gidecek
kaybolacak suda sureti.
Sonra su gidecek
güneş kalacak,
sonra o da gidecek.

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, güneş, bir de ömrümüz.
Su serin,
çınar ulu,
ben şiir yazıyorum,
kedi uyukluyor,
güneş sıcak,
çok şükür yaşıyoruz.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, güneşe, bir de ömrümüze.

İKİNCİ BÖLÜM

ŞEYH BEDREDDİN DESTANI

Tarihselin Şiirleştirilmesi ve Destansal Söylem Bedreddin Ayaklanmasının Toplumsal-İdeolojik Nitelikleri Şeyh Bedreddin ve Thomas Münzer

I

Yayımlanışından bu yana neredeyse yarım yüzyıl geçmesine karşın, Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* üzerine bütünsel bir inceleme yapılmamış olması şaşırtıcıdır. Selâhattin Hilâv'ın 'Nâzım Hikmet Üzerine Notlar' adlı yazısının dışında söz konusu yapıtı çözümleyici bir yöntemle ele alan ya da belli bir sorun çerçevesinde derinleşerek destanın özgül niteliklerini, örneğin tarihsel içeriğiyle dili arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir araştırmaya bugüne dek rastlamadım.[1] Oysa 1936 yılında yayımlandığı vakit ilgiyle karşılanmış, değişik çevrelerde çeşitli yankılar uyandırmış bir kitap *Şeyh Bedreddin Destanı*. Ahmet Muhip Dranas'tan Nurullah Ataç'a, Sadri Ertem'den Suat Derviş'e dek o dönemin etkin yazarlarının dikkatini çekmiş, üzerine eleştiriler yazılmış. Ne var ki, Ataç'ın Nâzım Hikmet şiirinin belirleyici özelliklerinden bazılarını saptayan birkaç gözlemi dışında, hiçbir yenilik

[1] Hilâv çok ilginç bir yaklaşımla Nâzım'ın şiirindeki çağdaş unsurları ortaya koyarken, söz konusu özgül niteliklerden bazılarına da değiniyor (Bkz. 'Türkiye Defteri' Haziran 1974; ss. 29-59). *Bedreddin Destanı*'nın tarihsel içeriğiyle dili arasındaki ilişki üzerindeyse özellikle duruyor.

taşımıyor bu eleştiriler (Bkz. Nâzım Hikmet, *Tüm Eserleri*, III. Cilt, Notlar bölümü, Cem Yay., ss. 285-293). Bir tek Ataç, Nâzım'ın yapıtıyla dünya görüşü arasındaki organik bağın altını çizmemekle birlikte, *Bedreddin Destanı*'nın dayandığı başlıca temellerden biri olan gelenek sorununu doğru bir biçimde değerlendirebiliyor:

"Nâzım Hikmet halk şiiri unsurlarından daima istifade etmiştir; fakat bundan evvelki manzumeleri, o unsurlardan istifade etmesine Şeyh Bedreddin Destanı kadar müsait değildi. (...) Bir sanatkârın, kendi getirdiği tarzdan hiçbir fedakârlıkta bulunmadığı halde, an'anevî şekillere dönüyor zannedilmesi kendisi için büyük bir zaferdir. Artık çok kimseler tarafından anlaşıldığını, eserinin yerleştiğini, milli edebiyata mal edilmek üzere olduğunu gösterir. Bu, an'ane hesabına sevinilecek bir şeydir; çünkü o da böylelik le –yani her yenide an'anenin bir hissesi olduğunu keşfetmemiz ve dolayısıyla o yeniyi de an'anenin bir cüzü saymamızla– genişler." (*a.g.y.*, s. 286)

Nâzım Hikmet üstüne günümüzde yapılan incelemelere gelince; onların da *Bedreddin Destanı* konusunda birkaç beylik gözlemden öteye gidemediklerini söylemeliyim. Şairin yaşam serüvenine değgin, çoğu biyografik ayrıntılarla şişirilmiş anı kitapları bir yana bırakılırsa, *Bedreddin Destanı*'yla *doğrudan* ilgili yazıların sayısı bir-ikiyi geçmez.[1] Oysa hemen herkes bu yapıtın önemi üstünde birleşiyor. *Bedreddin Destanı*'nın Nâzım Hikmet'in şiirinde büyük bir aşama sayılması gerektiği, çok önemli bir dönemeci vurguladığı değişik yazarlarca sık sık tekrarlanmış. Örneğin Selâhattin Hilâv şöyle diyor: "Nâzım'ın haklı olarak şaheseri sayılan 'Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı', hem dilin kullanılışı hem nazım yapısının daha yumuşak ve kıvrak olması hem de deyişinin klâsik bir duruluğa varması bakımından bu yeni biçimi gerçek-

[1] Zihni Turgay Anadol'un 'Şeyh Bedreddin, Nâzım Hikmet ve Kemal Tahir' ve Samih Emre'nin 'Şeyh Bedreddin' adlı değinmeleri (Bkz. *Gerçekler Postası*,14.2.1963; *Yön*, 17.6.1966) tanıtma niteliğinde, kısa yazılar. Ekber Babayev'le Asım Bezirci ise, *Şeyh Bedreddin Destanı*'na ayırdıkları ikişer sayfada bazı genel doğruları tekrarlamakla yetiniyorlar (Bkz. *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*, Cem Yay., ss. 184-186 ve *Nâzım Hikmet ve Seçme Şiirleri*, a Yay., ss. 123-125).

leştirişinin ilk örneği olarak görülebilir. (...) *Bedreddin Destanı*'nın yayımlanma tarihi 1936'dır. Bu tarih, Nâzım'ın en güçlü eserlerinden birini 1940'tan önce vermiş ve deyişinin en yüksek noktasına ulaşmış olduğunu gösterir." (*a.g.y.*, s. 41)

Asım Bezirci de aynı görüşte: "Gerçekten de, Bedreddin Destanı, 1936 yılına değin şairin geçirdiği deneylerin bileşkesi ve en güzel ürünü sayılabilir. (...) Nâzım Hikmet bu ürünle fütürist etkilenme çağını artık tümüyle geride bırakır, klâsik denilecek bir olgunluğa, yetkin bir bileşime varır." (*a.g.y.*, s. 124)

Değeri tartışmasız kabul edilen, çağdaş Türk şiirindeki yeri bunca önemsenen bir yapıt üstünde bugüne dek yeterince durulmayışını nasıl açıklamalı? Bu sorunun yanıtını *Bedreddin Destanı*'yla ilgilenenlerin betimleyici yönteminde aramak yanlış olmaz sanırım. Toplumsal gerçekliği saptamaktan çok belli bir olayı, üstelik 'tarihe mal olmuş' bir devrim hareketini dramatik gerilimi içinde yansıtmaya çalışan bir şiir, ister istemez anlatı öğeleri taşımak zorundadır. Bu nedenle de öykülemeye, hareketin gelişme evrelerini belirleyen ilgi çekici olaylara öncelik tanır. Böyle bir durum karşısında eleştirmen betimleyicilikten kesinlikle kaçınmalı, elden geldiğince çözümleyici olmalıdır, bence. Olayları zamandizinsel (chronologique) bir yaklaşımın ışığında betimlemekle kalmayıp, olay örgüsünün ardındaki sorunsala yönelmeli, bu sorunsalı çeşitli düzeylerde belirleyen *değişmez*'i yakalamaya çalışmalıdır. Örneğin *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda söz konusu *değişmez*, Nâzım'ın tarihe bakışını temellendiren sınıfsal tavır olarak nitelenebilir. Ama ilk verilerinden soyutlanmış, genel bir tavır değildir bu. Ele alınan dönemin toplumsal ve ekonomik yapısında karşılığını bulan, alabildiğine somut bir tutum, kaçınılmaz bir zorunluluktur. Şairin 15. yüzyıl Anadolu'sunda başlıca üretim aracı olan toprağa duyduğu ilgi, sınıfsal tavır diye adlandırdığım *değişmez*'in doğal sonucudur bir bakıma. Bedreddin hareketinin Nâzım'ın şiirine bir köylü ayaklanması biçiminde yansıması, en azından bu yönünün başı çekmesi, destanın dramatik yapısını oluşturan olaylar zincirinden elbette daha önemlidir. Hele hareketin sınıfsal özü ve

politik amaçları, ileride değineceğim gibi, bugün için de geçerliyse. Ama şu da unutulmamalı: Sınıf çatışmaları açısından yorumlanan tarih her şeyden önce şiirdir. Tarihsel bir dönemin gerçekliği, Nâzım Hikmet diline dönüşerek özgüllük kazanmış, ete kemiğe bürünüp nesneleşmiştir. İşte bu noktada tarihin yazınsal gelenekle, Nâzım'ın 'halk vezni ve divan edebiyatı unsurlarının âzâmi haddinde' kullanılışı olarak nitelediği destansal yapıyla çakıştığını söyleyebiliriz.[1] *Bedreddin Destanı*'ndaki sorunsalı –bunun, toprak konusunda yoğunlaşan bir sınıf savaşımıyla Osmanlı toplumsal kuruluşu arasındaki 'özgül birlik'ten kaynaklandığını ilerde ayrıntılarıyla açıklayacağım– yapıta damgasını vuran bir *değişmez*'in belirlediğini öne sürdüm. Bu belirlemenin çeşitli düzeyleri, değişik biçimleri var elbet. Ben bu bölümde Nâzım Hikmet'in şiiri açısından önemli gördüğüm yalnızca iki düzeye, *tarihsel*'in[2] şiirleştirilmesi ve geleneğin çağdaş yorumuna dikkati çekmek istiyorum. Bir başka deyişle, şairin dünya görüşünün bence en tutarlı biçimde gerçekleştiği bu iki alanda yoğunlaştırmak istiyorum çalışmamı. Öte yandan, Bedreddin ayaklanmasıyla destanın tarihsel içeriği arasında kurmayı denediğim ilişki, ister istemez Osmanlı toplumunu irdelememe, buna bağlı olarak da hareketin ideolojik özelliklerini araştırmama yol açabilir. Bu özellikleri tanımlarken, kimi zaman konu dışına çıkmakla birlikte, metinden uzaklaşmamaya özen göstermem gerektiğini biliyorum.

❋ ❋ ❋

Tarihsel'in şiirleştirilmesinden ne anladığımı açıklamadan önce, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın bir özelliğine dikkati çekmek istiyorum. Bu yapıtı *Jokond* ile *Si-Ya-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* ve *Taranta Babu'ya Mektuplar*'la aynı çizgiye yerleştirmek bana pek doğru bir değerlendirme gibi gelmiyor. Gerçi birçokları gibi Nâzım Hik-

[1] "Burada (*Bedreddin Destanı*'nda, N.G) şekil bakımından, halk vezni unsurları, divan edebiyatı unsurları bence âzâmi haddinde kullanılmıştır." ('*Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor*', 'Militan', Haziran 1975, s. 26)

[2] *Tarihsel* terimini alışılmış anlamda, yani sıfat olarak değil isim olarak kullanıyorum. Tarihe değgin gerçekler bütününü nitelemekten çok, bu bütünü adlandırmak amacıyla.

met'in kendisi de, *Bedreddin Destanı*'nı yukarda adı geçen yapıtlarla birlikte anıyor: "Bu bir sıra poemin (*Jokond, Benerci* ve *Taranta Babu*, N.G.) sonuncusu Bedreddin Destanı'dır." (*a.g.y.*, s. 26) Ve düzyazıyla şiirin birlikte sunuluşundan olacak, söz konusu yapıtları 'şiir-nesir ikiliği'nin oluşturduğu 'hikâyeli kitaplar' olarak tanımlıyor (*Kemal Tahir'e Mektuplar*, Bilgi Yay., s. 120). Oysa, biçimsel yapısıyla 'hikâyeli kitaplar'a bağlı kalan *Bedreddin Destanı*'nın, içerik ve şiir anlayışı bakımından getirdiği yenilik ötekilere oranla çok daha önemli. Tarih, belli bir bütünsellik içinde ilk kez *Bedreddin Destanı*'yla girmiştir Nâzım Hikmet şiirine.

Çünkü Nâzım ilk kez bu yapıtında 'Onlar' diye adlandırdığı kitleleri bir dönemin bütünselliği içinde ele alıp, tarihin öznesi olarak betimliyor. Bu tavır özellikle destanın dokuzuncu şiirinde çok belirgin. Ama Nâzım, Engels'in ünlü paralelkenar örneğinde açıkladığı gibi, toplumu belli bir yönde geliştiren güçlerin ortak bileşkesinin etkisini de unutmuyor hiçbir zaman. Ve ön plana çıkan duygusallığına karşın, Bedreddin ayaklanmasının yenilgisini Marksçı bir şair bilinciyle yorumlayıp 'tarihsel, sosyal, ekonomik şartların, *zarurî* (İtalik bana ait, N.G.) neticesine' gerekli ağırlığı verebiliyor. Diyeceğim, *Şeyh Bedreddin Destanı*, özünde *Jokond, Benerci* ve *Taranta Babu* üçlüsünden çok, *Kurtuluş Savaşı Destanı*'yla *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na yakındır. Hatta şairin en önemli yapıtı *Manzaralar*'a bir giriştir aslında. Bu 'çağdaş epope'nin, 15. yüzyıl Anadolu'sundaki insan manzaralarını günümüze getiren bir kolu olarak da tanımlanabilir. Yapılarındaki ayrılık bir yana, *Bedreddin Destanı*'yla *İnsan Manzaraları*, Nâzım'ın tarih anlayışı ve gerçeğe bakışı açısından aynı özlemi dile getirirler: "İstiyorum ki bu insan mahşerinin konkre ifadesi okuyucuya anahattında muayyen bir devirdeki, muhtelif sınıflara mensup Türkiye insanları vasıtasıyla Türkiye'nin muayyen bir tarihî devredeki sosyal durumunu anlatsın. Tabiî, donmuş bir halde değil diyalektik seyri ve akışıyla." (*Kemal Tahir'e Mektuplar*, *a.g.y.*, s. 139) Ne var ki ilk yapıt, ikincisinin taslağıdır bir bakıma. Söz konusu 'insan mahşeri', bütün karmaşıklığı ve çeşitliliğiyle *Bedreddin Desta-*

nı'na girmediği gibi, şair 'muhtelif sınıflara mensup' insanlar üzerinde de yeterince durmaz. Eksikler, boşluklar göze çarpar. Buna karşılık 'Türkiye'nin muayyen bir tarihî devredeki sosyal durumu'nun, Türkiye sözcüğüne geniş bir anlam vermek koşuluyla, ilk kez *Bedreddin Destanı*'nda ele alındığını görürüz. *Kurtuluş Savaşı Destanı*'ysa, tarihsel bir çatışmayı vurguladığından, halkın ve onun önderlerinin kahramanlığına ağırlık verdiğinden, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı *İnsan Manzaraları*'na bağlayan bir köprü gibidir. Bu köprü, birinden devraldığı halkın yarıda kalan kurtuluş özlemini ötekine ulaştırır. *Bedreddin Destanı*'nın Nâzım Hikmet şiiri içindeki konumunu saptarken bu köprüyü eksen olarak almak, hem *İnsan Manzaraları*'nın oluşumu, hem de Nâzım'ın gelişme çizgisi yönünden daha tutarlı bir davranış olacaktır sanırım.

Şeyh Bedreddin Destanı'nı incelerken, yapıtın içeriğini oluşturan ayaklanmanın tarihsel yanı üstünde ayrıntılarıyla durmayacağım. Hatta, söz konusu olayın öyküsünü anlatma gereği kalmadığından, yeri geldikçe bu konuda yazılmış kitaplara gönderme yapmakla yetineceğim. Çünkü Bedreddin hareketi üstüne, özellikle son yıllarda birçok kitap yazıldı. Hareketin sınıfsal çözümlenmesi ve nasıl bir toplum düzeni gerçekleştirmek istediği yeterince ortaya konmadıysa da, Bedreddin'in kişiliği ve tasavvuf anlayışı üstüne epeyce tartışıldı. Tarihimizin bu en özgün, ama bütünüyle aydınlığa çıkarılmamış halk ayaklanmasına Nâzım'ın duyduğu ilgi bence iki bakımdan önemli. İlki şu: *Bedreddin Destanı*'nı 1936'da, yani resmi ideolojiden bağımsız bir tarih anlayışının henüz gündemde olmadığı yıllarda yazıyor şair. Üstelik, sınıflarüstü devlet kavramının Kemalist ideolojiyle bütünleştiği bir dönemde, düzeni korumakla yükümlü güçlerin gerçekte halkın değil belli toplumsal sınıf ve tabakaların çıkarlarını koruduğunu ortaya koyuyor.[1] Bu, devlet kurumlarına doğrudan yöneltilen bir eleştiriyle gerçekleşmiyor elbet. Ama ilerde ayrıntılarıyla

[1] 1929 ekonomik bunalımından sonra yurt ölçüsünde devlet kapitalizmi yapılıp, devletin el koyduğu artık-üründen özel kişilere sermaye sağlandığı yıllarda, Nâzım 'duvarlara devrim bildirileri yapıştırma' suçundan idam isteğiyle yargılanıyordu (*Nâzım ile Piraye*, De Yay., s. 13). Bazı bölümleri 1935'te yayımlandığına göre ('Resimli Herşey' dergisi, 9.10.1935, sayı: 7, 'Bedreddin'in Ölümü' başlıklı bölüm) *Bedreddin Destanı*, şairin Bursa Hapishanesi'nde geçirdiği 1933-34 kışında düşünülmüş, ertesi yıl da yazılmış olabilir.

değineceğim gibi, Osmanlı ordusuyla Aydın köylülerinin çatışmasını toprak sorunu çerçevesinde temellendiren *Bedreddin Destanı*'nın, devlet güçleriyle halk arasındaki çelişkinin sınıfsal niteliğine tanıdığı ayrıcalığı da görmezden gelemeyiz. Nâzım, içinde yaşadığı ve kendisini idam isteğiyle yargılayan devlet kurumlarının uzantılarını geçmişte ararken –şer'i değil örfî hukuk açısından yargılanmış olsa bile sonunda Bedreddin de asılacaktır (Bkz. *Osmanlılarda Din ve Devlet,* M. Sencer, Erk Yay. s. 93)– eleştirel bir yaklaşımla ele alıyor geçmişi. Tek parti koşullarını göz önünde tutarak yapılacak çağdaş bir okuma, bu yargımı doğrular sanırım.

Bedreddin Destanı'nın ikinci önemli özelliğiyse bu konuda yazılmış ilk sanat yapıtı oluşudur. Tarihimizi sınıfsal açıdan değerlendirme gereğini duyan ilk şairimizdir Nâzım. Egemen ideolojinin kendi sınıf çıkarları doğrultusunda yorumladığı ya da unutturmaya çalıştığı halk ayaklanmalarını yeniden ele almış, halkımızın çağlar boyu süregelen savaşımına hak ettiği ilgiyi göstermiştir. *Bedreddin Destanı* gibi, her bakımdan öncü sayılabilecek bir yapıtın 1936 yılında yazılmış olması gerçekten şaşırtıcıdır. Yazınımızda ilk kez Nâzım'la başlayan bu anlayışı günümüzde başka sanatçılar da sürdürüyor. Kemal Tahir'in roman alanındaki girişimini bir yana bırakırsak, *tarihsel*'in şiirde ön plana çıkıp güncelle atbaşı gitmesi en somut kanıtıdır bunun. Nâzım'ın Bedreddin olayına gösterdiği ilgi, son yıllarda Osmanlı toplumu üstüne yapılan bilimsel araştırmaların da etkisiyle, sanatçılarımızı uyarmıştır. Orhan Asena'nın *Şeyh Bedreddin* adlı oyununu ve 15. yüzyıl Anadolu'sunu betimler bir freskin en renkli, en güzel dil mozaiklerini oluşturan Hilmi Yavuz'un *Bedreddin Üzerine Şiirler*'ini, Nâzım'ın başlattığı bir geleneğin günümüzdeki seçkin örnekleri arasında sayabiliriz.

❋ ❋ ❋

Yukarda, tarihimizi sınıfsal açıdan değerlendirme gereğini duyan ilk şairimizin Nâzım Hikmet olduğunu söyle-

dim. Ondan öncekilerde böyle bir kaygıya rastlanmaz pek. Gerçi, Nâzım'ın ilk şiirlerini yayımladığı yıllarda, Mehmet Akif ve Yahya Kemal gibi, yapıtları *tarihsel*'in dışında düşünülemeyecek iki önemli şair oldukça etkindirler. Ne var ki, Mehmet Akif İslam kültüründen kaynaklanan ülkücü bir sağ ideolojinin ışığında yorumlar tarihi.[1] Yahya Kemal'de ise, tarihe bakış bir uygarlık sorunu biçiminde ortaya çıkar. Görkemli bir geçmişin özlemini, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür değerlerine duyduğu hayranlığı dile getirir şair. Tarih, Yahya Kemal'in şiirinde iyice dondurulmuş, çatışmalardan, kendi öz deviniminden soyutlanmıştır. Bir caminin uyumlu mimarisinde ya da yeniçeriliğe, akıncılığa yapılan çağdışı bir övgüde bulur karşılığını. Oysa Nâzım Hikmet, Marksçılığı henüz yeterince özümleyemediği gençlik yıllarında bile, sınıf savaşımını tarihin itici gücü olarak şiirine koymayı başarmıştır. Belki biraz acele etmiş, tarihsel maddeciliğin bu temel ilkesini şiire aktarırken oldukça şematik bir yöntem izlemiştir. Ama yine de, Türk şiirinde çok önemli bir dönemeci vurgular bu yeni bakış açısı.

1925'te yazılan 'Moskova'da Heraklit'i Düşünüş' Nâzım'ın insanlık tarihini özetlemeye giriştiği, öğretici yanı oldukça ağır basan şiirlerindendir. Köleci toplumdan çağdaş kapitalizme dek, çok uzun bir dönemi betimlemeye çabalar şair. Tabii, ele alınan tarihsel sürecin genişliği nedeniyle, en genel çizgileri bile tamamlanmamış yetersiz bir taslak olmaktan öteye geçemez bu betimleme. Ne var ki, biraz yüzeysel de olsa, Roma İmparatorluğu'yla ortaçağın sonunu yansıtan dizelerde tarihsel maddeciliğin gerekirci (déterministe) bakış açısını buluruz. Burada asıl önemli olan nokta, sınıf savaşımından soyutlanmış bir tarih anlayışının geçersizliğini Nâzım'ın her dizede somut örnekler vererek ortaya koymasıdır. Kölelerle Roma lejyonlarının savaşı ilkçağ, köylülerle derebeylerin savaşıysa ortaçağ boyunca sürüp gider. Ve ilki, üretim tarzının değişmesiyle ikincisine,

[1] Bu yorum, Batı emperyalizmine karşı İslam'a dönmeyi öneren, yıkımın eşiğindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun ancak bu yolla kurtarılabileceğini savunan *Safahat*'ın Balkan ve Birinci Dünya savaşlarıyla ilgili 'Asım' adlı bölümünde açıkça görülür.

o da aynı nedenden dolayı başka bir çağa bırakır yerini.[1] Şiir, kapitalizmi eleştirmeden, şu dizelerle son bulur:

Kurunu vustâ! Kurunu vustâ![2]
Sen de açtın gözlerini hayata
sen de doğdun
bir sukutun
harabesinden!
Sen de bir zarurettin,
geldin,
yükseldin
ve düştün.
Düşmemek için dövüştün.
Dövüştün fakat...

Heraklit! Heraklit!
Akar suya vurmak kabil mi kilit?

Nâzım Hikmet, işte bu 'Moskova'da Heraklit'i Düşünüş' adlı şiirin izdüşümü sayılabilecek bir başka şiirinde Bedreddin'den söz eder ilk kez. Amacı yine tarihi sınıf savaşımıyla açıklamaktır. Ama bu kez tarihöncesi çağlardan başlar işe; bilim ve felsefenin evrimini vurgulamak için Galile'yle Spinoza'nın adlarını anarak çağımıza, hatta ancak

[1] Özellikle gençlik yapıtlarında Nâzım'ın Marksçı görüşleri oldukça ortodoks bir anlayışla şiirine aktardığı söylenebilir. Örneğin Stalin döneminde basit bir şemaya indirgenen tarihsel maddeciliğin temeli, yani tarihin bir üretim tarzından daha gelişmiş başka bir üretim tarzına geçiş olarak tanımlanması, şairin tartışmasız benimsediği bir genel doğru niteliğindedir. Oysa Marksçı düşünürlerin son yıllardaki araştırmaları, kapitalizm öncesi toplumlar üstüne yapılan incelemeler, özellikle de Samir Amin'in eşitsiz gelişme tezi, ilkel komünist-köleci-feodal-kapitalist ve komünist üretim tarzları zincirinin (sosyalizm bir geçiş dönemi sayıldığından kendi başına, bütünsel bir üretim tarzı olarak kabul edilmeyebilir) temelde doğru olmakla birlikte çizgisel bir şemaya indirgenemeyeceğini ortaya koymuştur.

Diyalektik maddecilik konusunda da aynı sorunla karşılaşıyoruz. Bu konuya, Nâzım Hikmet'in rubaileri üstüne yazdığım bölümde değindiğimden burada kısaca şunu belirtmeliyim: Doğada gerçek anlamda diyalektik çelişki bulunup bulunmadığı tartışmalara, önemli görüş ayrılıklarına yol açıyor. Hatta Colletti gibi *Doğanın Diyalektiği*'ni eleştirerek *Engels'le Marx'ı birbirine karşıt gösterenler bile var. Marksçı kuram içinde yer alan* bu tartışmalar Nâzım Hikmet'in ölümünden sonra gündeme getirildiğinden şairi ortodokslukla suçlamak doğru değil elbet. Ne var ki, tarihsel ve diyalektik maddeciliğin Nâzım Hikmet şiirindeki izdüşümlerini (de) araştıran bir inceleme, söz konusu yeni yaklaşımları göz ardı etmemelidir.

[2] Kurunu vustâ: Ortaçağ

bizden sonra geleceklerin yaşayacağı gerçek özgürlük günleri ütopyasına dek uzanır. Şiirine 'Kablettarih' adını vermekle, Marx'ın 'Sınıflı toplumların tarihi insanlığın tarihöncesi sayılmalıdır' sözünü doğrulamak ister sanki. 'Kablettarih'in asıl ilginç yanıysa, bütün insanlık tarihinden söz ederken bizim tarihimize değgin iki olaya da yer vermesidir. Böylece tarih, başta belirttiğim gibi bir sözcük, henüz ansiklopedik bilgiden arınmamış bir gösterge de olsa, Türkiye açısından somutluk kazanır. Bedreddin ve Ahi sözcüklerinin çağrışım alanına gireriz çünkü; kendimizi ortaçağ Anadolu'sunda buluruz. Hele Yıldırım Bayezit zamanında Ahilerin Bursa Çarşısı'nı kapatarak iktidara karşı ilk örgütlü direnişi gerçekleştirdiklerini biliyorsak daha da açıklık kazanır bu durum. Ne var ki, Ahi örgütüyle askeri güçler arasındaki çatışma, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında bir uzlaşmayla sonuçlanmıştır. Bu yüzden, aşağıdaki dizelerde olduğu gibi, devletle Ankaralı Ahileri birbirine karşıt iki güç olarak tanımlamak pek doğru olmasa gerek:

Çok uzaklardan geliyoruz
çok uzaklardan...
Kaybetmedik bağımızı çok uzaklarla...
Bize hâlâ
konduğumuz mirası hatırlatır
Bedreddinî Simavî'nin boynuna inen satır.
Engürülü esnaf Ahilerle beraberdik
Biliriz
hangi pir aşkına biz
sultan ordularına kıllı göğüslerimizi gerdik.

Nâzım'ın bu dizeleri Anadolu tarihini inceledikten ya da en azından Ankaralı Ahilerin durumuyla Bedreddin olayının özelliklerini kavradıktan sonra yazmış olduğunu öne süremeyiz. 'Bedreddinî Simavî'nin boynuna inen satır' sözü, şairin o yıllarda Bedreddin ayaklanmasının ayrıntılarını yeterince bilmediğini gösteriyor. Şeyh, sonradan Nâzım'ın da belirteceği gibi, satırla başı kesilerek değil, asılarak öldürülmüştür.

Nâzım, Bedreddin'in adını ilk kez kimden duydu acaba? Herhalde Anadolu'ya ayak basar basmaz İnebolu'da karşılaştığı Spartakistlerden. Vâlâ Nureddin, bir süre Almanya'da bulunmuş, hatta Spartakist ayaklanmasına katılmış bu Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht hayranı birkaç Türk'ün Nâzım'ı nasıl etkilediğini uzun uzadıya anlatır. Karl Marx'ın, Engels'in adlarını ilk kez onlardan duyar şair. Yıl 1921'dir. Dünya görüşü, o güne dek inandığı ulusçu düşünceler allak bullak olur. Spartakistlerden Sadık Ahi bizim tarihimizden de söz eder ona. Tarih boyunca ezenler ve ezilenlerin var olduğunu, sınıf savaşımının öteden beri süregeldiğini anlatır:

"Ve Sadık Ahi anlatıyor: Zulüm gören halk tabakasının karşısına şair olarak çıkıp insanlığa –şimdiki deyimle– (sosyal adaleti) sağlamanın asil bir yüreğe vereceği büyük zevki anlatıyordu. (...) Nâzım:

" - Peki, Ahilik, diye soruyordu Sadık Ahi'ye, komünistliğe benzerliği nedir?

"Son günlerde Hasan Sabbah'a dair bir roman okumuştuk. Acaba o tarihî kişiyle ilgisi var mıydı bu işlerin? (...) Sadık Ahi, Eğinli bir eşraf ailesindendi. Tarihteki Ahilerden direkt inme olduğunu iddia ediyor, *Ahileri de bir nevi Doğu komünisti kabul ediyordu* (İtalikler bana ait, N.G.). (...) Ahilerin sırları varmış malûm. O da, Nâzım'a ve bana karşı sosyalizmin merak edilecek sırları varmış gibi tavırlar takınıyordu. (...) Bizse, Ahi şeyhinden esrar kapmak merakına düşmüştük. O, Roma tarihinde asi esir proleteri anlatıyordu. Hiç duymamıştık. Proletaryayı anlatıyordu. Hiç duymamıştık. Dünyada iki sınıf olduğunu anlatıyordu. Hiç farkına varmamıştık. Sahi yahu! Var ya! (...) İnançlarımızda büyük bir deprem oluyordu. Manevî bir sarsıntı geçiriyorduk." (*Bu Dünyadan Nâzım Geçti,* Remzi Kitabevi, ss. 65-69)

Nâzım Hikmet, ölümünden bir yıl önce yazdığı *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı otobiyografik romanında bu olayı biraz değiştirerek kullanır. Kurtuluş Savaşı'na katılmak için arkadaşlarıyla Anadolu'ya geçen Ahmet, Nâ-

zım'ın kendisidir bir bakıma. Şairin yaşamını yönlendiren, dünya görüşü ve varoluşunu belirleyen başlıca etmenleri bu genç roman kahramanının eyleminde buluruz. Ahmet 1920'li yılların Ankara'sında Erzurumlu bir şaire rastlar. Birlikte bir kahveye oturup Ankaralı Ahilerden söz ederler:

"Bir gün Kuyulu Kahve'de Erzurumlu şairle Ankara Ahılarından konuşuyorduk. Ona Anadolu'nun birçok kasabalarında, köylerinde Ahı geleneklerinin, değişmiş şekillerde hâlâ yaşadığını söyledi.

"– Bir çeşit esnaf, köylü cumhuriyeti kurmuş Ahılar, dedi, bir çeşit Bolşeviklik.

"Ansızın sustu. Bakındı. Fısıldadı:

"– Bolşevikler silâh veriyor bize, altın veriyor, ama korkuyor bizimkiler Bolşeviklerden.

"O gece, Ankara'nın eğri büğrü daracık sokaklarında bir başına dolaşırken, demirci dokumacı, dülger bakırcı, bir çeşit Bolşevik Ahıların çekiç, tezgâh, keser seslerini, âyinlerinde okudukları ilâhileri işitir gibi oldum. Bolşeviklerin zengine düşman, fakire dost olduklarını biliyordum." (*Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, Günce Yay., s. 61)

'Kablettarih'teki 'Engürülü Ahiler' dizesinin kaynağını yukarıdaki satırlarda aramak yanlış olmaz sanırım. Temeli İslam ahlakına dayanan Ahi örgütünün komünizmle ilişkisi, Sadık Ahi ve Erzurumlu şairin öne sürdükleri kadar kesin olmasa gerek. Emeğe saygı, meslek dayanışması, yardımseverlik, hatta emeklilik kurumu gibi bazı toplumsal özellikleri bulunsa bile, Ahiliği komünizmle özdeşleştiremeyiz. "Fütüvet, mahkemeye başvurmamak üzere, her işini, her düzenini, kendi bünyesine göre halleden, âdetâ hükûmet içinde hükûmet olan bir teşekküldü," diyor Gölpınarlı (*Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler,* Gerçek Yay., s. 256). Ahiliğin bu 'hükümet içinde hükümet' olma özelliği, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda önemli bir rol oynayacaktır. Serbest rekabeti önleyen bir yapıya sahip olduğundan, ilerde, kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesini de köstekleyecektir bir bakıma. Ahiliğe bunca ilgi duyan Nâzım, ola ki Bedreddin ayaklanmasını da Sadık Ahi'den din-

lemiş, yıllar sonra 'Kablettarih' şiirini yazarken 'Engürülü Ahiler'le birlikte Bedreddin'in anısı da belleğinde canlanı-vermiştir. Bu bir varsayım elbet. Ama bana gerçeğe oldukça yakın gibi görünüyor. Nâzım'ın Bedreddin'den ilk kez söz ettiği 'Kablettarih'in altında 1929 tarihi var. Demek *Şeyh Bedreddin Destanı*'yla başlayıp *Kurtuluş Savaşı Destanı* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na dek varacak bir sürecin, geçmişimizi tarihsel maddeciliğin ışığında ele alarak Anadolu tarihini sınıfsal temele oturtmayı amaçlayan bir tasarının ilk tohumu yıllarca önce atılmış. Nâzım, Türkiye tarihini Bedreddin ayaklanmasından *Kurtuluş Savaşı Destanı*'ndaki olaylara, örneğin Karayılan'a dek bir süreklilik olarak yorumlar. Zaman içinde çeşitli biçimler alan bu sürekliliğin değişmez unsuru, Anadolu halkının başkaldırı geleneğidir. Bedreddin olayında da, Karayılan'ın öyküsünde de, örgütsüz bir başkaldırı, kendiliğinden oluşan bir halk hareketi anlatılır. Ama her toplumsal başkaldırının temelinde bir sınıf gerçeği bulunduğunu hiçbir zaman unutmaz şair. Herhangi bir toplumsal olayı betimler ya da insanı, Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda üstüne basa basa tekrarladığı o 'konkre' insanı algılarken, sınıf açısını bir an olsun gözden kaçırmaz. Kimi vakit, somut ayrıntılara girmeden tarihe gönderme yapmakla yetinse bile –'Moskova'da Heraklit'i Düşünüş', 'Kablettarih' vb. adlı şiirlerinde olduğu gibi– sınıf savaşımını, bu savaşımın değişik biçimlerini ilk fırsatta vurgular. *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı daha yakından incelerken göreceğiz: Tarihin aslında sınıf savaşımları tarihi olduğu gerçeğini ve kitlelerin o tükenmez dinamizmini şiir diline başarıyla aktaracak şair. Destanın dramatik yapısını tarihten aldığı bir kesit üstüne kurup, o kendine özgü imgeleri, eski metinlerden devşirdiği sözcüklerle, Bedreddin ayaklanmasını dil düzeyinde yeniden canlandıracak.

❋ ❋ ❋

Tarihsel'in şiirleştirilmesinden işte bu dönüşümü anlıyorum. Yani belgelerle saptadığımız, ölü, artık yaşamayan bir gerçekliğin şiir dünyasında, dilin olanaklarıyla yeniden canlandırılmasını. Bu dönüşümün, bu somuta indirgeyişin

altını çizdikten sonra, 15. yüzyıl Anadolu'sunda değilse de Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* adlı kitabının içinde dolaşabiliriz artık. Ne var ki bu dolaşma, şairin 15. yüzyıl Anadolu'sunda yaptığı düşsel bir geziyle özdeşleşecek kimi zaman. Çünkü Nâzım hapishanede bir gece vakti, herkes uykuya çekilmişken ve idam mahkûmlarının zincir şıkırtılarından başka ses duyulmazken koğuşta, Mehemmed Şerefeddin Efendi'nin *Simavne Kadısı Oğlu Bedreddin* adlı 'risale'sini okumaya dalmıştır. Bir süre sonra, 'kapağında üstünlü esreli süslü bir tuğra' bulunan risalenin sararmış sayfalarına iyice kaptırır kendini. Bu okuma, geriye doğru işleyen bir zaman makinesine dönüşmeden önce geçmişin somut görüntülerini yansıtmaya başlar: "Bir aspirin olsa. Avuçlarımın içi yanıyor. Kafamda Bedreddin ve Börklüce Mustafa. Kendimi biraz daha zorlayabilsem, başım böyle gözlerimi bulandıracak kadar ağrımasa, çok uzak yılların kılıç şakırtıları, at kişnemeleri, kırbaç sesleri, kadın ve çocuk çığlıkları içinde, iki ışıklı ümit sözü gibi Bedreddin'le Mustafa'nın yüzlerini görebileceğim." (*Tüm Eserleri,* N.H. III. Cilt, Cem Yay., s. 155)

Ve Nâzım hapishane duvarlarını aşarak zamanın dışına çıkmak, bir başka deyişle risaledeki sözcüklerin ötesine geçip bu sözcüklerin imlediği tarihsel gerçekliğin içinde dolaşmak için, koğuşun penceresine sessizce sokulan bir dervişin peşine takılır:

"Başımın ağrısı birdenbire dindi. Yataktan çıktım. Penceredekine doğru yürüdüm. Elimden tuttu. Benden başka yirmi sekiz insanı ve terli çimentosuyla uyuyan koğuşu bıraktık. Birdenbire kendimi o bir türlü göremediğimiz, denizle duvarımızın birleştiği yerde, kayaların üstünde buldum. Börklüce'nin müridiyle yan yana karanlık denizin dalgalarını sessizce aşarak yılların arkasına, asırlarca geriye, Sultan Gıyasettin Ebulfeth Mehmed bin İbni Yezidül Kirişçi, yahut sadece Çelebi Sultan Mehmet devrine gittik.

Ve işte size anlatmak istediğim macera bu yolculuktur. Bu yolculukta gördüğüm, renk, ses, hareket, şekil manzaralarının parça parça ve çoğunu –eski bir itiyat yüzünden– bir

çeşit uzunlu kısalı satırlar ve ara sıra kafiyelerle tespit etmeye çalışacağım. Şöyle ki:

Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipeklisi,
duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,
gümüş ibriklerde şarap
bakır lengerlerde kızarmış kuzular nar idi.
Öz kardeşi Musayı ok kirişiyle boğup
yani bir altın leğende kardeş kanıyla aptes alarak
Çelebi Sultan Memet tahta çıkmış hünkâr idi.
Çelebi hünkâr idi amma
Âl Osman ülkesinde esen
bir kısırlık çığlığı, bir ölüm türküsü rüzgâr idi.
Köylünün göz nuru zeamet
alınteri timar idi.
Kırık testiler susuz
su başlarında bıyık buran sipahiler var idi.
Yolcu, yollarda topraksız insanın
ve insansız toprağın feryadını duyar idi.
Ve yolların sonu kale kapısında kılıçlar şakırdar
köpüklü atlar kişner iken
çarşıda her lonca kesmiş kendi pirinden ümidi
tarumar idi.
Velhasıl hünkâr idi, timar idi,
rüzgâr idi, ahüzar idi."

Bedreddin Destanı'nın ilk şiirsel metnini oluşturan yukarıdaki dizeler yalnızca dil ve eda bakımından değil, -redif yerindeki *idi* yapım ekinin (morphème) anlatı öğesi olarak ustaca kullanılışını buna örnek gösterebiliriz– bazı terimlerin (*zeamet, timar, lonca, pir,* vb.) anlam ve çağrışım alanları bakımından da 15. yüzyıl Anadolu'suna götürüyor bizi. Ayrıca bu dizeler, değişik düzende dizilmelerine, çoğu kez ortadan ikiye bölünmelerine karşın gazel biçimini anımsatıyor. Şairin destanı yazarken içeriğe en uygun biçimsel yapıyı aradığını, bu nedenle yer yer aruza yaklaşan bir ölçü anlayışından yararlandığını biliyoruz. Nâzım'la Moskova'da gelenek sorununu tartışan Bulgar yazarları

Slavço Vasev, Blaga Dimitrova ve Georgi Cagarov, *Bedreddin Destanı* konusunda şu ilginç açıklamayı getiriyorlar:

"Nâzım Hikmet şiir geleneklerinden nasıl ve ne ölçüde yararlandığını somut olarak açıkladı. Doğu'nun zengin kültür mirasını sevdiğini ve değerlendirmeye çalıştığını söyledi. Aruz veznini, uzunlu kısalı söz kalıplarını, belirli vurguları ve törensel ritmiyle bu klasik nazım ölçüsünü, kendine özgü biçimde nasıl kullandığını anlattı. Bunu ancak şiirin içeriği gerektirdiği zaman uyguladığını belirtti ve dizelerini belirli ölçüde aruzu andıran törensel bir ritimle işlediği *Bedreddin Destanı*'nı örnek verdi." (*Nâzım Hikmet ve Bulgaristan,* Fahri Erdinç, Evrensel Dostluk Yay., s. 111)

Nâzım, destanın kahramanlarını tanıtıp sözü Bedreddin olayına getirmeden önce, ele aldığı tarihsel dönemin temelini oluşturan toplumsal ve ekonomik yapıya dikkati çekiyor. Bunun rasgele bilgi vermek ya da okuru uyarmak amacıyla yapılmadığı çok açık. Şair, daha sonra anlatacağı bir halk ayaklanmasının gerçek nedenlerini ortaya koymak için üretim ilişkilerini, buna bağlı olarak da toplumsal sınıfların ve sömürünün varlığını betimliyor. Her şeyden önce, ele aldığı toplumun altyapı özelliklerine değinmesi, tarihsel maddeci yaklaşımının gereği bir bakıma. Ne var ki öğreticiliğe kaçmadan, ilk yapıtlarında rastladığımız politik sloganlara –hatta Marksçı kavramlara– başvurmadan, şiirin olanaklarıyla gerçekleştiriyor bu yaklaşımı. Birçok resmi tarihçimiz gibi halk ayaklanmalarını devlet yetkesinin zayıflığına, yöneticilerin sorumsuzluğuna ya da kıtlık ve yoksulluğa indirgemek şöyle dursun, Osmanlı toplumundaki sömürü olgusunu, reaya-devlet çelişkisini ve bu çelişkinin somut biçimi olan sipahilerle emekçi halk arasındaki ezen-ezilen ilişkisini açıkça görebiliyor. Üstelik son derece somut, halk kültüründe karşılığı bulunan imgelerle dile getiriyor bu gerçeği. Örneğin artık-ürünün sömürülme biçimini ve 'suyun başını' tutanların kimliğini şöyle açıklıyor:

> Köylünün göz nuru zeamet
> alınteri timar idi.

Kırık testiler susuz
su başlarında bıyık buran sipahiler var idi.

Başta, *Bedreddin Destanı*'nın temelindeki sorunsalı çeşitli düzeylerde belirleyen *değişmez*'in Nâzım'ın sınıfsal bakış açısı olduğunu söylemiş, söz konusu sorunsalın toprak konusunda yoğunlaşan bir sınıf savaşımıyla, Osmanlı toplumsal kuruluşu arasındaki 'özgül birlik'ten kaynaklandığını belirtmiştim. Bu düşüncemi örneklerle somutlayıp, Nâzım'ın hangi nedenle Bedreddin hareketini bir toprak devrimi olarak ele aldığını göstermenin sırası geldi sanıyorum. Ama daha önce, yukarıdaki dizelerin kaynaklandığı Osmanlı toplumsal kuruluşunu kısaca özetlemek gerekiyor. Bu konuda ayrıntılara girecek değilim. Her ne kadar Osmanlı toplumu üstüne yapılan tartışmalar *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı yakından ilgilendiriyorsa da, ben Nâzım'ın yapıtı açısından önemli bulduğum birkaç noktaya değinmekle yetineceğim.

II

Osmanlı toplumundaki toprak rejiminin Batı feodalitesine oranla bazı ayırıcı özellikler gösterdiğini biliyoruz. Başlıca üretim aracı toprakta özel mülkiyetin bulunmayışı ve tımar sisteminin özgül niteliği, ister istemez Osmanlı toplumunu çağdaşı feodal toplumlardan ayırmaktadır. Ne var ki, aşağıda ayrıntılarıyla betimleyeceğim bu özgül nitelik bizim açımızdan asıl önem taşıyan sorunu, yani Osmanlı toplumundaki sınıf ilişkilerini, sömürü ve baskı olgusunu görmemizi engellememeli. Nâzım Hikmet'in yaklaşımı, Bedreddin olayını ele alışındaki Marksçı tavır, her şeyden önce söz konusu ilişkilerin ifadesi olan devletin sınıfsal niteliğinde yoğunlaşıyor çünkü. Öte yandan bu gerçeğin şiir düzeyinde dile getirildiğini, dolayısıyla da bilimsel bir ağırlık taşımadığını unutmamalıyız. Ama *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı bir bütün olarak çözümleyebilmek, şiirsel içeriğiyle tarihsel bağlamı arasındaki ilişkiyi temellendirmek için mutlaka Osmanlı toplumunu bilmemiz gerekiyor. Hem Nâzım'ın sınıfsal yaklaşımını ve devlet konusundaki tutumunu ortaya koymak hem de destanda anlatılanları, örneğin Bedreddin ayaklanmasını doğuran toplumsal ve ekonomik koşulları doğru değerlendirebilmek için mutlaka gerekli bu.

Özel mülkiyetin aşağı yukarı tüm belirtilerini gösteren mülk, vakıf, eşkincülü tımar gibi topraklar ve 'ikili mülkiyet' olarak niteleyebileceğimiz malikâne-divanî adındaki ara-biçim bir yana bırakılırsa, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki toprakların büyük çoğunluğunun tımar sistemine

bağlı olduğunu söyleyebiliriz.[1] Kökeni İslam'daki *ikta* kurumuyla Bizans'ın *stratiotikon ktêma*'sına dayanan tımar sisteminin başlıca özelliği, toprakta özel mülkiyetin yokluğu ve askeri bir bünyeye sahip olmasıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve gelişme devirlerindeki fetih savaşlarında kazanılan toprakların önemli bir bölümü, *dirlik* adı verilen parçalar halinde askeri görevlere bağlı kişilere, devlet büyüklerine, din adamlarına dağıtılırdı. Değerlerine göre *has* (yıllık geliri yüz bin akçeden fazla), *zeamet* (yıllık geliri yirmi bin akçeyle yüz bin akçe arasında) ve tımar (yıllık geliri üç bin akçeyle yirmi bin akçe arasında) adıyla anılan bu toprakların sahibi, padişahın kişiliğinde belirginleşen devletti. Haslar genellikle şehzadelere, vezirlere, ümera ve beylerbeylerine verilirdi. Zeametler sancak beylerine, tımarlar ise sipahilere dağıtılırdı. Bu kişiler kendilerine ayrılan topraklarda üretim yapan reayanın ödemek zorunda olduğu vergileri toplar, devlet tarafından saptanan yasal çerçeve içinde dirliklerini yönetirlerdi. Her biri, gelirine göre belli sayıda *cebeli* (silahlı asker) beslemek, bu askerleri savaş sırasında orduya göndermekle yükümlüydü. Has sahipleri bu yükümlülüğün dışındaydı elbet. Aslında has kategorisini tümüyle tımar sistemi içinde ele almak da pek doğru gibi görünmüyor. Hukuk açısından öbür dirliklerden farklı olmasa da sömürü açısından feodal özellikler taşıyan haslar konusunda Seyfettin Gürsel şunları yazıyor: "Bu geniş topraklarda aracı sınıfa, yani sipahilere rastlamıyoruz. Has sahibi paşalar, vezirler ya da padişahın kendisi, asker beslemek zorunda değildiler. Topraklar bir çeşit ortakçılık sistemiyle ekiliyor ve reayaya toprağı terk etme hakkı kesinlikle verilmiyordu. Bu durumda düpedüz feodal ilişkilerle karşı karşıya olduğumuzu belirtmeliyiz. Ekili toprakların % 51'ini hasların oluşturduğu göz önünde tutulursa, tımar sistemi içinde bile feodalitenin bir hayli yaygınlık kazandığı söylenebilir." (*Le Procès de Semi-Colonisation de L'Empire Ottoman*, yayımlanmamış doktora tezi, s. 40, Nanterre Üniversitesi, 1975)

[1] Bkz. 'Le Concept de Mode de Production Asiatique et Les Interprétations de L'Histoire Ottomane', 'La Pensee' dergisi, Nisan 1976, Yıldız Sertel s. 81. S. Yerasimos, malikâne-divanî adlı toprakları 'ikili mülkiyet' olarak tanımlıyor (*Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye*, Gözlem Yay., s. 195).

Görüldüğü gibi askeri bir örgütlenmeye dayanan tımar sisteminin, üretim ilişkileri açısından sınıflar üstü olduğu ve sömürü gerçeğinin dışında kaldığı söylenemez. Gerçi ülkemizde 'Kemal Tahirci' diye bilinen bazı çevrelerce Osmanlı toplumunda toprak rejimiyle ordunun, devletle reayanın ne denli güzel bir uyum içinde olduğu, 'devlet memuru' sıfatının dışında hiçbir özelliği bulunmayan sipahilerin 'köylüye iyi bakmaktan' başka bir şey düşünmedikleri öne sürülmedi değil (Bkz. *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi,* İsmail Cem, Can Yay., ss. 59-72). Ama, değişik görüşleri savunsalar bile, bu konuda araştırma yapan Marksçıların çoğunun birleştiği bir nokta var: Osmanlı toplumunun sınıflı bir toplum oluşu. Örneğin, Osmanlı toplumunun merkezi bir feodal yapıya sahip olduğu görüşünü savunanlara bilimsel düzeyde ilk karşı çıkanlardan biri, Sencer Divitçioğlu, egemen sınıfı oluşturan tabakaları üç ayrı kategoride topluyor: ümera (asker ya da sipahiler), ulema (aydınlarla yüksek bürokratlar) ve padişahla, devlet yöneticileri (Bkz. 'Modèle Economique de la Société Ottomane', 'Pensée' dergisi, Nisan 1969, ayrı basım, s. 7). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu* adlı araştırmasındaysa bu görüşünü şöyle tamamlıyor: "Soyut devlet, sultan, ulema ve asker üçlüsünden müteşekkil hâkim bir sınıf tarafından temsil edilmektedir. Toprağın mülkiyetinden yoksun olan üretici sınıf ise reayadır. Öyle ise, reaya tâbi sınıftır. Bundan dolayı da, Osmanlı toplumu sınıflı bir toplumdur." (*a.g.y.,* Köz Yay., s. 70)

Feodalitecilere karşı çıkan Mustafa Sencer de, sınıflar konusunda aynı görüşü paylaşıyor. İdris Küçükömer'in ulema, yeniçeriler ve tımarlı sipahilerle öbür yöneticilerin sınıf sayılamayacakları savını eleştirirken, Marx'ın A.T.Ü.T. konusunda yazdıklarını temel alıyor (Bkz. *Osmanlı Toplum Yapısı,* Yöntem Yay., ss. 268-269).

Eğer genel planda ele alınırsa, A.T.Ü.T.-feodalite tartışması gibi *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı doğrudan ilgilendirmeyen bir konuda gereksiz ayrıntılara girmek amacında değilim. Ne var ki, tımar sisteminden bağımsız düşünülemeyecek sipahi-reaya ilişkisine dikkati çekmek, Osmanlı toplumundaki sömürü ve baskı düzenini örgütleyen devle-

tin gerçek yüzünü ortaya koymak gerekiyor. Çünkü, bir bakıma Nâzım da yapıyor aynı şeyi. Destandaki emekçi halk-devlet çelişkisinin betimlendiği bölümleri ele almadan önce, bu çelişkinin hangi gerçek temele dayandığını görelim.

Osmanlı toplumunun sınıflı bir toplum olduğunu söyledik. Söz konusu sınıfların karmaşık bir yapıya sahip bulunduğunu, Osmanlı tarihi boyunca çeşitli biçimler alan ve kimi zaman açıkça görülemeyen, daha doğrusu belirginleşemeyen sınıf savaşımının özgül nitelikler taşıdığını tekrarlamanın bilmem gereği var mı. Yönetici sınıfların kendi aralarındaki çıkar çekişmeleri ve iktidar savaşımları, 16. yüzyılda Celâli isyanlarıyla doruğuna varan halk ayaklanmalarının kökeni, bu karmaşık yapıda aranmalıdır. Osmanlı toplumundaki sınıfların durumu, buna bağlı olarak da devletin sınıfsal niteliği, feodaliteye oranla bazı ayırıcı özellikler gösterse de, üretimdeki yerlerine göre toplumsal sınıfları –belki biraz basite indirgeyerek– şöyle özetleyebiliriz: reaya (sömürülen sınıf), artık-ürünü vergi yoluyla ele geçirip devlet aygıtında tuttukları yerin önemine göre bölüşen sömürücü sınıflar: ümera, ulema, yani yüksek bürokratlar. Bunlar imparatorluğun kuruluş ve yayılma döneminde gelişme olanağını pek bulamayan tüccar sınıfıyla da ilişki kuracak, özellikle kapıkulu diye adlandırılan askeri ve bürokrat tabaka yurdumuzun yarı-sömürgeleşmesinde önemli bir rol oynayacaktır. Ama 15. yüzyılda böyle bir şey söz konusu değildir henüz. Çünkü geniş ölçüde ancak toprak ürünleri sömürülebilmektedir. 15. yüzyıla ait yazarı bilinmeyen bir halk tarihinde ulema ve ümeranın bu dönemde sömürüden pay alışı, hatta sömürüyü sistemleştirme çabası şöyle dile getiriliyor: "Evvelleri hesap ve arazi defterleri bilinmiyordu. Bunlar gelince, hesap ve arazi defterleri yaptılar. Para yığmak ve bir hazine vücuda getirmek âdetinin başı da onlardı." (*Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu, a.g.y.*, s. 61, P. Wittek'ten alıntı.)

Fütüvvet örgütünü ve sayıları çok az olan tüccarları bir yana bırakırsak, geriye sipahi sınıfı kalıyor. *Şeyh Bedreddin Destanı* açısından bu sınıfın üzerinde özellikle durmak gerek. Nâzım, destanın başında reaya-sipahi ilişkisi-

ne, sonra da ayaklanmayı bastırarak halkı, yani 'Bedreddin yiğitleri'ni kılıçtan geçiren Osmanlı ordusunun sınıfsal niteliğine dikkati çekiyor çünkü. Bazı araştırmacıların öne sürdüğü gibi sipahilerin 'devlet memuru' olmayıp en az öteki sınıflar kadar sömürüden pay aldıklarını, üstelik reayayla doğrudan ilişki kurdukları için devlet baskısının kendi kişiliklerinde somutlaştığını açıklamakta yarar var.

Osmanlı toplumunda toprağı işleyen emekçi sınıfa reaya denildiğini biliyoruz. Reayanın güdülen, yönetilen topluluk anlamına geldiğini düşünürsek –sözcüğün tekili raiyet'tir– sınıfsal ayrımın ilk belirtisini dil düzeyinde vurgulamış oluruz. Bu ayrım yalnızca dil düzeyinde değil, üretim ilişkilerinde gerçek karşılığını buluyor elbet. Reayanın toplumsal konumu şöyle özetlenebilir sanıyorum: toprağa bağlılık,[1] artık-ürünü vergi biçiminde devlete ödeme ve devlet hizmetlerini yerine getirme zorunluluğu. Bu zorunlulukların ve değişik vergilerin bir sıralamasını yapmak hem gereksiz hem de oldukça güç. Reayanın ödemek zorunda olduğu belli başlı vergilerin tanımını yaptıktan sonra, Suat Aksoy bu konuda şunları yazıyor: "Osmanlılarda reaya üzerine konulan vergiler o kadar çok ve çeşitliydi ki bunların sadece isimlerini sıralamak sayfalarla yer alır." (*Türkiye'de Toprak Meselesi,* Gerçek Yay., s. 29) Toprağın tasarruf hakkına sahip olan reayanın içinde yaşadığı koşulları değiştirmesi ya da daha üst bir sınıfa geçmesi olanaksızdı: "(...) Çiftçi sınıfının hukukî statüsü 'raiyet oğlu raiyettir' ilkesine dayanılarak sipahilerden belirgin bir şekilde ayrılmıştır. Reaya, sipahiye özgü bütün haklardan yoksundur. Ata binip kılıç kuşanamaz. Bazı istisnaları bulunmakla birlikte sipahi ve sipahi oğlu olmayanlar timar alamazlar. Kanuna aykırıdır. Ve şehir oğlanı ve reaya taifesi timar emrine talip olmak küfre beraberdir. Ve ol makulelere verilmek muhaldir." (*Osmanlı Toplum Yapısı, a.g.y.*, s. 259) Ayrıca sipahiye karşı yükümlülükleri arasında angarya, gerdek harcı, vb. gibi feodal nitelik taşıyanları da vardı. Reaya-sipahi

[1] "Raiyet denilen vergi mükellefi köylü, kendisine gösterilen köyde oturmaya, kayıt ve tespit edildiği toprağı terk etmemeğe zorunludur. (...) Raiyetler defterlerde kayıtlıdır. Bir raiyet kendi sipahisini bırakıp kaçarsa, sipahi onu kaçıp gittiği yerden göçürüp getirebilir. Yalnız raiyet on yıl geçtikten sonra zorla getirilemez. Ancak köyünde tarlasını boş bıraktığı için sipahiye *çift bozan resmi* adı altında bir tazminat ödemek zorunda kalır." (*Türkiye'de Toprak Meselesi, a.g.y.*, s. 31)

ilişkisinin asıl önemli özelliğiyse, sipahinin artık-üründen büyük ölçüde pay almasıdır.[1] Toplumsal ilişkiler açısından sipahinin bir aracı değil, devletin reaya üzerinde uyguladığı baskıya doğrudan katılan, sömürü sisteminin vazgeçilmez bir öğesi olduğu söylenebilir.

❋ ❋ ❋

Bazı belgelere dayanarak –kimi zaman da oldukça somut ayrıntılara girerek– yukarda özetlemeye çalıştığım durum Osmanlı toplumunun dayandığı tımar sisteminin temel özelliğini kavramamıza yardımcı olacaktır sanırım. Üretim ilişkileri ve toplumsal ilişkiler açısından, bu temel özelliğin reaya-sipahi karşıtlığında yoğunlaştığı söylenebilir. Toprak rantı biçiminde ortaya çıkan artık-ürün, sipahi tarafından ele geçirilmektedir çünkü. Sipahi artık-ürünü istediği gibi kullanamasa da, reayayla doğrudan sömürü ilişkisine girmesi Nâzım'ın onu devletin baskı gücü olarak görmesine yol açacaktır.

Şeyh Bedreddin Destanı'nın ilk şiirinde genel olarak betimlenen '*Âl Osman ülkesi'ndeki durum*, *ikinci* şiirde tikele biraz daha yaklaşıyor. Coğrafyanın sınırları daralıyor giderek; buna karşılık ayrıntılar çoğalıyor. Şair, Bedreddin'in yaşamöyküsünde önemli bir yer tutan ilk mekânı –sürgüne gönderildiği İznik kentini– saptıyor önce. Ama sözü destanın kahramanlarına ve anlatacağı halk hareketine getirmeden, bir süre daha genelin çevresinde dolanıyor. Ne var ki, burada betimlenen ülke çapındaki yoksulluk, 'Âl Osman ülkesinde esen ölüm türküsü rüzgâr' değildir artık. İznik Gölü, İznik Kasabası'ndaki aç çocuklardır:

Bu göl İznik gölüdür.
Durgundur.
Karanlıktır.
Derindir.

[1] Çeşitli vergilerin devlete giden ve sipahinin elinde kalan oranlarını karşılaştıran S. Gürsel, bu payın önemine dikkati çekiyor (*Le Procès de Semi-Colonisation de L'Empire Ottoman*, *a.g.y.*, s. 39). H. Avni Şanda'nın *Reaya ve Köylü* adı yapıtında da toprak rantının önemli ölçüde sipahide kaldığını gösteren ilginç örnekler var (Bkz. *a.g.y.*, Habora Yay. ss. 52-54).

Bir kuyu suyu gibi
içindedir dağların.

Bizim burada göller
dumanlıdırlar.
Balıklarının eti yavan olur,
sazlıklarından ısıtma gelir,
ve göl insanı
sakalına ak düşmeden ölür.

Bu göl İznik gölüdür.
Yanında İznik kasabası.
İznik kasabasında
kırık bir yürek gibidir demircilerin örsü.
Çocuklar açtır.

Kurutulmuş balığa benzer kadınların memesi.
Ve delikanlılar türkü söylemez.

'Âl Osman ülkesi'ndeki yoksulluk İznik Kasabası'nda somutlaştıktan sonra, genel niteliğinden iyice sıyrılarak destanın üçüncü şiiriyle birlikte tikelin sınırına giriyor. Bir sazan balığı yüzünden kaleye zincirlenmiş balıkçının karısını, yani tikel bir yoksulluğu betimliyor şair:

Kıyıda çıplak ayaklı bir kadın ağlamaktadır.
Ve gölde ipi kopmuş
boş bir balıkçı kayığı
bir kuş ölüsü gibi
suyun üstünde yüzüyor.
Gidiyor suyun götürdüğü yere,
gidiyor parçalanmak için karşı dağlara.

İznik gölünde akşam oldu.
Dağ başlarının kalın sesli sipahileri
güneşin boynunu vurup
kanını göle akıttılar.

Nurullah Ataç, ilk bölümde değindiğim eleştirisinde bu son dizeler için şöyle yazmış: "(...) Her manzumenin her parçası kat'î bir lüzum için konulduğu ve bütünü bozmadan kaldırılmasına imkân olmadığı hissini veriyor. Ben, bütün kitapta, eserin bünyesine aykırı, lüzumsuz sayılabilecek yalnız şu satırları gördüm: 'Dağ başlarının kalın sesli sipahileri / güneşin boynunu vurup / kanını göle akıttılar'. Belki çirkin bir imaj değil, belki Ahmet Hâşim'in 'Bir vurulmuş ilahı andırıyor / Suda teskini zahm eden şu kamer' beyti kadar, hatta ondan daha güzel; ama yeri değil." (*a.g.y.*, s. 287) Ataç, şiir tarihimiz açısından bu yargıya varmakta haklı belki. Ama yukarıdaki imgeyle Ahmet Hâşim'in sözü geçen dizesinin birbirinden çok ayrı, hatta birbirine karşıt çağrışımlar uyandırdıklarını da belirtmeliyim. Hâşim'de salt şiirsel bir betimleme, doğadaki görüntüden yola çıkan bir simge arayışı söz konusu. Oysa Nâzım' da aynı görüntü, simgeci bir anlayıştan kaynaklanmakla birlikte, toplumsal içeriği olan bir çağrışımı da beraberinde getiriyor. Boynu vurulan güneş imgesiyle sınıfsal şiddet arasında bir bağ kuruyor şair. İznik Gölü'ne inen akşam yoksul bir emekçinin, kaleye zincirlenmiş balıkçının yaşamına da inmektedir. Akşam güneşinin boynunu vuran sipahiler, ertesi gün balıkçının da boynunu vuracaklardır çünkü:

Ertesi gün
gölde kayık parçalanır
kalede bir baş kesilir
kıyıda bir kadın ağlar

Kan rengini alan sular her ne kadar Hâşim'in bir başka ünlü dizesini anımsatsa da –'Sular sarardı... Yüzün perde perde solmakta / Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta' – akşamın inişindeki hüzün somut bir mutsuzluğun ifadesi, kıyıda ağlayan balıkçı karısının umarsızlığıdır. Nâzım'ın, *Bedreddin Destanı* gibi özgün bir şiirde kalıplaşmış, benzerlerine daha önce Hâşim'de rastladığımız bir imgeye yer vermesi, Türk şiir tarihi açısından eleştirilebilir. Ne var ki yenilikçilik adına ve salt şiir düzeyinde yapılırsa geçerli olur

bu eleştiri. Oysa içerik yönünden Ataç'ın yargısının tam karşıtı, yani söz konusu kalıp imgenin, bütünü bozmak şöyle dursun, destanın temel özelliklerinden birini tamamladığı öne sürülebilir. Kitabın ilk şiirinden verdiğim örnekte, reaya-sipahi ilişkisindeki sömürü olgusunun altını çizmiş, destana bu gerçeği dile getirerek başlayan Nâzım Hikmet'in sınıfsal tavrını vurgulamıştım. Bu kez, aynı ilişkinin bir başka yönüne, şiddet unsuruna dikkati çekiyor şair. Böylece, Ataç'ın beğenmediği kalıp imge, baştaki yaklaşıma yeni bir boyut kazandırmış oluyor. Güneşin boynunu vuran sipahiler ertesi gün balıkçının, daha sonra da Bedreddin yiğitlerinin boyunlarını vuracaklardır. Sınıf temeline oturtulan şiddetin 15. yüzyıl koşulları içinde nasıl ele alındığını, hangi imgelerle somutlaştırıldığını destan boyunca izleyeceğiz. Bu imgelerin genellikle toprak uğruna dökülen kanların betimlendiği savaş bölümünde yer aldığını söyleyelim şimdilik. Söz konusu savaş her şeyden önce, toprağı ele geçirip bey ve sipahi zorbalığına son vermek için yapılmaktadır. Nâzım yapıtında, Şeyh Bedreddin'in eşitlikçi ve ortaklaşmacı ilkelerini uygulamak amacıyla ayaklanan köylüleri Anadolu'nun ilk toprak devrimcileri olarak selamlar.

Gerçekten de bir toprak devrimidir destanda betimlenen. Genellikle dramatik öğelerden oluşan bu betimlemeyi irdelemek için metne dönüp, 15. yüzyıl Anadolu'sunda dolaşan şairle rehberinin peşlerine takılmamız gerekecek:

Börklüce Mustafa ile Torlak Kemâl, Bedreddin'in elini öpüp atlarına binerek biri Aydın, biri Manisa taraflarına gittikten sonra ben de rehberimle Konya ellerine doğru yola çıktım ve bir gün Haymana ovasına ulaştığımızda

Duyduk ki Mustafa huruç eylemiş
Aydın elinde Karaburunda.
Bedreddinin kelâmını söylemiş
köylünün huzurunda.

Duyduk ki; "cümle derdinden kurtulup
piri pâk olsun diye,
on beş yaşında bir civan teni gibi, toprağın eti,

ağalar topyekün kılıçtan geçirilip
verilmiş ortaya hünkâr beylerinin timarı zeameti",

Baştan beri sözünü ettiğim toprak devrimini yukarıdaki son iki dize yeterince doğrular sanırım. Nâzım destanın ilk üç şiirinde ülkenin genel durumunu, bu durumun somut bir mekândaki (İznik) izdüşümünü betimledikten sonra, halkı ayaklandıran Bedreddin müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'le birlikte eyleme geçiyor. Bu 'eyleme geçiş', şiir düzeyinde, destanın ilk dramatik bölümünün yazılmasıyla gerçekleşiyor elbet. Bu bölümden sonra, Bedreddin'in yargılanıp asılışını konu alan son iki şiire dek, gerçekçi yazınımızda benzerine pek rastlanmayan bir olay dizisi yer alıyor. Coğrafya içinde durmadan yer değiştiren bir imgelemin ürettiği savaşlar, at koşturmalar, geceleri saklanıp gündüzleri yol alarak bir bölgeden ötekine gitmeler, durup dinlenmeden denizleri, dağları aşmalar, vb. birbirini izliyor. Kendimizi şövalye romanlarının dünyasında buluyoruz bir bakıma. Ataç'ın deyimiyle 'gözlerimizin önünden mütemadi bir manzara ırmağı' akıyor. Destanın bu niteliği, Orhan Burian'ın da gözünden kaçmamış. Burian, Nâzım Hikmet'e de yer verdiği 'Çeyrek Yüzyıllık Türk Şiiri' adlı yazısında (1944) söz konusu akışı ve coğrafyanın somut varlığını şöyle dile getiriyor: "(...) Destanın bir yerde koca nehir gibi akışı, harelenişi var; beldeleri, sahralarıyla bir ülke var." (*Denemeler Eleştiriler,* Çan Yay., s. 55) Okur bu eylem bolluğu, renk ve ses cümbüşü içinde düşlemle (fantezi) gerçeği birbirinden kolayca ayırabiliyor ama. Örneğin genellikle düzyazı metinlerden oluşan yolculuk bölümleri, destanın ayrı ayrı parçalarını bir araya getirerek organik yapıyı kuran bu düşsel metinlerden ilk bakışta ayrılıyor. Böylece, birbirlerini tamamlamalarına karşın iki ayrı düzey, iki değişik anlayış çıkıyor ortaya. Okuma da, ister istemez, gerçekle düşsel arasında gidip gelen bir yörünge izliyor. En somut, en inandırıcı dizenin ardından bir serüven romanının abartmaları ve beklenmedik rastlantılarla içli dışlı oluveriyoruz. Neşrî, Âşık Paşazâde ve İlahiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisiyle karşılaşma sahnesindeki gibi, düzyazıdan oluşan bu bölümlerde masal edası ağır bası-

yor daha çok. Gerçek dışı öğeleri vurgulamak için –bunlar aslında bazı gerçekleri dile getiriyorlar– 'mişli geçmiş zaman' bile kullanılıyor. Oysa şiirsel metinlerde *İnsan Manzaraları*'yla doruğuna ulaşacak bir gözlem gücü, somut ayrıntıların gerçekçi betimlemesi egemen. Şair Manisa ve Aydın yöresini dile getirirken bu gözlem gücünün başarılı örneklerini veriyor. "Dedim ki: bak!" diye başlıyor ilk dize. Görülmesi istenen, pek alışılmamış, o güne değin eşine rastlanılmamış bir manzaradır:

Bak ki, incirler iri zümrüt gibidir,
kütükler zor taşıyor kehribar salkımları.
Saz sepetlerde oynıyan balıkları gör:
ıslak derileri pul pul, ışıl ışıldır
ve körpe kuzu eti gibi aktır
yumuşaktır etleri.

Doğayla insanın uyumunu gerçekleştiren, üretimin artmasını, insanların kardeşçe yaşamasını sağlayan mutlu bir düzen kurulmuştur bu bölgede. Nâzım, biraz da yaşadığı çağın ürünü bir toplumsal düzeni, sosyalizmi özleyerek yukarıdaki dizeleri yazar. Bedreddin'in eşitlik ve mal ortaklığını öngören ilkelerinden yola çıkınakla birlikte, 15. yüzyılın somut koşullarını aşar düşüncesi. Yalnızca toprağın paylaştırılmasını ya da sömürünün ortadan kaldırılmasını değil, kolektif üretimin emekçilere getireceği büyük mutluluğu da dile getirmeye çalışır. Bedreddin taraftarları, elde ettikleri toprağı ve özgürlüklerini olduğu kadar, birlikte üretim yapabilme haklarını da Osmanlı ordusuna karşı savunur, bu yolda severek can verirler:

Hep bir ağızdan türkü söyleyip
hep beraber sulardan çekmek ağı,
demiri oya gibi işleyip hep beraber,
hep beraber sürebilmek toprağı,
ballı incirleri hep beraber yiyebilmek,
yârin yanağından gayrı her şeyde
her yerde
hep beraber

diyebilmek
için
on binler verdi sekiz binini...

Bedreddin Destanı'nın yazıldığı tarihi düşünürsek, Nâzım'ın bu ünlü dizelerinde yalnızca ilkel topluma dönüş olarak niteleyebileceğimiz Bedreddin hareketinin değil, çağdaş bir olgunun da etkisini görürüz. Bu çağdaş olgu, Sovyetler Birliği'nde başlatılan tarım kesimindeki kolektifleştirme sürecidir. Stalin döneminde yukardan aşağıya doğru, kimi zaman zor kullanılarak gerçekleştirilen kolektifleştirme, Nâzım'ı da etkilemiş olmalı. O yıllarda, çağının birçok ilerici yazarı gibi Nâzım Hikmet de sosyalizmin maddi temelinin kurulabilmesi için üretici güçlerin geliştirilmesine, üretkenliğin (productivité) artmasını sağlayacak makineleşmenin kaçınılmazlığına inanıyordu. Kolektifleştirmeyse bu zorunluluğun önkoşuluydu elbet. Ne var ki, Nâzım, o dönemin yanlış politikasını destanın içinde eritmeyi, kolektifleştirme adına yaptığı çağrıyı şiirin olanaklarıyla gizlemeyi başarıyor. 15. yüzyıl Anadolu'sunda olduğunu da unutmuyor hiçbir zaman. İmgelerini, az önce altını çizdiğim somut ayrıntıları, o dönemin gerçekliği içinden devşiriyor. 'Yârin yanağından gayrı her şeyde / her yerde / hep beraber' derken de, her çağda geçerli olabilecek bir özlemi, insanca bir paylaşma duygusunu dile getiriyor. Öte yandan, bu özlemin tarihsel bağlam içinde Şeyh Bedreddin'in görüşlerinden kaynaklandığı da bir gerçek.

* * *

Nâzım Hikmet'in Bedreddin üstüne ayrıntılı bir araştırma yapmış olduğunu sanmıyorum. Destanın sonunda kaynaklarının yetersizliğini kendisi de belirtiyor zaten. Ama söz konusu kaynakların dışında, Bedreddin'in gerçekleştirmek istediği toplum düzeni hakkında bilgi edinebileceğimiz başka bir belge de yok. Birkaç ayrıntı ya da varsayımı bir yana bırakırsak, biz de, Nâzım'ın Dukas, İbni Arabşâh, Âşık Paşazâde, Neşrî, İdrîs-i Bitlîsî tarihlerinden yola çıkarak saptadığı gözlemlerle yetinmek zorundayız.

Aydın yöresinde Bedreddin'in görüşlerini yayan Börklüce Mustafa için Bizanslı tarihçi Dukas şunları yazıyor:

"O zamanlarda İyonyen Körfezi medhalinde kâin ve avâm lisanında 'Stilaryon-Karaburun' tesmiye edilen dağlık bir memlekette âdî bir Türk köylüsü meydana çıktı. Stilaryon, Sakız Adası karşısında kâindir. Mezkûr köylü, Türklere vaaz ve nasâyihde bulunuyor ve kadınlar müstesnâ olmak üzere erzak, melbûsat, mevâşî ve arâzî gibi şeylerin kâffesinin umûmun mâl-i müştereki addedilmesini tavsiye ediyor idi. Diyordu ki: 'Ben senin emlâkine tasarruf edebildiğim gibi sen de benim emlâkime aynı sûretle tasarruf edebilirsin.' Köylü, avâm-ı halkı bu nevi sözleriyle kendi tarafına celb ve cezb ettikden sonra Hıristiyanlar ile dostluk te'sîsine çalıştı. Köylünün ifadesine göre Hıristiyanların Allah'a mu'tekid bulunduğunu inkâr eden her Türk, bizzat kendisi dinsiz idi. Köylünün bütün fikir arkadaşları tesadüf ettikleri Hıristiyanlara dostâne muamelelerde bulunuyorlar ve Cenâb-ı Hak tarafından gönderilmiş gibi hürmet ediliyorlardı. Her gün Sakız Adası hükümeti ile reis-i rûhânîlere adamlar göndererek akaaid-i Hıristiyâniyye ile i'tilaf etmeyen kimselerin sûret-i kat'iyyede nâil-fevz ve necât olamayacağı hakkındaki düşüncesini onlara bildiriyor idi. (...)" (Dukas tarihinin Babinger çevirisinden alıntı. *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin,* A. Gölpınarlı, *a.g.y.*, s. 11)

Neşrî Tarihi'nde ise Börklüce Mustafa'nın halkı 'ibâhat mezhebi'ne çağırdığı yazılı (*Kitâb-ı Cihan-nümâ,* II. Cilt, s 543-547, Gölpınarlı'dan alıntı, *a.g.y.*, s. 16). İdrîs-i Bitlîsî *Heşt-Behiş* adlı kitabında, Bedreddin'in dinsel görüşlerini akıl almaz bir softalıkla yerden yere vurarak bu 'ibâhat mezhebi'nin ne olduğunu şöyle açıklıyor:

"(...) Simavnaoğlu Kaadı Bedreddin Mahmûd'un (...) zuhûr eylediğini (...) ve bazı câhil sâdedil ve birçok dâl ve mudil kimselere mülhidâne sözler ilka ve müfsidâne ibâhalar işrâb ile fitne fesâd ehlinin merci'i olduğunu ve *avâmdan ve hayvan gibi nüfûs-ı habîse erbâbından birçoklarına lezzât-ı*

hayvâniyye ve müştehiyyât-ı nefsaniyyelerine ruhsat virdığini (İtalikler bana ait, N.G.) ve hurûc itmiş olan Mustafa ve Kemal Torlağın kendi halîfeleri ve dâîleri olub halka hidâyet içün bunları göndermiş olduğunu söylediğini ve işâret-i gaybiyye ile mülk-i âlemde kendi mürîd ve mu'tekitleriyle zuhûr edeceğini *ve memâliki ehl-i irâdeti arasında taksîm eyleyeceğini ifade ettiğini* (İtalikler bana ait, N.G.) ve kuvvet-i ilim ve sırr-ı tevhîdin tahkıkıyla ehl-i taklîdin kavânini millet ve mezhebini ibtâl ve vüs'at-i meşrebimizle ba'zı muherramâtı istihlâl ideceğiz dediğini işitdi ki nefst-perest insanları aldatan bu kelimât ile yanına birçok kimseleri cem'itmiş idi.

"Ve mülâhede-i bâtıniyye neşvesi üzerine kendi mürîdlerine sâz u şerâba izin verdi ve az zaman zarfında ol taraflarda mezkûr Mevlâna Bedreddin fevkalâde bir şöhret ve şevkete nâil oldu ve bu *dînî ve mülkî* (İtalikler bana ait, N.G.) olan fitnesi Rumili'de şüyû buldu.

"Fitne-i mülk-ü dîn be-hem engîht
Fitne-cû her taraf be-hem âmîht
limüellifîhi

"'Din ve mülk fitnesi yekdiğerine karıştı. Fitnecû her tarafı birbirine karıştırdı.'" (*a.g.y.*, s. 22)

Görüldüğü gibi Bedreddin'in Bâtınîliği, ortodoks İslam'ın kurallarını çiğnemenin dışında, politik bir nitelik de taşıyor. İdrîs-i Bitlîsî, Bedreddin'in 'memâliki ehl-i irâdeti arasında taksîm eyleyeceğini', 'din ve mülk fitnesini yekdiğerine karıştırdığını' yazarken, onun Bâtınîliğinden çok, gerçekleştirmek istediği toplumsal düzene karşı çıkıyor. Söz konusu düzen, eşitlik ve mal ortaklığı üzerine kurulacak, bey paşa zorbalığına, dolayısıyla da bu zorbalığın başlıca dayanağı ortodoks İslam'ın yasalarına son verilecektir çünkü: 'Ehl-i taklidin kavânini millet ve mezhebini ıbtâl ideceğiz.'

Bedreddin olayını yazarken, o dönem tarihçilerinin egemen ideolojinin etkisinde kaldıkları bir gerçek. Daha sonraları çağ değişip, liberal burjuva görüşler Osmanlı İm-

paratorluğu'nda da etkin olmaya başlayınca, tarihçilerin Bedreddin'e bakışı yeni boyutlar kazanmıştır. Örneğin 31 Mart olayından sonra Rodos'a sürülen Murat Bey (Ahrâr Fırkası'nın –Liberal Parti'nin– ünlü gazetesi 'Mizan'ın sahibi) *Tarih-i Eb-ül Faruk*'da, Bedreddin ayaklanmasını zorbalığa karşı laik-liberal bir burjuva hareketi olarak yorumlamakla birlikte, şeyhin görüşlerini daha nesnel bir biçimde aktarmaya çabalıyor:

"Allah dünyayı yaratmış, insanlara bahşetmiştir. Servet ve mahsulât-ı arziye cümlenin müşterek hakkıdır. İnsanlar müsavidir. Birinin servet cem ve idharile diğerlerinin ekmeğe bile muhtaç kalmaları maksud-u ilâhiye münafîdir. Yalnız nikâhlı kadınlardan başka dünyada her şey müşterek olmalı. (...) Fikir ve vicdan bir aheng-i tabiat mahsulüdür. Cebrin tesirinden masundur. Bunun için İslam, Hıristiyan, Musevi, Mecusî hep Allah kuludur, birdir, kardeştir. (...) Hükûmet ise zulüm ve tegallüp mahsulüdür. Onun tecavüzlerini hoş görmek, maksud-u Hâlika münafî emirlerine itaat etmek caiz değildir. Heyet-i İdare Zaman-ı Saadetde olduğu gibi millet tarafından intihab olunmalı. Saray, saltanat, muharebe, asker hep zulümdür. Tekkeler, dervişler, ulemâ, onlar da zulüm ve tegallüp eserleridir. Herkes hürriyet-i tamme üzere fikir ve meslek-i zatîde bulunmalı. Komşusunun meslek ve mezhebine hörmet etmeli. (...)" (*Şeyh Bedreddin,* A. Cerrahoğlu, Çığ Yay., s. 26)

Ne var ki, Murat Bey de, ideolojisini savunduğu sınıf adına Bedreddin'e Fransız Devrimi'nin ünlü sloganını söyletmekten kendini alamıyor: "(...) Allah insanları hür olmak, kardeş olmak, birbirini kucaklamak, sevmek üzere yaratmıştır. Birbirini kesmek, doğramak, mala ve ırza ve cana tecavüz etmek, canavar olmak üzere yaratmamıştır. Yaşasın müsavat, yaşasın uhuvvet, var olsun hürriyet!" (*a.g.y.*, ss. 28-29)

Bedreddin'i suçlayan, hareketin bastırılmasını haklı çıkarmak için dinsel gerekçeler öne süren ya da bir Anadolu sufisinde demokrat burjuva düşüncelerin, hoşgörü ve liberalizmin tohumlarını arayan yukarıdaki kaynaklara daya-

narak da olsa, Bedreddin'in görüşlerini şöyle özetleyebiliriz sanıyorum: mülkiyeti ortadan kaldırmak, mal ve mülkü, tüm zenginlikleri halkın ortak malı saymak, insanlar ve dinler arasında mutlak eşitliği savunmak. Kuşkusuz çağının ilersinde olan bu görüşler Bedreddin'in felsefî yapıtı *Vâridât*'tan çok, bugün elimizde bulunmayan başka kitaplarından kaynaklanıyor olabilir.[1]

Ne yazık ki Bedreddin'in kurmak istediği düzeni kendi görüşlerinden değil de, başkalarının, özellikle de o çağda yaşamış kişilerin eleştirilerinden, suçlamalarından öğrenmek zorundayız. Ama yine de, Anadolu tasavvuf düşüncesindeki tümtanrıcı (panthéiste) eğilimlerin ve maddeciliğe kayan bir tasavvuf anlayışının en aşırı örneği sayabileceğimiz *Vâridât*'tan bazı ipuçları çıkarmak mümkün. Örneğin Bedreddin'in *Vahdet-i Vücud* yorumu, kimi zaman doğaötesel özelliklerden sıyrılarak, bir gün yeryüzünde kurulması kaçınılmaz olan çelişkisiz düzenle özdeşleşiyor.[2] İbn-i Arabî ve kötülük üstüne öne sürülen görüşlerde de aynı toplumsal içeriğin bulunduğu söylenebilir. Cemil Yener bu konuda şunları yazıyor: "(...) Şeyh Bedreddin'in kurmak istediği düzen, dinsel bir nitelikte olamaz. Çünkü o, dinler arasında bir ayrım yapmıyor. Kendisinin de söylediği gibi, düşüncelerini gizlediği için, kurmayı düşündüğü düzenin nitelikleri ve sınırları kesinlikle aydınlanamaz. *Vâridât*'ta, bir gün yeryüzünde büyük bir değişiklik olacağı, bütün kötülüklerin, ikiliklerin ortadan kalkacağı ve Tanrı'nın rahman sıfatının gerçekleşeceği, böylece bütün pürüzlerin silineceği söyleniyor. (...) *Vâridât*'ta tasvir edilen bu pürüzsüz dünya, tasavvuftaki 'varlıkların Tanrı'da birleşmesi'ni andırır ama, anlatımından, başka şeyler söylemek istendiği sezilir.

---

[1] Bedreddin'in yazdığı kitapların sayısının kırk sekizi bulduğunu belirten *Mânâkıb*, bunlardan *yalnız yedisinin* adını veriyor. Ötekilerin çoğu yitmiş ya da yakılmış olmalı. Söz konusu yedi yapıttan bugün ancak dördü elimizde bulunuyor: *Câmi-ül Fusûleyn, Letâif-ül İşârât, Teshil, Vâridât. Özellikle Câmi-ül Fusûleyn*'in üstünde duran İslam bilginleri, bu yapıtın çağını aşan özgün bir içeriği olduğu görüşünde birleşiyorlar (Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz. *Sayh Badr Al-Din Mahmûd et Ses Wâridât*, Bilâl Dindar, yayımlanınamış doktora tezi, Sorbonne Üniversitesi, 1975 - İ.H. Danişmend, *İzahlı Osmanlı Kronolojisi*, I. Cilt, s. 162).

[2] Bir gün yeryüzünde böyle bir düzen kurulacağı özlemi, kuşkusuz Mehdî inancından kaynaklanıyor. Ne var ki, Bedreddin *Vâridât*'ta kıyametle birlikte Mehdî'yi de 'avâmın hayalleri' olarak niteler.

"Tasvir edilen bu dünyada, ortadan kaldırılacak önemli kötülüklerden biri, karşıtlıklar, ikiliklerdir: zengin-yoksul, Müslüman-Hıristiyan-Musevi vb... ve bunlardan doğan çekişmeler." (*Vâridât,* Önsöz, Cemil Yener, Elif Yay., ss. 51-52)

Bedreddin'in görüşleri hem mal eşitliğine hem de dinler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yöneldiğinden, Aydın yöresini betimlerken bu iki temel ilkeden yola çıkıyor Nâzım. İnsanların kardeşçe yaşamasına yol açan, onları yalnızca üretim ve tüketimde değil, Tanrı katında da eşit kılan bir düzen kurulduğunu göstermek amacıyla şu örneği veriyor:

"Arkamızda hünkârın ve hünkâr beylerinin timar ve zeametli topraklarını bırakıp Börklüce'nin diyarına girdiğimizde bizi ilk karşılayan üç delikanlı oldu. Üçü de yanımdaki rehberim gibi yekpare ak libaslıydılar. Birisinin kıvırcık, abanoz gibi siyah bir sakalı ve aynı renkte ihtiraslı gözleri, kemerli büyük bir burnu vardı. Vaktiyle Musa'nın dinindenmiş. Şimdi Börklüce yiğitlerinden.

"İkincisinin çenesi kıvrık ve burnu dümdüzdü. Sakızlı Rum bir gemiciymiş. O da Börklüce müritlerinden.

"Üçüncüsü orta boylu, geniş omuzlu. Şimdi düşünüyorum da, onu, yolparacılar koğuşunda yatan ve o yayla türküsünü söyleyen Hüseyin'e benzetiyorum. Yalnız Hüseyin Erzurumluydu. Bu Aydınlıymış." (*a.g.y.*, ss. 172-173)

Engizisyon çağında sınırsız bir hoşgörüden kaynaklanan, Anadolu'nun toplumsal ve etnik yapısıyla kolayca bütünleşebilecek bir görüştür bu. Mustafa Akdağ, Şeyh Bedreddin ayaklanmasına Müslüman halkla birlikte Yahudi ve Hıristiyanların da katıldığını gösteren bir belgeye rastlanmadığını söylüyor (*Türkiye'nin İktisadî ve İçtimaî Tarihi,* I. Cilt, Cem Yay., s. 343). Oysa o dönemin tarihçilerinin, özellikle de Dukas'ın bu konuda yazdıkları yeterince açık. Öte yandan Bedreddin'in dinler arasında ayrım gözetmediğini, kadıaskerliği sırasında birçok Hıristiyan bilginiyle iyi ilişkiler kurduğunu, hatta Dimetoka tekfurunun kızı olan

annesi Melek Hanım'ın Müslümanlığı sonradan kabul ettiğini biliyoruz. Zaten İ.H. Uzunçarşılı da Bedreddin taraftarları arasında başka din ve mezheplerden kişilere rastlandığını belirtiyor (*Osmanlı Tarihi,* I. Cilt, s. 363). Nâzım Hikmet destanda, Yahudi, Hıristiyan ve Müslüman halkın eski dinlerini bırakarak tek bir bayrak altında birleştiklerini yazıyor. Bu bayrak, çıkar ve alınyazıları ortak olan emekçilerin bayrağıdır. Ne var ki, uluslararası bilinç gelişmemiştir o çağda. Hatta ulusların değil, ümmetlerin varlığı söz konusudur. Bu nedenle Nâzım ayrı ümmetlerden olan, ama egemen sınıflara, devletin zorbalığına karşı birlikte başkaldıran Anadolu halkını Börklüce Mustafa'nın 'mülhid yoldaşları' diye tanımlıyor:

Aydının Türk köylüleri,
Sakızlı Rum gemiciler,
Yahudi esnafları,
on bin mülhid yoldaşı Börklüce Mustafanın
düşman ormanına on bin balta gibi daldı.

❄ ❄ ❄

Nâzım'ın Bedreddin hareketini her şeyden önce bir toprak devrimi olarak ele aldığını birkaç kez tekrarladım. 15. yüzyıl Anadolu'sundaki başlıca üretim aracı toprağın emekçi halk tarafından ele geçirilmesi biçiminde gerçekleşen bu devrim, ister istemez bazı şiddet unsurları da taşıyor. Değişik biçimler de alsa, sınıf savaşımının temelde şiddete dayandığını biliyor şair. Aydın yöresiyle tımar sisteminin geçerli olduğu Haymana Ovası'nı karşılaştırmak için toprağın, sömürüye son veren köylülerin hep birlikte ekip biçtikleri toprağın verimliliğini örnek gösterdikten sonra, ('Dedim ki bak: / başladı karşımızda bir çocuk gibi gülmeğe / bir adım geride ağlayan toprak') Bedreddin taraftarlarından bir köylüye şunları söyletiyor:

"Yine, o yolparacılar koğuşunda yatan Hüseyin'e benziyeni dedi ki:

"– Buradan ta Karaburunun dibindeki denize dek uzayan kardeş soframızda bu yıl incirler böyle ballı, başaklar böyle ağır ve zeytinler böyle yağlı iseler, biz onları, sırma cepken giyer haremilerin kanıyla suladık da ondandır. (...)" (*a.g.y.*, s. 173)

Nâzım'ın ütopik bir insancılığa düşmeden, Osmanlı toplumundaki egemen ve sömürücü sınıfların şiddetine karşı Anadolu halkının devrimci şiddetini ortaya koyabilmesi bence çok önemli. *Bedreddin Destanı*'nın birçok yerinde bu şiddet olgusu, kimi zaman güncel çağrışımların da etkisiyle, sınıf savaşımından kaynaklanan tarihsel bir zorunluluk olarak ele alınıyor. Reaya-sipahi ilişkisinde somutlaşan, sınıflı toplumun doğal sonucu bir şiddet betimleniyor önce. Bu şiddet, İznik Kalesi'nde başı kesilen yoksul balıkçı örneğinde olduğu gibi, emekçi halkın her an yaşadığı gündelik bir şiddettir. Kaynağını, devletin sınıfsal niteliğinden ve kurumları kendi çıkarları doğrultusunda örgütleyen egemen sınıfların baskı yönteminden alır. Nâzım, başka şiirlerinde de, yüzyıllar boyunca zulüm ve sömürü altında inlemiş halkın ayaklandığı vakit egemen sınıflara karşı kendiliğinden (spontané) bir şiddet uygulayacağını düşünebilecek kadar gerçekçi. Örneğin 'Moskova'da Heraklit'i Düşünüş' adlı şiirinin ortaçağla ilgili bölümünde şöyle dile getiriyor bu şiddeti:

> kanlı karanlık sakalları toprak kokan köylüler
> balta görmemiş bir orman keser gibi kesti
> kıllı fıllı kellesini beylerin!

Diyeceğim, bir devrim hareketinin şu ya da bu biçimde şiddete dayandığını, çünkü her devrimin önkoşulunun bir toplumsal sınıfın başka ve daha ilerici bir toplumsal sınıf tarafından devrilmesiyle gerçekleşebileceğini, en azından tarihe baktığımızda bu özelliğin başta geldiğini gören Nâzım, Şeyh Bedreddin ayaklanmasını bu genel doğru açısından değerlendiriyor. Devletin baskı gücünü ellerinde bulunduran Osmanlı egemen sınıfları da ayaklanmayı bastırmak için şiddete başvuruyorlar. Örneğin Dukas, Börklüce

Mustafa üzerine gönderilen Bayezit Paşa kumandasındaki Şehzade Murat ordusunun halka karşı giriştiği, Osmanlı tarihi boyunca benzerine çok sık rastlayacağımız büyük kırımdan şöyle söz ediyor:

"(...) Bâyezîd Paşa Anadolu'da muhtelif kuvvetler cem' etmiş idi. Aynı sû'bü'l-mürûr (geçilmesi zor) derbentlerden geçti. İhtiyar, genç, erkek ve kadın her kime tesadüf edildiyse hepsi katledildi. (...) Bâyezîd, genç Murâd ile birlikte Saruhan ve havâlisini baştan başa dolaşarak rasgeldiği âlem-i terk ve inzivâda yaşayan bütün Türk dervişlerini işkenceler ile i'dâm etti." (*a.g.y.*, ss. 12-13)

Dukas'ın ayaklanan Anadolu halkından yana olmadığı düşünülürse, bu sözlerdeki gerçek payı daha iyi anlaşılır sanıyorum. Başka tarihçiler de Osmanlı ordusunun çoluk çocuk, genç yaşlı tüm bölge halkını nasıl kılıçtan geçirdiğini anlatıyorlar. Ama bu sınıfsal şiddet en doğru, en yalın ifadesini Nâzım'm şu dizelerinde buluyor bence:

Kırlarda çocuk başlarını
Kanlı gelincikler gibi koparıp
çırılçıplak çığlıkları sürükleyip peşinde
beş tuğlu bir yangın geliyordu karşıdan ufku sarıp.
Bu gelen
Şehzâde Murâddı.

Şehzade Murat'ı bir başka Osmanlı sultanının adıyla değiştirirsek, yukarıdaki dizelerin, yalnızca Bedreddin olayını değil, aşağı yukarı tüm Osmanlı tarihi boyunca süregelen bir durumu özetledikleri ortaya çıkar. 'Beş tuğlu yangın' genel bir simge olur böylece, devletle halk çelişkisinin, sömürüye başkaldıran halk kitlelerini ezmek için her defasında şiddete başvuran egemen sınıfların somut ifadesine dönüşür. 'Beş tuğlu yangın', Anadolu halkının devrimci geleneğine sahip çıkan Nâzım Hikmet'in şiirinden önce, kitlelerin ortak bilincinde yer etmiştir zaten. Kuşaktan kuşağa aktarılarak, yazıya geçmeden günümüze dek ulaşabilmiş

türkülerde, ölülerin ardından yakılan ağıtlarda bu ortak bilincin en içten, en sıcak yansımalarını buluruz. Diyeceğim, Osmanlı Devleti'nin hiç de 'kerim' olmayan bir yeri vardır halk geleneğinde. Örneğin, Bedreddin ayaklanmasına katılan Türkmenlerin Torlak Kemal'in ardından yaktıkları bir ağıtta, Nâzım'ın 'beş tuğlu yangın' diye adlandırdığı kırım şöyle dile getiriliyor:

Aydın ellerinde ceran gezerdi,
Analar al yeşil tuğra bezerdi,
Bacılar tuğraya sedef dizerdi,
Sedef'in üstüne âyet yazardı,
İriş pirim iriş, gör ki olanı,
Kurtar muhannetden elde kalanı.
Beşparmak üstünden bir bulut ağdı,
Bulut değildi de bir koca dağdı,
Alazlanıp gelen billâh çarağdı,
Irahmet çekildi, ok, cıda yağdı,
İriş koç yiğidim uğrular geldi,
Uğrunun soluğu bağrımı deldi...
Kılıç üşürürdü, beyi, sultanı,
Atını koşturdu veziri, hanı,
Biz de heâlâ ettik bu kuşça canı,
And verdik yoluna, dökeriz kanı,
İriş Dede Sultan, kavgaya iriş,
İmdi can günüdür, gazaya giriş...
Aydın'da, Ortaklar, Karaburun'da
Kılıç ceran oldu, oynuyor kında,
Bir elim harmanda, bir elim kanda,
Kanara kurarız biz de yakında,
İriş koç yiğidim er meydanına,
Sultanın ettiğin koma yanına...
Sultanoğlu leşkerine buyurdu,
Buyruğunu dört bir yana duyurdu,
Kılıç çaldı, ana, bebe savurdu
Yalım esti her yanları kavurdu,
Vur yoldaş vuralım, kavga günüdür,
Ahırı evveli, gine ölümdür...
Sultana paşadan muştu salındı,

Leşker ortasına ziller çalındı,
Dedemin başına ferman kılındı,
Bir seher vaktiydi kaddi alındı,
Sesimi banlasam varabilemez,
Gayri benim yüzüm gülebilemez...
(*Türk Halk Hareketleri ve Devrimler*,
Çetin Yetkin, *a.g.y.*, I. Cilt, s. 129)

Bu Türkmen ağıtının acılı, gönülden koptuğu gibi söylenmiş sözlerinde de bir savaş, güçlünün güçsüze, devletin sömürülen halka karşı yürüttüğü bir sınıf savaşı söz konusu. 'Bir elim kanda bir elim harmanda / Kanara kurarız biz de yakında' dizeleri her iki tarafın da şiddete başvurduğunu kanıtlıyor. Ne var ki 'ana, bebe savuran' Osmanlı ordusu, savaş kurallarını hiçe sayarak uyguluyor bu şiddeti. Gücü yalnızca savaşçılara değil, halkın tümüne yönelik. Ayaklanmayı bastırmakla yetinmeyerek herkesi kılıçtan geçirmek, böylece halkın direncini kırmak istiyor. Sömürü ve baskıyı sürdürmenin tek çıkar yolu kitleleri yıldırmaktır çünkü. Ayrıca Osmanlı Devleti Anadolu halkına, özellikle de Türkmenlere karşı ırkçı bir tutum içindedir. *Nâima Tarihi*'nde 'nâdan' (cahil, kaba), 'etrâk-i bi-idrâk' (idraksız), 'Türk-i bed-lika' (çirkin suratlı Türk), 'çoban köpeği', vb. diye nitelenen Anadolu halkı, Osmanlı egemen sınıflarının gözünde Koçi Bey'in deyişiyle '(...) mezhebi bilinmeyen şehir oğlanı, Türk, Çingene, Tatar, Kürt, ecnebi, Laz, Yörük, katırcı, deveci, hamal, ağdacı, yolkesen, yankesici ve diğer çeşitli kimseler'den ibarettir (*Türk Halk Hareketleri ve Devrimler, a.g.y.*, s. 173). Bu nedenle çoluk çocuk kılıçtan geçirilmeleri sıradan, hatta 'devletin bakası' için gerekli bir işlemdir.

Yukarda her iki tarafın da şiddete başvurduğunu söyledim. Ne var ki, 'iki ele kanda' olan Bayezit Paşa ve Şehzade Murat'a karşı, Bedreddin ayaklanmasına katılan Türkmen köylülerinin bir elleri kanda, öbür elleri harmandadır. Bu 'harman ' sözcüğü üstünde duralım biraz.

Nâzım Hikmet, *Bedreddin Destanı*'nın bence en önemli bölümünü oluşturan savaş betimlemesinin girişinde, toprağa duyduğu sınırsız sevgi ve saygıyı dile getiriyor. Daha

doğrusu, Bedreddin ayaklanmasını her şeyden önce bir toprak devrimi olarak ele aldığından, köylünün gözüyle bakıyor toprağa. Onu yalnızca bir zenginlik kaynağı olduğu için değil, ürün verdiği, gebelik sıfatını hak ettiği için de, yani bir üretim aracı olarak yüceltiyor.[1] Börklüce Mustafa'nın 'mülhid yoldaşları', Osmanlı ordusuna karşı çıkarken, hep birlikte ekip biçtikleri toprağın kendisinden çok, bu toprağın harmanını savunuyorlar. Ezilen sınıfların bağrından doğup onların dramını yansıtan bir Türkmen ağıtıyla, *Bedreddin Destanı*'nın bir yerde aynı gerçeği dile getirmeleri, sınıf savaşımına aynı açıdan bakmaları çok ilginç. Her iki şiirde de, emekçilerin kendi yarattıkları ürüne, alınteriyle elde edilmiş somut bir değere sahip çıkmaları söz konusu. Bu sahip çıkış, Türkmen ağıtında Nâzım'daki kadar bilinçle ortaya konmuyor elbet. Ama Bedreddin hareketinin temel niteliğini, 'İriş Dede Sultan!' çağrısının dinsel-ideolojik görünüşü ardındaki sınıfsal gerçeği, biraz olsun aydınlatıyor.[2]

Paşa ve bey topraklarını, sipahi tımarlarını ele geçirdikten sonra halkın kolektif üretimi nasıl gerçekleştirdiğini anlatan Nâzım Hikmet'in, içinde yaşadığı çağın sosyalist

[1] Nâzım Hikmet'in toprağa bakışı bir anaya duyulan saygının izlerini taşır biraz da. Bu büyük saygının, toprağı yücelten bu insancıl sevginin temelinde doğanın doğurganlığı vardır. Şair, *Bedreddin Destanı*'nı yazdığı yıllarda 'Akşam' gazetesinde Orhan Selim takma adıyla yayımlanan bir fıkrasında şöyle diyor: "(...) 'Gebelik' mevhumu, 'Gebe' sözü kadar büyük, insanı şaşırtacak kadar güzel söz ve mevhum az vardır. Doğurmak, kâinatın en kudretli tezahürüdür. Doğuran su, doğuran ateş, doğuran ağaç, doğuran toprak, doğuran insan! Gebe kadın ne muazzam bir varlıktır. İnsanın kendi kendini istihsal etmesi kadar güzel şey bilmiyorum. (...)" (*Bütün Eserleri*, Sofya baskısı, *a.g.y.*, Cilt III, s. 317)

[2] Bizanslı tarihçi Dukas, taraftarlarının Börklüce Mustafa'ya 'Dede Sultan' dediklerini yazıyor. "(...) Bunlar 'Dede Sultan iriş' nidalarıyla mütevekkilâne ölüme, tevdi'-i nefs ettiler," diye ekliyor sonra da (*a.g.y.*, s. 12). Dukas'ın Yunanca metninde bile Türkçe yer alan bu çağrı, Türkmen ağıtında Torlak Kemal'in adına yapılıyor. Nâzım Hikmet ise Bedreddin yiğitlerinin idamını anlatırken ustaca yararlanıyor bu halk deyişinden. Dukas tarihinde okuduğu, onların 'mütevekkilâne' ölümlerini şu dizelerle saptıyor:

Satırı çaldı cellât.
Çıplak boyunlar yarıldı nar gibi,
yeşil bir daldan düşen elmalar gibi
birbiri ardınca düştü başlar.
(...)
Ve her yere düşen başın
kılı depremedi:
– İriş
Dede Sultanım iriş!
dedi bir,
başka bir söz demedi.

görüşlerinden de etkilendiğini, Bedreddin'in mal ortaklığı ve eşitliğe dayanan ilkeleriyle bu görüşleri bağdaştırmaya çalıştığını belirtmiştim. Bedreddin ayaklanmasından söz eden tarihçilerin hiçbiri, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in öncülüğünde başlatılan bu halk hareketinin sınıfsal kökenine değinmiyorlar. Örneğin Mustafa Akdağ, ayaklanmaya katılan büyük çoğunluğun 'Türkmen ahalisi içinden türeyen birtakım bekâr işsizler'den *oluştuğunu öne* sürüyor (*a.g.y.*, s. 342). İ.H. Uzunçarşılı da bir 'alevî kıyamı' olarak niteliyor olup bitenleri (*Osmanlı Tarihi, a.g.y.*, s. 364). Oysa o dönemde yaşamış Osmanlı tarihçilerinin yazdıklarından, Bedreddin hareketinin gerçek bir köylü ayaklanması olduğu sonucunu çıkarmak mümkün. İbni Arabşâh, Bedreddin için, "Ulûmda akrânına fâik olup memleketine avdetinden sonra sûfî oldu ve etrâfına fukahâ ve fukarâyı cem'eyledi. (...) Başına avâm-ı nâsdan birçok kimse toplandı," diye yazıyor (*a.g.y.* Gölpınarlı'dan alıntı, s. 10). Dukas da, 'âdî bir Türk köylüsü' olarak nitelediği Börklüce Mustafa'nın çevresine 'avâm-ı halk'ın toplandığını söylüyor (*a.g.y.*, Gölpınarlı'dan alıntı, s. 11). Bedreddin taraftarlarını Osmanlı egemen sınıflarının gözünde küçük düşürmek, 'avâm' tabakasından olduklarını vurgulamak için kullanılan bu sıfatlar bile, ayaklanmanın gerçek bir halk hareketi niteliği taşıdığını göstermeye yeter sanırım.

Nâzım, Bedreddin ayaklanmasının sınıfsal kökenine dikkati çeken ilk sanatçımızdır. Olaya bir tarihçi gözüyle bakmasa da, sezgisi ve Marksçı dünya görüşünün sağladığı tutarlı yaklaşımla bu tarihsel gerçeği kavramış; Bedreddin'i bir halk önderi, müritleri Börklüce Mustafa'yla Torlak Kemal'i ise birer köylü devrimcisi olarak selamlamıştır. 'Bedreddin halifesi mülhid Mustafa, köylü Mustafa' diye söz eder Börklüce'den. Torlak Kemal 'kartal gagalı'; Börklüce 'başı tıraşlı / kalın kaşlı / ince uzun boyunlu'dur. Her ikisi de halktan insanlardır. Bir köylü sadeliği, toprakla içli dışlı yaşayanlarda rastlanan bir doğallık vardır davranışlarında. Biraz saftırlar. Düşmanlarına karşı sert ve acımasız, dostluklarındaysa Bedreddin'e duydukları hayranlık kadar cömerttirler. Ama Nâzım, destanın bu iki köylü kahramanı üstünde pek durmaz. Kişiliklerini, içinde ye-

tiştirdikleri çevreyi söz konusu bile etmeden, uğruna can verdikleri devrim hareketini betimlemekle yetinir. Bedreddin için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Şair, 'küçük boyu', 'kurnaz, çekik gözleriyle' biraz Lenin'i andıran Şeyh Bedreddin'in portresini çizdikten sonra, bu büyük bilgenin ilginç yaşamı ve yapıtlarını bir yana bırakıp, sözü halka getirir.[1] *Kurtuluş Savaşı Destanı* ve *İnsan Manzaraları*'nda olduğu gibi *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda da gerçek kahraman halktır çünkü. 'Büyük macera'yı, yani tarihi yapan kitlelerdir. Aydın ve Manisa yöresinde Börklüce'yle Torlak Kemal'in çevresine toplanan 'Türk köylüleri', 'Sakızlı Rum gemiciler' ve 'Yahudi esnafları',[2] isyan kıvılcımını Rumeli'ye sıçratmak için Deliorman'a geçen Bedreddin'in çağrısına gelenlerle bir bütün oluştururlar:

Bu orman ki Deliormandır gelip durmuşuz
demek Ağaçdenizinde çadır kurmuşuz.
"Mâlum niçin geldik,
malûm derdi derunumuz" diye
her daldan her köye bir şahin uçurmuşuz.

Her şahin peşine yüz aslan takıp gelmiş.
Köylü, bey ekinini, çırak çarşıyı yakıp
reaya zinciri bırakıp gelmiş.
Yani Rumelinde bizden ne varsa tekmil
kol kol Ağaçdenizine akıp gelmiş...

[1] Nâzım Hikmet *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın yazılışından yıllar sonra Moskova'da sürgündeyken, Bedreddin'in portresinde Lenin'in yüz çizgilerini yansıttığını açıklamıştır. Şair bu gerçeği, 'Smena' dergisinin 1952 tarihli 2. sayısında şu sözlerle dile getiriyor: "Bedreddin üstüne bir destan yazdım. Bu, Türkiye'de bir halk hareketinin çok büyük bir kuramcısı ve yöneticisidir. Bundan dört yüz yıl önce yaşadı. Biliyor musunuz, destanımı bitirip yeniden okuduğumda, kahramanımın dıştan şaşılacak kadar Lenin'e benzediğini gördüm. Kahramanımın yüz çizgilerini, sevgili önderin yüz çizgilerinin etkisinde betimlemişim. Bu çizgiler yüreğimde yer etmiş çünkü." (*Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*, Ekber Babayev, Cem Yay., s. 97)

[2] Burada etnik topluluklarla işbölümü arasında kurulan ilişki şiirsel bir yakıştırma olsa gerek. Yoksa Nâzım'ın her etnik topluluğu belli bir üretim kolu içinde değerlendirmesi, örneğin Türkleri köylü, Rumları gemici, Yahudileriyse esnaf olarak nitelemesi ve Anadolu'nun o dönemdeki toplumsal yapısı ve de şairin dünya görüşüyle bağdaştırılamaz. Ayrıca, Ege bölgesinde oturan Rumların en az Türkler kadar toprakla uğraştıklarını kanıtlayan yığınla belge var elimizde.

Bir kızılca kıyamet!
Karışmış birbirine
at, insan, mızrak, demir, yaprak, deri,
gürgenlerin dalları, meşelerin kökleri.
Ne böyle bir âlem görmüşlüğü vardır,

ne böyle bir uğultu duymuşluğu var
Deliorman deli olalı beri...

Karaburun, Manisa ve Deliorman'da Bedreddin'in ilkelerini uygulamak, sömürü ve baskıya son vermek için bir araya gelenler Akdağ'ın öne sürdüğü gibi 'bekâr işsizler' değil, Anadolu ve Rumeli'nin emekçi halklarıdır.

Nâzım Hikmet'in, Aydın yöresini betimlerken tarihsel gerçeklerin dışına düştüğü öne sürülebilir. Gerçekten de, destanın bu bölümlerinde imgeleme başvurur şair; tarihsel verilerden çok kendi özlemlerinden yola çıkar. Hatta 15. yüzyıl Anadolu'sunun gerçekleri değil, içinde yaşadığı çağın politik koşulları açısından yaklaşır Bedreddin olayına. Ne var ki, Börklüce'yle Torlak Kemal'in birbirine çok yakın bölgelerde başlattıkları ayaklanmanın kısa zamanda güçlendiği, taraftarlarının hızla çoğaldığı da bir gerçek. Halktan büyük destek gören, yoksul emekçiler arasında hızla yayılan bir hareketin Osmanlı Devleti'nin çıkarları doğrultusunda geliştiği düşünülemez elbet. Gerçi Moğol istilasından sonra Anadolu'nun toplumsal ve politik bir karmaşa içine düştüğü, hele Timur yenilgisinin ardından Fetret Devri boyunca yokluk ve yağmaların halkı kırıp geçirdiği yadsınamaz. Ama 1414'ten 1417'ye dek, üç yıl boyunca Aydın yöresini egemenliği altında tutan Börklüce'nin tımar topraklarını köylüye dağıtmış olması, bugün elde somut belgeler bulunmasa da, olanaksız değildir. Halkın desteğini yalnızca yoksulluk ve düzen bozukluğuyla açıklamak bana pek yeterli görünmüyor. Öte yandan, Bedreddin taraftarlarının, üzerlerine gönderilen Saruhan Valisi Süleyman Bey ve Aydın Valisi Ali Bey kumandasındaki Osmanlı ordularını üst üste iki kez yenilgiye uğrattıklarını biliyoruz. Bu, 'bekâr işsizler'den çok toprağa, kendi ürünlerine sahip

çıkan emekçi halkın utkusu olsa gerek. Nâzım destanda şöyle dile getiriyor bu gerçeği:

"Ve o zaman öğrendik ki, Saruhan valisi Sisman'ın ordusunu, yani toprakları tekrar hünkâr beylerine vermek isteyenleri, bizimkiler Karaburunun dar, dağlık geçitlerinde tepelemişlerdir. (...)" (*a.g.y.*, s. 173)

Zaten Dukas da, dağ geçitlerinden binbir güçlükle kaçarak Manisa'ya sığınan Saruhan Valisi'nin ordusunu köylülerin 'perişan' ettiğini yazıyor (*a.g.y.*, s. 12). "Bilûmum halkın kendisiyle birleşmesine ramak kalmış idi. Bundan dolayı Sultan Mehmed'in bizzat hareketi icâb etti," diyerek ayaklanmanın önemine dikkati çeken İbni Arabşâh'sa, Bedreddin hareketine katılmak için halkın uzak yerlerden geldiğini söylüyor (*a.g.y.*, Gölpınarlı'dan alıntı, s. 10).

Gerçekte Sultan Mehmet Edirne'de kalmış, ayaklanmayı bastırması için Amasya Valisi Şehzade Murat'ı göndermiştir. Ama Murat henüz çocuk sayılabilecek bir yaştadır o sıra. Bu nedenle, Anadolu ve Rumeli askerlerinden oluşan büyük orduyu 'vezir-i âzam' Bayezit Paşa yönetmektedir.

❋ ❋ ❋

Şeyh Bedreddin Destanı'nın en önemli bölümü olarak nitelediğim dokuzuncu şiir, işte bu orduyla Bedreddin taraftarları arasında yapılan kıyasıya savaşı betimliyor. Daha destanın ilk şiirinde sınıfsal tavrını ortaya koyan Nâzım Hikmet, Osmanlı Devleti'yle Anadolu halk kitleleri arasındaki çatışmayı şiirimizde benzeri görülmemiş bir yetkinlikle ele alıyor. Uyak yapısı, dize kırılmaları gibi teknik öğelerin içerikle bu denli ustaca bütünleştirildiği, biçimin iyice saydamlaşarak destanın epik özünü, gerçekçi unsurlarını bu denli kolay görünür kıldığı bir şiir yazınımızda azdır sanırım. Nâzım Hikmet, *Bedreddin Destanı*'nı o zamana dek elde edebildiği 'bütün şekil imkânlarının bir muhasebesi' olarak tanımlıyor ('Militan', *a.g.y.*, Haziran 1975, s. 26). Bu 'muhasebe' *İnsan Manzaraları*'yla doruğuna ulaşacak bir somutlaştırma sürecinin ilk aşamasıdır. Somutlaştırma

derken, düzyazıya çok yaklaşan bir şiirin biçimsel engellerden, giderek dilin kendisi için kullanılma zorunluluğundan arındırılmasını düşünüyorum. Yani sözcüklerin hem birer nesne, sonra da birer dil göstergesi hem de bizi bu göstergelerin dış dünyadaki gerçek ya da düşsel karşılıklarına gönderen birer araç olarak kullanılmasını. Nâzım Hikmet düzyazının, bir başka deyişle araç-dilin sınırına yaklaştıkça hiç beklemediği güçlüklerle karşılaşır. Bir yandan şiirin sınırlı olanakları, biçim kaygısı, yani dilin kendisi; öte yandan eski biçimsel kalıpları zorlayan bir gerçeklik vardır çünkü. Ancak yüklem çekimleriyle ifade edilebilen, anlatıya başvurmadan kavranması mümkün olmayan bu gerçeklik, şairi ister istemez yeni biçimler aramaya, hatta şiir türünün sınırlarını aşmaya iter. İki ateş arasında kalmış gibidir. Hem dili bir anlatı öğesi, bir araç olarak kullanacak hem de yansıtmak istediği gerçekliğin zorlamasına direnerek şiirin sınırları içinde kalmaya çalışacaktır. Düzyazının tuzağına düşmeden bu ikilemden kurtulmayı başarır ama, ne pahasına! Önce biçimi saydamlaştırıp, içeriği güzelleştirmesine zarar vermeksizin görünmez kılar. Tıpkı bir kadın çorabı gibi: "Bu kitaptan (*Bedreddin Destanı,* N.G.) sonra, şekil meseleleri, hele hapse girdikten sonra, kafamda bir kat daha berraklaştı sanıyorum. (...) Şahsen, şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın. Güzel bir kadın bacağını bir kat daha güzelleştiren fakat kendisi belli olmayan ince bir çorap gibi. (...)" (*a.g.y.*, s. 27)

Şeyh Bedreddin Destanı, daha çok yüklem çekimleriyle örülmüş bir uyak düzeni –*baktı, kaldı, sıcaktı, daldı, doğuracaktı,* ya da *doluydular, baktılar, açmıştılar, çıktılar,* vb. gibi– ve buna bağlı olarak gelişen anlatı öğelerinin ağır bastığı bölümlerde *İnsan Manzaraları*'na yaklaşıyor. Uyaklar eylem bildiren yüklem çekimleri sayesinde içeriğin daha bir belirginleşmesine, destandaki olay karmaşasının tüm devingenliğiyle ortaya çıkmasına yol açıyor çünkü. Destana devinim kazandıran edimlerin çoğu dize sonlarında vurgulanıyor.

Şairin Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta da belirttiği gibi, *Bedreddin Destanı*'nda düzyazı ve şiirin görevleri bir

birinden ayrılmış, biri ötekine karıştırılmamıştır. Oysa *Manzaralar*, şairin ilk 'hikâyeli kitabı' olmamakla birlikte, düzyazı ve şiir unsurlarını bir arada taşıyan, ikisini de aynı ölçüde özümlemiş; ama yine de şiir sayılabilecek ilk yapıtıdır: "(...) Velhasıl bu kitabımda beni memnun eden yegâne şey evvelâ vahdettir. Şiir nesir ikiliği yok. Sonra bu vahdet tek unsurlu değil. Bu çok zıtlı unsurların vahdeti oluyor. (...) Elbette bu şekil vahdetinin yeniliğini muhteva tayin etti. (...)" (*a.g.y.*, s. 120)

Piraye'ye *İnsan Manzaraları* konusunda yazılmış yukarıdaki mektupta sözü geçen 'realist üslûb'un *Bedreddin Destanı*'nın aşağı yukarı tüm şiir bölümlerinde yer almakla birlikte, en özgül niteliklerinin dokuzuncu şiirde yoğunlaştığı, betimlenen gerçekliğe uygun somut bir temele oturduğu söylenebilir. Ne var ki Nâzım'ın burada bile, bazen tam, bazen yarım uyaklarla düzenli olarak sürdürdüğü, 'şairâne'liğe kaçan benzetmelerle süslediği 'eski üslûb'undan bütünüyle kopamadığını görüyoruz. Örneğin, savaş öncesinin sıkıntılı bekleyişini dile getirmek amacıyla bir benzetmeye başvuruyor şair. Doğurmak üzere olan bir kadının çektiği sancıları, kadından hiç söz etmeden, toprağın gebeliğinde somutlaştırmaya, okuru bunaltıcı bir atmosfere sokmaya çabalıyor. Yukarda, kayalıkların üstünde yağmur yüklü bulutlar salınırken, Bedreddin yiğitlerinin hep birlikte ekip biçtikleri ovada toprak gebe bir kadın gibi ter dökmektedir:

Sıcaktı.
Sıcak.
Sapı kanlı, demiri kör bir bıçaktı
sıcak.

Sıcaktı.
Bulutlar doluydular,
bulutlar boşanacak
boşanacaktı.
O, kımıldanmadan baktı,
kayalardan
iki gözü iki kartal gibi indi ovaya.
Orda en yumuşak, en sert

en tutumlu, en cömert,
en
seven,
en büyük, en güzel kadın:
TOPRAK
nerdeyse doğuracak
doğuracaktı.

Havanın boğucu sıcağı ve az sonra indirecek yağmurun sıkıntısı, Osmanlı ordusunun girişimiyle daha doğmadan ölen çocuğun acısını vurgular bir bakıma. Nâzım Hikmet'in toprağı insancıl bir sevgi ve saygıyla yücelttiğini, onu bir ana rahmi gibi kutsadığını söylemiştim. Bu kutsayışta insan emeğine duyulan saygının da payı büyüktür sanıyorum. Çünkü şair, başka şiirlerindeki gibi –örneğin 'Aşı' ya da *İnsan Manzaraları*'ndaki doğum bölümünde (s. 372)– yalnızca 'kâinatın kudretli bir tezahürü' olarak ele almıyor toprağın doğurganlığını. Onun üretkenliğinde toprağa tohum saçan, saban tutup ekin biçen insan elini yüceltiyor. Çünkü Nâzım, 'topraktan, ateşten ve demirden hayatı yaratanlar'ın şairidir, su katılmamış bir doğa hayranı değil. Nâzım'a göre toprağın yumuşaklığı, cömertliği 'bir kardeş sofrası' gibi herkese açık oluşundadır. 'Hep beraber söylenen bir türkü' gibi sürüldüğü, 'ballı incirleri hep beraber yenildiği' zaman güzeldir toprak. Ama 'fermanlı bir ölüm kuşunun kanatlarıyla' yaklaşan Osmanlı ordusu yalnızca Anadolu halkının kurtuluş özlemine değil, bu toprağın güzel, cömert doğurganlığına da son verecektir:

Sıcaktı.
Bedreddin halifesi mülhid Mustafa baktı,
baktı köylü Mustafa.
Baktı korkmadan
kızmadan
gülmeden.
Baktı dimdik
dosdoğru.
Baktı O.
En yumuşak, en sert

en tutumlu, en cömert,
en
seven,
en büyük, en güzel kadın:
TOPRAK
nerdeyse doğuracak
doğuracaktı.

Baktı.
Bedreddin yiğitleri kayalardan ufka baktılar.
Gitgide yaklaşıyordu bu toprağın sonu
fermanlı bir ölüm kuşunun kanatlarıyla.
Oysaki onlar bu toprağı,
bu kayalardan bakanlar onu,
üzümü, inciri, narı,
tüyleri baldan sarı,
sütleri baldan koyu davarları,
ince belli, aslan yeleli atlarıyla
duvarsız ve sınırsız
bir kardeş sofrası gibi açmıştılar.

Sıcaktı.
Baktı.
Bedreddin yiğitleri baktılar ufka...

Bedreddin Destanı'nda baştan sona dek, şairin toprağa bakışında somutlaşan bir tutarlılık göze çarpar. Daha ilk şiirde, Osmanlı ülkesindeki genel durumu betimlerken sömürüye dayalı bir toprak rejiminin varlığına dikkati çeker şair. Bu konu üstünde yeterince durdum sanıyorum. Daha önce söylediklerime şunu da ekleyeyim: İlk şiirde betimlenen genel durum, 'Âl Osman ülkesinde esen kısırlık çığlığı', tımar sisteminin yıkılıp toprakların köylüler arasında bölüşüldüğü Aydın yöresinde bir bereket türküsüne dönüşür. Destanın ilk dizelerinde altı çizilen kısırlık olgusuyla, sonradan uzun uzadıya betimlenen üretkenlik ve savaş bölümlerindeki doğum sancıları, Bedreddin hareketinin değişik evreleriyle doğrudan bağlantılıdır: 'Yolcu, yollarda toprаksız insanın / ve insansız toprağın feryadını duyar idi' di-

zeleri, ayaklanma öncesinde geçerli olan tımar rejiminin eleştirisidir. Daha sonraki dizelerde, Bedreddin'in görüşlerini uygulayarak ortaklaşmacı bir düzen kuran Karaburun halkının mutluluğuna tanık oluruz. Artık insan toprağa, toprak berekete kavuşmuş, sömürü ve zulmün egemenliğine son verilmiştir:

Dedim ki bak,
burda insan toprak gibi, güneş gibi, deniz gibi
bereketli.
Burda insan gibi verimli deniz, güneş ve toprak.

Ne var ki, Osmanlı ordusunun işe karışmasıyla, doğum sancıları çeken ana rahmi gibi bereketli toprak doğuramadan ölür. Bedreddin yiğitleri yarattıkları ürüne sahip çıkmak, gerçekleştirdikleri mutlu düzeni sürdürebilmek için dövüşmüş, ama düşmanla baş edememişlerdir:

Yenildiler

Yenenler, yenilenlerin
dikişsiz, ak gömleğinde sildiler
kılıçlarının kanını.
Ve hep beraber söylenen bir türkü gibi
hep beraber kardeş elleriyle işlenen toprak
Edirne sarayında damızlanmış atların
eşildi nallarıyla.

Nâzım, ayaklanmanın bastırılıp Bedreddin taraftarlarının öldürülmesinden sonra, toprağın halkın elinden alındığını belirtmeyi de unutmaz. Zaten o dönem tarihçilerinin bile doğrulamaktan kaçınmadıkları bir gerçektir bu. Örneğin Âşık Paşazâde şöyle yazar: "(...) ahır cenk arasında Börklüce'yi paraladılar. Ol vilâyeti dohtatdılar, giderecek adamların giderdiler. Beg kullarına tımar verdiler. (...)" (*a.g.y.*, s. 13) Yazarı bilinmeyen *Tevârîh'i Âl-i Osman*'da da aynı konuya değinen şu satırlara rastlıyoruz: "(...) Âkıbet Börklüce Mustafa'yı dahi anda paraladılar, ol halkı kırub ol vilâyeti zabtettiler. Ol vilâyeti beg kullarına tımar verdi-

ler. (...)" (*a.g.y.*, s. 14) Başlıca bu iki kaynaktan yararlanan Nâzım, 15. yüzyıl Türkçesiyle yazılmış tümceleri bazen hiç değiştirmeden kullanarak, Karaburun'da yeniden tımar sistemine dönüldüğünü şu sözlerle dile getiriyor:

"Bayezid Paşa Manisa'ya gelmiş, Torlak Kemal'i anda bulup anı dahi anda asmış, on vilâyet teftiş edilerek gidecekler giderilmiş ve on vilâyet betekrar bey kullarına timar verilmişti.

"Rehberimle ben, bu on vilayetden geçtik. Tepemizde akbabalar dolaşıyor ve zaman zaman acayip çığlıklar atarak karanlık derelerin içine süzülüyorlar, henüz kanları kurumamış körpe kadın ve çocuk ölülerinin üstüne iniyorlardı. Yollarda, güneşin altında, genç, ihtiyar erkek cesetleri serili olduğu halde, kuşların yalnız çocuk ve kadın etini tercih etmeleri karınlarının ne kadar tok olduğunu gösteriyordu.

"Yukarda hünkâr beylerinin alaylarına rastlıyorduk.

"Hünkâr bey kulları; çürümüş bir bağ havası gibi ağır ve büyük bir güçlükle kımıldanabilen rüzgârların içinden ve parçalanmış toprağın üstünden geçerek, rengârenk tuğları, davullarıyla ve çengü çigane ile timarlarına dönüp yerleşirlerken biz on vilâyeti bıraktık. Gelibolu karşıdan göründü. (...)" (*a.g.y.*, s. 192)

Destanın en önemli kahramanlarından biri olan toprağın serüveni sona erer böylece. Emekçi halkla birlikte o da yenilmiş, doğuramadan, gelecek güzel günleri göremeden ölmüştür. Sömürünün ortadan kaldırılacağı, güçlünün güçsüzü ezemeyeceği daha güzel, daha mutlu bir dünyanın kuruluşuna katkıda bulunamayacaktır artık. Çünkü doğurganlığı elinden alınmış, kısırlaştırılmıştır. Alınyazısı, hareketin önderlerinin alınyazısıyla özdeşleşir bir yerde. Börklüce ve Bedreddin gibi toprak da, tarihsel açıdan henüz nesnel koşulları oluşmamış bir üretim tarzının, yani sosyalizmin vakitsiz muştucusudur. Karnında taşıdığı çocuğun erken ölümü tanıktır buna. Nâzım'ın canlı bir insanın nitelikleriyle betimlediği, sevilen bir kadın gibi yücelttiği, 'rahminde ölümü yenen' bir ana gibi kutsadığı toprak, destanın

öteki kahramanlarına *oranla daha somuttur*. Yaşamının bütün evrelerini baştan sona izleriz. *Bedreddin Destanı*'nın gerçek kahramanının toprak olduğunu söylemek aşırı kaçmaz sanırım. Ne var ki ancak insanla güzeldir toprak; insan emeğiyle cömert, onun alınteriyle doğurgandır.

Bedreddin Destanı'nın gerçek kahramanı, toprağı işleyerek insanlaştıran, onu kendi dünyasının bir parçası kılan, diyeceğim toprakta kendi özünü gerçekleştiren emekçi halktır.

* * *

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi destanın dokuzuncu şiiri, savaşın yoğun bir biçimde aktarıldığı, Anadolu emekçi halklarıyla Osmanlı egemen sınıfları arasındaki çatışmanın bütün somutluğuyla dile getirildiği metinlerin en uzunudur. Bundan sonra, Dukas tarihinden edindiği bilgilere dayanarak bazı ayrıntılar üstünde durur şair. Bir deve hörgücünde çarmıha gerilen Börklüce Mustafa'nın ölümünü, en korkunç işkenceler karşısında bile inancından dönmeyen bir köylü devrimcisinin yiğitçe direnişini anlatır. Börklüce'nin *alınyazısında* İsa'yı çağrıştıran bir şeyler vardır sanki. O da kendince bir İsa'dır. Ama boyun eğmeyen, daha çağdaş bir İsa. Ne var ki, ancak yıllar sonra gerçekleşmesi mümkün olabilecek sosyalist devrimi çarmıhında tek başına, bir kurban olarak doğrular. Tarih sahnesine vaktinden önce çıkıp, toplumsal koşulların başarısızlığa yargıladığı bir halk hareketinin sorumluluğunu yüklenmiştir. Börklüce'nin ölümüne dokunaklı bir ağıt yakan Nâzım, biraz da bu gerçeği dile getirmek için efsaneleştirir onu. Börklüce Mustafa, Nâzım'ın gözünde kendi çağının sorumlu kişisi, Anadolu halk devriminin vakitsiz önderidir. Ardından kitleleri sürüklese de, 'kendi sesiyle yanıp kül olan' Kerem'dir bir bakıma. Bedreddin için de aynı yorumu yapabiliriz. Rumeli'deki ayaklanmayı başlatmak üzereyken hileyle yakalanıp Sultan'ın huzuruna getirilen Bedreddin'e şair şu sözleri söyletir:

Bedreddin gülümsedi.
Aydınlandı içi gözlerinin

dedi:
– Mademki bu kerre mağlûbuz

netsek, neylesek zaid.
Gayrı uzatman sözü.
Mademki fetva bize aid
verin ki basak bağrına mührümüzü.

Her şeyi oluruna bırakan, ölümü kabullenmiş bir insanın sözleri midir bunlar? Sanmıyorum. *Mânâkıb*, Bedreddin'in kendisine yöneltilen benzeri görülmemiş, saçma sapan soruları yanıtlamadığını yazıyor.[1] Kapı gıcırtısına, sinek vızıltısına benzetiyor bu soruları. Nâzım'ın deyişiyle, 'Hûzûru Hümayûnda yere saplı bir kılıç gibi dimdik' duran Bedreddin, yargıçlara ödün vermeden susmayı bilmiş, inancından dönmemiştir. Onun bu tavrında bilgece bir karşı koyma görür Nâzım. Bedreddin, tarihin akışının ne yönde gerçekleşeceğini sezmiş gibidir. 'Mademki bu kerre mağlûbuz' der, 'bu kerre' sözcüğünün altını çizerek. Nâzım Hikmet, Börklüce'de olduğu gibi Şeyh Bedreddin'in davranışlarında da yenilen, ama bu yenilginin geçici olduğunun bilincinde bir halk önderinin ölümü kabullenişini betimler. İlerde mutlaka utkuya ulaşacak bir halk devriminin ilk kuramcısıdır o. Suskunluğu, 'güneş de batarken sararır' diyecek kadar ölümün doğallığını kavramış bir bilgenin suskunluğudur.[2] Bu davranışta, Nâzım'ın bir dörtlüğünde dile getirdiği çağımızın durdurulmaz akışını, 'gideni ve gelmekte olanı anlamanın o müthiş bahtiyarlığı'nı sezer gibi oluruz. Son sözünü, 'Mademki bu kerre mağlûbuz' tümcesiyle başlayan yukarıdaki dizeleri söylemeden önce, kemerlerden

[1] BİRKAÇ MÜNAFIKLAR CEM'OLUB ŞEYH E SUÂLE GELDÜKLERİN BEYÂN EDER:
Bî edeblük idüben cem'oldılar
Şeyh içün ba'zı suâle geldiler
İtdi Şeyh içün suâl her nâ bedid
Şol suâller kim ne dinle ne işit
Sözlerin dinledi gördi Şeyh harâb
Dınmamakla bunlara virdi cevâb
..... (*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Mânâkıbı*, Halîl bin İsmâil, *a.g.y.*, s. 123)

[2] Sultan Mehmet Çelebi'nin Bedreddin'e, "Benzin neden sararmış, yoksa humma ya mı tutuldun?" diye sorduğunda Şeyh'in, "Güneş de batarken sararır!" karşılığını verdiğini yine *Mânâkıb*'dan öğreniyoruz (*a.g.y.*, ss. 119-120).

dışarı bakar Bedreddin. *Vâridât*'ta, "Tohumda, bütün ağacın bulunduğu ve ağacın her yerinde tohumun oluştuğu görülmüyor mu? Çünkü ağaç, tümü ile meyvede vardır: Tohumun da içinde ağacın bütünü vardır ki ağaç bundan türer," (*a.g.y.*, s. 64) diyerek şaşırtıcı bir kesinlikle vurguladığı diyalektik düşüncenin oluşum ve dönüşüm ilkelerini bir suyun akışında görür. Gözlerinin içini aydınlatan bu evrensel akıştır biraz da. Nâzım, Bedreddin'in bilgece gülümseyişinde tek değişmez yasanın değişme olduğunu yakalamak, bu gerçeği bize de duyurmak ister. Değil toplum, zamanla doğadaki taşlar bile değişecek, su akıp gitmeye devam edecektir. Diyeceğim, içi rahattır Bedreddin'in:

Bedreddin
baktı kemerlerden dışarı.
Dışarda güneş var.
Yeşermiş avluda bir ağacın dalları
ve bir akarsuyla oyulmaktadır taşlar.
Bedreddin gülümsedi.

Bu dizeleri destanın bence en etkileyici, şiir yönünden en başarılı bölümü izler. Serez'in esnaf çarşısında bir ağaca, İbni Arabşâh'ın deyişiyle 'uryân olarak' asılmıştır Bedreddin. Çıplak gövdesi çiseleyen yağmurda ıslanmaktadır. Ağır, gizemli bir sessizlik vardır havada. Şiiri yavaşça örten bu sessizliğin arkasında derin bir melankolinin kıpırdadığını sezer gibi oluruz. Her dizenin, her sözcüğün altına Bedreddin'in çıplak gövdesinden, çiseleyen yağmurdan, gecenin yıldızsız karanlığından yayılan bir hüzün sinmiştir sanki. Bedreddin'in ölümü biraz da bizim yalnızlığımız, tarihsel zorunluluk karşısındaki umarsızlığımızdır. Destanın o çok sesli, devingen kalabalığını geride bırakan okur, bu son şiirle bomboş bir evrenin kıyısında bulur kendini. Bedreddin'in ölümüyle tek başına kalmış gibidir: Yalnızdır.

Yağmur çiseliyor,
korkarak
yavaş sesle
bir ihanet konuşması gibi.

Yağmur çiseliyor,
beyaz ve çıplak mürted ayaklarının
ıslak ve karanlık toprağın üstünde koşması gibi.

Yağmur çiseliyor,
Serezin esnaf çarşısında,
bir bakırcı dükkânının karşısında
Bedreddinim bir ağaca asılı.

Yağmur çiseliyor.
Gecenin geç ve yıldızsız bir saatidir.
Ve yağmurda ıslanan
yapraksız bir dalda sallanan şeyhimin
çırılçıplak etidir.

Yağmur çiseliyor.
Serez çarşısı dilsiz,
Serez çarşısı kör.
Havada konuşmamanın, görmemenin kahrolası hüznü
Ve Serez çarşısı kapatmış elleriyle yüzünü.

Yağmur çiseliyor.

Her sözcüğüyle ölüm ve yalnızlığı çağrıştıran bu şiir, *Bedreddin Destanı*'nın kuşkusuz en duyarlı şiiridir. Ama ne bir devinim ne de geleceğe dönük bir umut taşır içinde. Baştan beri ilgiyle izlediğimiz, hatta varlığını tenimizde duyduğumuz bir gerçekliğin, o renk ve ses cümbüşünün üstüne ansızın bir perde inivermiştir sanki. Destanın devingen dünyası yerini gizemli bir dinginliğe bırakmıştır. Nâzım'ın *İnsan Manzaraları* için kullandığı, ama *Bedreddin Destanı* için de geçerli sayabileceğimiz 'insan mahşeri' tanımının bu son şiirde yürürlükten kalktığını görürüz. Bedreddin'in ölümüyle 'insan mahşeri' tükenmiş, tarih ıssız kalmış gibidir. Soyut bir ölüm duygusu, doğaötesel bir yalnızlık değildir burada dile getirilen. Şair ölümü 'yapraksız bir dalda sallanan şeyhin çıplak etinde', yani artık yaşamayan bir gövdenin somutluğunda algılar.

Değişik benzetmeler aracılığıyla da olsa, bir başka şairin –Hilmi Yavuz'un– Bedreddin'in asılışını aynı biçimde yorumlaması ilginçtir. Nâzım'ın yukarıdaki dizeleri Hilmi Yavuz'un 'Bayezid Paşa' adlı şiirini anımsattı bana:

gözüm hep o asılmışta kaldı
.....
Bir tarikat değneği gibi
pürüzsüz ve düz
bir beden, asılmış

gözüm hep onda kaldı

tarçından ve süssüz
bir beden, asılmış
gözüm hep onda kaldı
..... (*Bedreddin Üzerine Şiirler,* Hilmi Yavuz, Cem Yay., ss. 22-23)

Bedreddin'in çıplak eti nesneye dönüşmüştür artık, canlılığını yitirmiştir. Gerçi Nâzım, Hilmi Yavuz'un yaptığı gibi ne 'tarikat değneği'ne ne de 'tarçın ağacı'na benzetir ölü gövdeyi. Hatta destan boyunca çok sık kullandığı *'gibi'* ilgecine bu şiirde bir kez bile yer vermez. Betimlediği görüntü, benzetmelerden bütünüyle arınmış, bir bakıma doğallaştırılmıştır. Oysa, çarşının ortasında bir ağaca asılı bu çıplak gövdenin hiç de doğal değildir görüntüsü. Günümüze oranla şiddetin daha az gizlendiği o devir için bile ürkütücü, alışılmamış bir özelliği vardır: çıplaklık. Bedreddin'i halkın gözünde küçük düşürmek, onda olağanüstü bir nitelik bulunmadığını kanıtlamak için başvurulan bu yöntem, Nâzım'ın şiirinde doğal bir görüntüye dönüşür. Yağmurda ıslanan çıplak etin az sonra dağılmaya yüz tutacağını biliriz. Nâzım en küçük bir anıştırma (imâ) bile yapmadan, okurda bu izlenimi uyandırmayı başarır. Bilinç dünyasından sıyrılan, daha doğru bir deyişle Nâzım'ın 1924 yılında Lenin'in ölümü için söylediği 'protoplâzmanın atâleti'ne ulaşan Bedreddin, doğaya karışmak üzeredir artık. Gövdesi doğadan bir parça, herhangi bir organizma olarak yağmur-

da ıslanmaktadır. Aynı yağmurla ıslanan ağaç ve toprak gibi. Bu son şiirle kendi içine kapanan *Bedreddin Destanı*, bir çeşit doğaya dönüşle noktalanır. Şairin, ilk bakışta kolay gibi görülen ama erişilmesi güç bir yalınlıkla betimlediği Bedreddin'in ölümü, giderek okuru da sarar. Metin kendi doğasına, sözcüksüz bir alanın beyaz boşluğuna kapanırken okuma da son bulur böylece. Kendimizi Serez Çarşısı gibi duyarız: 'kör ve dilsiz'.

❋ ❋ ❋

Nâzım'ın tarihsel kaynaklardan nasıl yararlandığını, o dönemin tarihçileri tarafından yazılmış metinleri hangi ölçütlerle değerlendirdiğini yeri geldikçe ortaya koyduğumu sanıyorum. Bedreddin hareketini Osmanlı egemen sınıflarının bakış açısından betimleyen bu tarihçilerin birleştiği birçok nokta var. Aşağı yukarı tümü Bedreddin'in kendini peygamber ilan ettiğini ya da padişahlığa göz diktiğini, böylece o devirde ayrılmaz bir bütün oluşturan din yasalarıyla toplumsal düzene karşı geldiği için asıldığını öne sürüyorlar. Örneğin İbni Arabşâh, "Pâdişah olmak hevesine düştü," diye yazıyor Bedreddin'den söz ederken. "Ve o tarihte Osmanlı hükümdarı bulunan Sultan Gıyâseddin Ebulfeth Mehmed bin Ebî-Yezîdü'l Kirişçi aleyhine hurûc eyledi." (Gölpınarlı'dan alıntı, *a.g.y.*, s. 10) Âşık Paşazâde "(...) Bu taraftan Simavne kadısı oğlı kim Ağaçdenizine girmişdi, birkaç bedbaht sofılar gönderdi vilâyetlere kim gelün şimden gerü pâdişâhlık benimdir, taht bana müsehhardır, sancak isteyen gelsün, subaşılık istiyen gelsün dedi. Elhâsıl her maksûdı olan gelsün dedi ki ben şimden gerü hurûc etdim, (...)" diye yazdıktan sonra, bu satırları izleyen şiirsel metinde daha da ileri gidiyor:

Dânişmend beglik ister gör asıldı
Çürük ok atdı hem yayı yasıldı
Havâ-yı nefs anı başdan çıkardı
Uzun sanuları kırdı kısıldı
Dilerdi ceng edeydi pâdişâhlan
Dahı uğraşmadın sındı basıldı

İki oğlın kodı Iznık'da gitdi
Yanında çok sofı başı kesildi. (*a.g.y.*, s. 14)

Bedreddin'in ölümünden sonra yazılan *Tevârîh-i Âl-i Osman*'daysa, Şeyh'i Osmanlı tahtına göz dikmekle suçlayan Lûtfî Paşa şu gülünç sözleri söylemekten kendini alamıyor: "(...) Ol zamânın pâdişâhları şöyle müselman idiler ki şunculayın fesâd idüp âsî olanları öldürmeğe kıyamazlardı. (...)" (*a.g.y.*, s. 25)

Bütün bu kaynaklardan yansıyan sınıfsal tavır, yorum gerektirmeyecek denli açık sanıyorum. Zaten Nâzım Hikmet de, tarihsel metinleri çoğu kez hiç değiştirmeden aktarıyor yapıtına. Böylece, 20. yüzyılın verilerinden yola çıkan okur, Bedreddin hareketindeki sınıfsal niteliği kendiliğinden görebiliyor. 15. yüzyıl Anadolu'sunda yaptığı düşsel gezi sırasında, Bedreddin olayına yer veren üç Osmanlı tarihçisiyle birlikte İlahiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisi Mehemmed Şerefeddin Efendi'ye rastlayan Nâzım, bu karşılaşmayı şöyle anlatıyor:

"(...) İzmir'de çok oyalanmadık. Şehirden çıkıp Aydın yolunu tutmuştuk ki, bir bağ içinde, bir ceviz ağacı altında, bir kuyuya serinlesin diye karpuz salmış dinlenen ve sohbet eden dört çelebiye rasladık. Her birinin üstünde başka çeşit libas vardı. Üçü kavukluydu, birisi fesli. Selâm verdiler. Selâm aldık. Kavuklulardan birisi Neşrî imiş. Dedi ki:

"–Halkı ibahet mezhebine davet eden Börklüce'nin üzerine Sultan Mehmed Bayezid paşayı gönderir.

"Kavuklulardan ikincisi Şükrüllah bin Şihabiddîn imiş. Dedi ki:

"–Bu sofinin başına birçok kimseler toplandı. Ve bunların dahi şer'i Muhammediye muhalif nice işleri âşikâr oldu.

"Kavuklulardan üçüncüsü Âşık Paşazâde imiş. Dedi ki:

"–Sual: Ahir Börklüce paralanırsa imanla mı gidecek, imansız mı?

"–Cevap: Allah bilir anın çünkim biz anın mevti halini bilmezüz.

"Fesli olan çelebi İlâhiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisiydi. Yüzümüze baktı. Gözlerini kırpıştırarak kurnaz kurnaz gülümsedi. Bir şey demedi. (...)" (*a.g.y.*, s. 179)

Bu sözlerin tümü, söz konusu üç tarihçinin yapıtlarından olduğu gibi alınmış, üslup özellikleri bile değiştirilmemiştir (Bkz. *a.g.y.*, s. 16 [Neşrî], s. 17 [Şükrüllah bin Şehâbeddin], s. 14 [Âşık Paşazâde]). Nâzım onlarla tartışmaya girmeden yoluna devam eder. Bedreddin ayaklanmasını betimlerken, 15. yüzyılın toplumsal ve ekonomik koşullarını değerlendirerek getirecektir kendi yorumunu. Böylece Osmanlı tarihçilerinin ideolojik söylemini bir bakıma metin dışı bırakır. Bu yüzden de yapıtın bağdaşıklığı büyük ölçüde bozulur. Yukardaki alıntıların destanın içeriğiyle bütünleşerek organik bir yapı kurduklarını öne süremeyiz, sanıyorum. Bir başka yerde, kayıkçının ağzından Karl Marx'a yapılan şu gönderme için de aynı şeyi söylemek mümkün:

"(...) Deniz dalgalıydı. Kayıkçıya baktım. Bir Almanca kitabın iç kapağından koparıp koğuşta başucuma astığım resme benziyor. Kalın bıyığı abanoz gibi siyah, sakalı geniş ve bembeyaz. Ömrümde böyle açık, böyle konuşan bir alın görmemişimdir.

"Boğazın orta yerine gelmiştik, deniz durmamacasına akıyor, kurşun boyalı havanın içinde sular köpürerek kayığımızın altından kayıyordu ki koğuştaki resme benzeyen kayıkçımız:

"–Serbest insan ve esir, patriçi ve pleb, derebeyi ve toprak kölesi, usta ve çırak, bir kelime ile ezenler ve ezilenler, nihayet bulmaz bir zıddıyette birbirine karşı göğüs gererek bazen el altından, bazen açıktan açığa fasılasız bir mücadeleyi devam ettirdiler, dedi." (*a.g.y.*, s. 192)

Şair metin dışı bir söylemden yararlanmaya, bu söylemi kendi yaratısının ürünü dizelerle özdeşleştirmeye kalkıştığı zaman inandırıcı olamıyor. Neşrî, Şükrullah bin Şehâbeddin, Âşık Paşazâde ve Marx'ın sözleri yapıta dışarıdan eklenmiş izlenimini uyandırıyor çünkü. Oysa kimi yerde, yine metin dışı sayabileceğimiz aynı tarihsel söylem şi-

irin organik yapısıyla o denli bütünleşiyor ki, nerede tarihsel belgenin, nerede şairin konuştuğu belli bile olmuyor. Bu özümlemenin, şairin metin dışı bir söylemi destanın şiirsel yapısı içinde başarıyla eritişinin en belirgin örneklerini aşağıya alıyorum:

"(...) Şeyh burada itmam etmiş olduğu *Teshil* mukaddemesinde '...Kalbimin içindeki ateş tutuşuyor. Ve günden güne artıyor, o surette ki kalbim demir de olsa selâbetine rağmen eriyecek' demektedir (Mehemmed Şerefeddin Efendi'den Nâzım'ın alıntısı, *Şeyh Bedreddin Destanı, a.g.y.*, s. 156).

"(...) Bedreddin'in kendi mürîd ve mu'tekidleriyle zuhûr edeceğini ve memâliki ehl-i irâdeti arasında taksîm eyleyeceğini ifade ettiğini ve kuvvet-i ilm ve sırr-ı tevhîdin tahkıkıyla ehl-i taklîdin kavânini millet ve mezhebini ibtâl ve vus'at-i meşrebimizle ba'zı muharremâtı istihlâl ideceğiz dediğini işitti ki (...)" (İdrîs-i Bitlîsî, *a.g.y.*, s. 22)

İlki çağdaş (1924), ikincisi 15. yüzyılda yazılmış bu iki metni destanında şöyle kullanıyor Nâzım:

İznik gölünde akşam oldu.
Bedreddin eğildi suya
avuçlayıp doğruldu.
Ve sular
parmaklarından dökülüp
tekrar göle dönerken
dedi kendi kendine:
–O âteş ki kalbimin içindedir
tutuşmuştur
günden güne artıyor.
Dövülmüş demir olsa dayanmaz buna
eriyecek yüreğim...
Ben gayrı zuhur ve huruç edeceğim!

Toprak adamları, toprağı fethe gideceğiz.
Ve kuvveti ilmi, sırrı tevhid gerçeklendirip
biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını

iptâl edeceğiz...

Bir başka örnek de, yine İdrîs-i Bitlîsî'nin aşağıdaki satırlarından yola çıkılarak yazılmış dizelerde yer alıyor:

"(...) Derhâl Rûmiyye-i sugrâ ve Amasya padişâhı olan Şehzâde Sultan Murad'ın ismini hükm-i humâyun sâdır oldu ki Anadolu, askerlerini cem'ile mülhid Mustafa'nın def'ine kıyâm eyleye ve mükemmel asker ve techîzât ile Aydın ilinde anın başına ine. (...) (*a.g.y.*, s. 21)

"Hükmü hümâyun sâdır olmuştu ki Şehzâde Murad'ın ismine

Aydın eline varıp

Bedreddin *halifesi Mustafa'nın başına* ine." (*a.g.y.*, s. 181)

Nâzım, 15. yüzyıl metinlerinin hemen tümünde rastladığımız 'Mevlâna Hayder derler, Mülk-ü Acemden yeni gelmiş bir dânişmend var idi' ve 'Mübalâga cenk oldu' gibi deyişleriyse hiç değiştirmeden aktarıyor şiirine. Buna karşın, söz konusu alıntılar destanın organik yapısıyla bütünleşebiliyor. Çünkü şair, destan kahramanlarının bakış açılarına yerleştiriyor tarihsel söylemi. Hatta çoğu kez bu bakış açılarıyla kendi söylemini özdeşleştiriyor. Hem kahramanların ağzından hem üçüncü tekil kişi kullandığı bölümlerde anlatıcının ağzından kendi konuşuyor. Daha doğrusu, öznesi yeterince belirmeyen bir dil, değişik kişi zamirleriyle bir çeşit 15. yüzyıl söylemi üretiyor. İşte Nâzım, destanı baştan sona kaplayan bu dış-söylemi kendinin kılıyor bir bakıma. Böylece metin dışı konumundan kurtuluyor belge; şiirin kendi gerçekliğine, yani özgül bir dile dönüşüyor. Diyeceğim, Nâzım'ın metniyle 15. yüzyıl metinlerini birleştiren söylemi *Bedreddin Destanı* olarak algılayabiliyoruz.

Somut örnekleriyle betimlemeye çalıştığım bu metinler arası ilişkiler (intertextualité) sorununun *Bedreddin Destanı*'nda hiç kuşkusuz özel bir yeri var. Yukarıdaki metin karşılaştırması, Nâzım Hikmet'in tarihsel kaynaklara yalnızca içerik açısından değil somut bir dil olarak da baktığını kanıtlıyor. Nâzım *tarihsel*'i şiirleştirirken, sınıf çözümle-

mesinin yanı sıra bir dil nesnesi de koyuyor ortaya. Yani *tarihsel*'in dayandığı verileri (belgeleri) Marksçı yaklaşımla ele alırken, söz konusu verilerin yazıldığı 15. yüzyıl Türkçesini de *Bedreddin Destanı*'nın diline dönüştürüyor. İncelemenin başında andığım Selâhattin Hilâv'ın yazısı bu görüşümü doğrular nitelikte. Hilâv, Nâzım'ın dili konusunda şunları söylüyor:

"Nâzım Hikmet, dili sadece anlatma aracı olarak kullanmaz. Ulusal dilin çeşitli ürünleri, onun gözünde, şiirin kurulmasına yararlı olan nesnelerdir. Başkalarının deyişlerine ve kelimelerine birer nesneye yaklaşır gibi yaklaşarak onları kendi söyleyişinin içinde hem eski tadlarından ve çağrışımlarından yoksun kılmadan hem de daha yüksek bir düzeye ulaştırarak, yani *aşarak* kullanır. Bu tutum, Nâzım'a, gelenekle verimli bir biçimde bağ kurması imkânını sağlamıştır. (...)

"Nâzım Hikmet, *Bedreddin Destanı*'nda, on dört ve on beşinci yüzyılın bozulmamış düzyazı Türkçesinden ve konuşma dilinden yararlanıyor. Bedreddin'in ve müridlerinin hikâyesini, şiirlerinde 1932 yılına kadar görmeğe alıştığımız dille değil, değişik bir söyleyişle anlatıyor. Bu onun, yeni bir aşamaya geçişinin belgelerinden biri olduğu gibi dili sadece bir anlatım aracı olarak değil *nesne* olarak da kullanışının en açık örneğidir. (...)" ('Türkiye Defteri', *a.g.y.*, ss. 49-51)

Nâzım'ın bu yaklaşımının, Hilâv'ın deyişiyle 'gelenekle verimli bir biçimde bağ kurması imkânını' sağlayan bu nesne-dilin yalnızca *tarihsel*'in değil, genel olarak Anadolu halk kültürünün şiirleştirilmesinde önemli bir işlevi var. Şair 15. yüzyıl metinlerine uyguladığı yöntemi halk yazınındaki söyleyiş özelliklerine de uyguluyor. Böylece, çoğu kez hiç değiştirmeden, onları da katıyor kendi şiirine. Örneğin aşağıdaki dizelerin *Dedem Korkut* söyleminin kalıplarıyla yeniden üretildiğini öne sürmek yanlış olmaz sanırım:

Karanlık ıslanırken perde perde

belirdim onların olduğu yerde
sözü ben aldım, dedim:
"– Ayasluğ şehrinin kapısı nerde?
göster geçeyim!
Kalesi var mı?
Söyle yıkayım.
Baç alırlar *mı*?
De ki vermeyim!"

İşte halk deyişlerini, türkü ya da masallarda rastladığımız geleneksel söylemi çağrıştıran birkaç örnek daha:

Sözü O aldı, dedi:
"– *Ayasluğ şehrinin kapısı dardır*
Girip çıkılmaz.
Kalesi vardır,
kolay yıkılmaz.
Var git al atlı yiğit
var git işine!"

"Varalım,
dedik.
Görelim,
dedik.
Yapışıp
sapanın
sapına
şol kardeş toprağını biz de bir yol
sürelim dedik."
Düştük dağlara dağlara,
aştık dağları dağları...

Nâzım, tarihsel metinlerdeki söylemi *Bedreddin Destanı*'nın *özgül diline dönüştürürken hangi yöntemi* uyguluyorsa, yukarıdaki alıntılarda da, halk yazınındaki geleneksel söylemi o yöntemle ele alıyor. Yani her iki durumda da dilin nesne olarak kullanılması söz konusu. Oysa Nâzım'ın, sözcükleri birer nesne gibi algılamadığını, dili salt kendisi

için değil bir araç olarak da kullandığını, böylece *Bedreddin Destanı*'nda, özellikle de *İnsan Manzaraları*'nda düzyazının, yani araç-dilin sınırına yaklaştığını öne sürmüştüm. Bu yazdıklarımla daha önceden vardığım sonuç arasında bir çelişki olduğunu sanmıyorum. Çünkü birbiriyle bütünleşen, biri diğerini engellemeyen bu iki özellik de var Nâzım'da. Onu hem büyük bir şair, bir dil ustası hem de çağının tanığı bir aydın yapan da bu zaten: karşıtların birliği. Nâzım, akış halindeki gerçekliği tüm karmaşıklığıyla kavrayıp sözcüklerin bilinciyle, yani her şeyden önce bir şair olarak yeniden üretmeyi başarmıştır. Bu nedenle, hem Türkiye'nin hem de Türkçe'nin en büyük şairleri arasında saymalıyız onu.

III

Tarihsel maddecilik açısından ele alındığında, Şeyh Bedreddin ayaklanmasının dinsel-ideolojik niteliği sınıf savaşımının özgül biçimlerinden biri olarak yorumlanmalıdır. Belli bir tarihsel dönemdeki ekonomik ve toplumsal koşulların doğal sonucudur bu. Nâzım Hikmet'in Bedreddin yorumuna büyük ölçüde kaynak olduğunu sandığım bir yapıttan, Engels'in *Almanya'da Köylü Savaşları* adlı kitabından söz etmek istiyorum. Çünkü Nâzım, dinsel-ideolojik bir köylü ayaklanması biçiminde gerçekleşen Bedreddin hareketinin sınıfsal çözümlemesini yaparken, Engels'in görüşlerinden yola çıkıyor.

Bilindiği gibi söz konusu yapıtında Engels, 16. yüzyıl Almanya'sını altüst eden, Kilise'yle bütünleşmiş feodal yapıyı kökünden sarsan köylü ayaklanmalarının sınıfsal temelini araştırır. O dönemin yükselen sınıfı burjuvazi, Luther'in öncülük ettiği Reform hareketinin sloganlarıyla Katolik Kilisesi'ne savaş açarken, aslında kendi sınıf iktidarını kurmanın yollarını aramaktadır. Ayaklanmanın bütün Almanya'yı sardığı, şato, manastır ve zengin kentlerin yağmalandığı bir savaş ortamında, yüzyıllar boyu feodal beylerle Kilise tarafından sömürülmüş halk kitlelerinin devrimci potansiyelini kendi çıkarları doğrultusunda kullanmayı başarır. Burjuvazi, isteklerinin çoğunu kabul ettirip görece bir üstünlük sağladıktan sonra, ayaklanmanın daha radikal boyutlara ulaşmasını önlemek için Luther'in ağzından şu çağrıyı yapar prenslere:

"Köylüleri kuduz köpekler gibi boğazlamalı, parça parça etmeliyiz. Evet aziz beylerim; köylüleri boğazlayın, gebertin tümünü! Eğer savaşta ölürseniz, cennetin kapıları size ardına dek açılacaktır. (...)" (*Le Guerre des Paysans En Allemagne,* Engels, Zimmermann'dan alıntı, Editions Sociales, s. 73) Engels Luther'i, başını burjuvazinin çektiği politik bir hareketin ideolojik sözcüsü olarak nitelerken, Thomas Münzer'i gerçek bir köylü devrimcisi, halkın kurtuluşu uğrunda can vermiş bir önder olarak selamlar. Münzer'in öngördüğü yaşam, gerçekleştirmek istediği toplum düzeni, ortaklaşmacı ilkelere dayanmaktadır çünkü. Münzer bir yandan kıyametin yaklaştığını, çok yakında tüm eşitsizliklerin, acı ve mutsuzlukların yeryüzünden kalkacağını, yani Son Yargılama'yı (Jugement Dernier) haber verirken, öte yandan köylüleri silahlı savaşım için örgütlemeye girişir. Engels onun dinsel görüşleri ardındaki maddeci eğilimlerini ilkel Hıristiyanlığa dönük inancıyla sınıfları ortadan kaldırmaya yönelen ortaklaşmacı düşüncelerini şöyle özetliyor:

"Thomas Münzer'in felsefi ve Tanrıbilimsel (théologique) öğretisi yalnızca Katolikliğin değil, tüm Hıristiyanlığın temel ilkelerini hedef alıyordu. Hıristiyanlık adı altında, kimi zaman Tanrıtanımazlığa dek yaklaşan tümtanrıcı (panthéiste) görüşler öne sürüyordu Münzer. (...) Kutsal Kitap'la usun birbirine karşıt gösterilmesinin yanlış olduğunu savunuyor, Kutsal Ruh'u usun ta kendisi olarak tanımlıyordu. İnanç, insanoğlunda cisimleşen ustan başka bir şey değildi ona göre. (...) İşte bu nedenle cenneti öbür dünyada değil, içinde yaşadığımız gerçek dünyada aramak gerekiyordu. İnanç sahibi kişilerin başlıca görevi, gönüllerine doğan Tanrı çağrısına uyup cenneti yeryüzünde gerçekleştirmek olmalıydı. Öbür dünyada ne cennet vardı ne de cehennem. Şeytansa insanların içindeki kötülüklerden, onların doymak bilmez isteklerinden başka bir şey değildi. (...) Münzer'in politik öğretisi bu devrimci din anlayışına tıpatıp uyuyordu. Tanrıbilimsel görüşleri gibi, içinde oluştuğu toplumsal koşulları aşan politik öğretisi de yaşadığı çağın

çok ilersindeydi. Din felsefesi nasıl Tanrıtanımazlığa dek varıyorsa, öngördüğü politik program da komünizme yaklaşıyordu. (...) Münzer'e göre cennet, her türlü özel mülkiyet ve sınıf ayrımının ortadan kalktığı, toplum üyelerine yabancılaşmış özerk devlet iktidarının bulunmadığı bir toplumdan başka bir şey değildi. Devrime katılmayan her türlü yetkenin varlığına son verilmeli, mallar ortak kullanılmalı, herkes emeğini ortaya koymalı ve toplumda tam bir eşitlik sağlanmalıydı. (...)" (*a.g.y.*, s. 79)

Bu görüşlerin Şeyh Bedreddin'inkilere ne denli yakın olduğunu kimse yadsıyamaz sanırım. Münzer gibi Bedreddin'in de öbür dünyaya inanmadığını, cennet ve cehennemi yeryüzünde aradığını, cenneti iyilik, cehennemiyse kötülük olarak nitelendirdiğini, üstelik bütün bunları hadisle tanıtlamaya çalıştığını biliyoruz. Münzer'in tümtanrıcı görüşleri, Bedreddin'in tasavvuf anlayışında ölümden sonra ruhun dirilemeyeceği inancına, yani maddeciliğe bırakır yerini. "Cisim ortadan kalkarsa, ne ruhlardan ne de başka soyut varlıklardan bir iz kalır," diyecek kadar çağının ilersindedir Bedreddin (*Vâridât, a.g.y.*, s. 68). *Vâridât*'taki Varlık Birliği anlayışı Tanrı'yla evreni bir sayan tümtanrıcı görüşten kaynaklanmakla birlikte, bazı konularda düpedüz maddeciliğe varır. Bedreddin'in doğa olgularını açıklama yöntemi de, Münzer'in Tanrıbilimsel öğretisinde olduğu gibi, usa büyük önem verir. Öte yandan Münzer'in kıyamet görüşüyle Bedreddin'in Mehdî yorumu aynı çizgide birleşirler. İkisinin de aynı toplumsal kaygı vardır temelinde: çelişkileri, eşitsizliği ortadan kaldırmak. Yozlaşan dünyanın sonunu haber veren İtalyan gizemcisi Joachim Calabrais'nin (12. yüzyıl) yapıtından etkilenen Münzer, içinde yaşadığı çalkantılı ortama bakarak zamanın geldiğine inanır. Ve eşit bir toplum kurarak tüm zenginlikleri halk arasında paylaştırmak, böylece çelişkileri, karşıtlıkları ortadan kaldırmak amacıyla köylü kitlelerini Kilise ve soylu sınıfa karşı ayaklanmaya çağırır. Bedreddin ise *Vâridât*'ta Taha Suresi'nin 105. ayetini yorumlarken üstü kapalı bir biçim-

de değinir aynı gerçeğe.[1] Börklüce Mustafa'yla Torlak Kemal, Aydın yöresinde ayaklanmayı başlattıkları vakit, İznik'ten gizlice ayrılarak İsfendiyaroğlu Beyliği'ne, oradan da Deliorman'a geçer; Nâzım'ın destanında belirttiği gibi Rumeli halkını örgütlemeye girişir. Şeyh Bedreddin'in Abdurrahman Bıstamî'nin *Sayhat-ul Bûm Fî Havâdisir-Rûm* (Rum ülkesinde gelişecek olaylarla ilgili baykuş çığlığı) adlı yapıtının etkisinde kaldığını söyleyen Gölpınarlı, bu konuda şunları yazıyor:

"Bizce Abdürramân-ı Bıstamî, *Sayhat-ul Bûm Fî Havâdisir-Rûm* adlı kitabını Bedreddin'e okuturken, 'sâhib-zuhûr, sâhib-hurûc' olacağı inancını ona aşılamıştır. Belki de, o zamanın âdetince Bedreddin, bu kitaptan başka, ulûm-ı garîbeye ait kitaplarla da uğraşmıştı. Nitekim, *Vâridât*'ında, kıyametin, hicretin üçüncü yüzyılında kopacağına dair kitaplar tasnif edildiğini, birçok kişilerin, kıyameti, kıyamet alâmetlerini beklediğini, Mehdî'nin yedi yüzle sekiz yüz arasında zuhûr edeceğini söylediklerini bildirmede, hicrî sekizinci yüzyıl geçtiği halde hiçbir şeyin olmadığını, daha binlerce yüzyıl geçse de gene olmayacağını söylemededir. Bu sözler, bu çeşit kitaplarla da, bu çeşit bilgilerle de uğraştığını itiraftır. Sanıyoruz ki Bedreddin'in şuuraltı bir inancı var. Osmanoğullarının Fetret Devri, Timur akınının meydana getirdiği iktisadî ve içtimaî çöküntü, onun bu şuuraltı inancını kuvvetlendirmiş, kîyam etme zamanının geldiğine kendisini inandırmıştı. (...)" (*a.g.y.*, s. 10)

Daha ilerde de, yukarıdaki görüşü tamamlayan şu satırlar var:

---

[1] "Ey Muhammed! Sana dağları sorarlar; de ki: 'Rabbim onları ufalayıp savuracak, yerlerini düz, kuru bir toprak haline getirecek, orada ne çukur ne tümsek göreceksin." *Kuran-ı Kerim*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 318) Bedreddin bu ayeti şöyle yorumluyor: "Bu ayetle verilen haber, zamanın sonunda Hak'ın görüneceğine, *birliğin genelleşeceğine; egemenliğin, üzerinde hiç eğrilik bulunmayan Hak'ta toplanacağına* (İtalikler bana ait, N.G.); sıfat dağlarının ortadan kalkacağına; o çağı hükmü altında tutan varlığın, bütün yaratıkları da çağırarak, tam birliği kuracağına; onu gizleyen büklüm ve kıvrımların açılacağına; *gökleri* ve kendi sıfatlarının belirlediği varlıkları, Rahman adı verilen Hak'ın hükümlerini kabul etmek için yumuşatacağına işarettir." (*a.g.y.*, s. 100)

"(...) Bedreddin herhalde bir inkılâb yapmak emelindeydi; fakat bu hususta şeriâtı ibtâl değil, kendi görüşüne, anlayışına göre ihyâ etmek emelini gütmekteydi ve Mehdî hâdiselerini gözünün önünde tutuyor, kendisini bir 'sâhib-zaman' sayıyordu." (*a.g.y.*, s. 40)

Bedreddin'in 'şeriâtı ihyâ etmekten' çok, eşitlik temeline dayanan yepyeni bir düzen kurmak amacıyla eyleme geçtiğini biliyoruz. Elimizdeki belgelere ve o dönem tarihçilerinin suçlama dolu yazılarına dayanarak, bu düzenin başlıca özelliklerini daha önceden özetlemeye çalışmıştım. Bedreddin'in mal ortaklığı ve mutlak eşitlik ilkelerine dayanan görüşleri Thomas Münzer'de daha belirgin bir nitelik kazanıyor. Almanya'daki köylü ayaklanmalarının tarihine bakarak, on iki maddede toplanan halkın isteklerinin tümünü saptamak mümkün çünkü. Bedreddin örneğinde durum biraz daha karmaşık. Ne de olsa Almanya'daki gibi somut bir politik program yok elimizde. Ama Engels'in Thomas Münzer için söylediklerinin çoğunu Bedreddin hareketinde de gözlemleyebiliyoruz. Hele Dukas'ın Türkçe metninde bütünüyle yer almayan küçük bir ayrıntı, bu benzerliği daha da pekiştiriyor. Börklüce Mustafa'nın yalnızca giyim, yiyecek, vb. gibi malların değil, araba ve atların, yani o zamanın üretim araçlarının da ortaklaşa kullanılmasından yana olduğunu yazıyor Dukas (Bkz. *Histoire des Empereurs Jean, Manuel, Jean et Constantin Paléologues Ecrit Par Dukas, Histoire de Constantinople*, VIII. Cilt, XXI. Bölüm, s. 393). Diyeceğim, her iki durumda da ilkel komünist toplumun temel niteliklerini bulmak mümkün. Ama üretici güçlerin o dönemdeki gelişme düzeyine oranla henüz tohum halinde bu nitelikler. Gelişip ortaya çıkmaları, tohumun filiz verebilmesi için işbölümü ve toplumsal sınıfların oluşması gerekecektir. Yirmi sekiz yaşında işkenceyle öldürülen Münzer ve Serez Çarşısı'nda asılan Şeyh Bedreddin'in kurmak istedikleri toplumsal düzen, ancak belli bir üretım tarzı aşamasından sonra, sosyalizmin nesnel ve öznel koşullarının var olabileceği daha ilerki bir toplumda yeniden gündeme gelebilecektir. İşte bu gerçeğin altını çizmek için *Almanya'da Köylü Savaşları* adlı yapıta değinme gereğini

duydum. Nâzım Hikmet, destanında Bedreddin ayaklanmasının yenilgisini 'tarihsel, sosyal, ekonomik şartların zarurî neticesi'ne bağlarken Engels'in görüşlerinden yola çıkıyor çünkü. Engels'in 16. yüzyıl Almanya'sı için söylediklerini 15. yüzyıl Anadolu'suna uyguluyor. Gerçi iki özgül toplumsal kuruluş, benzer nitelikleri ağır basmakla birlikte ayrı koşullar söz konusudur. Ne var ki, her iki köylü ayaklanmasının da, tarihsel maddecilik açısından ele alındıklarında, aynı sorunsaldan kaynaklandıkları görülür. İki ülkenin de içinde bulundukları devrim aşaması –bu Osmanlı toplumu için daha da karmaşık bir olgu– başkaldıran halk kitlelerinin isteklerini karşılayacak düzeyde değildir. O dönemde yükselen sınıf başkadır çünkü. Proletarya henüz tarih sahnesine çıkmamıştır. Üretici güçlerin gelişme düzeyi, sınıflar arası ilişkiler, güç oranı, vb. gibi etkenler, önceden belirlenmiş bir tarihsel aşamaya doğru yöneltmektedir toplumu. Bir bakıma, Şeyh Bedreddin ayaklanmasını ilkel komünist topluma dönüş özlemi olarak da niteleyebiliriz. Ne var ki, sosyalizmin ilk belirtilerini de içinde taşıyan, çağlardır süregelen ezen-ezilen çatışmasına halkçı niteliğini kazandıran bir harekettir bu. Geriye olduğu kadar ileriye, geleceğe de dönüktür. Nâzım, erken bir devrimci sıçrama olarak yorumlar Bedreddin olayını. Kafasıyla Marksçı tarih yasalarının, yüreğiyle emekçi halkın yanındadır.

Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların
zarurî neticesi bu!
deme, bilirim!
O dediğin nesnenin önünde kafamla eğilirim.
Ama bu yürek
o, bu dilden anlamaz pek.
O, "hey gidi kambur felek
hey gidi kahbe devran hey,"
der.
Ve teker teker,
bir an içinde,
omuzlarında dilim dilim kırbaç izleri,
yüzleri kan içinde
geçer çıplak ayaklarıyla yüreğime basarak

geçer Aydın ellerinden Karaburun mağlupları...

Tavrında herhangi bir çelişki olmadığını tanıtlamak için de 'usta'sına sığınarak şu dipnotu düşer:

"Şimdi ben bu satırları yazarken, 'Vay, kafasıyla yüreğini ayırıyor; vay, tarihsel, sosyal, ekonomik şartları kafam kabul eder amma, yüreğim yine yanar diyor. Vay, vay, Marksiste bakın...' gibi laflar edecek olan bazı 'sol' geçinen delikanlıları düşünüyorum. (...)

"Ve şimdi eğer böyle bir istidrad yapıyorsam bu o çeşit delikanlılar için değil, Marksizmi yeni okumaya başlamış sol züppeliğinden uzak olanlar içindir.

"Paris Komunasının devrileceğini, bu devrilişin bütün tarihî, sosyal, ekonomik şartlarını önceden bilen Marx'ın yüreğinden Komunanın büyük ölüleri bir 'ıstırap şarkısı' gibi geçmemişler midir? Ve Komuna öldü, yaşasın Komuna! diye bağıranların sesinde bir damla olsun acılık yok muydu?" (*a.g.y.*, s. 185)

❋❋❋

Nâzım Hikmet, metin dışı bir söylem olarak nitelediğim Marx'm '(...) bir kelime ile ezenler ve ezilenler, nihayet bulmaz bir zıddiyetle birbirine karşı göğüs gererek bazen el altından, bazen açıktan açığa fasılasız bir mücadeleyi devam ettirdiler' sözünü anarak Bedreddin Destanı'nı temellendiren Marksçı tarih anlayışına, yani tarihin itici gücü sınıf savaşımına dikkati çekiyor. Bu, genel planda doğru, ama oldukça soyut bir yaklaşım. Ne var ki, söz konusu genel doğru *Bedreddin Destanı*'nda özgül bir bağlam içine, 15. yüzyıl Osmanlı toplumunun somut koşullarına yerleştiriliyor. Böylece genel ve tikel, diyalektik bir bütünlük içinde sunulmuş oluyor okura. Tikelin ayrıntılarıyla betimlenen gerçeklik, kuramın ışığında evrensel bir nitelik kazanıyor. Öte yandan tikele yaklaşmak, Bedreddin hareketinin sınıfsal temelini kavramak için de genelden, yani Marksçı tarih kuramından yola çıkıyor şair. Başka bir deyişle kuramdan pratiğe, pratiğin ayırıcı özellikleriyle zenginleşmiş olarak

yeniden kurama yöneliyor. *Bedreddin Destanı*, işte bu çizginin belirlediği, genel planda oldukça şematik ama tikelde çok özgün ve başarılı bir yapıt, kanımca. Hele şiirsel bölümler Nâzım Hikmet'in gelişim çizgisinde gerçek bir dönemeci, *İnsan Manzaraları*'yla yetkinliğe ulaşacak yeni bir anlayışı haber veriyor. Nâzım Hikmet, destanın sonuna koyduğu 'Ahmet'in Hikâyesi' adlı bölümde Bedreddin hareketini günümüz Türkiye'sine bağlarken, yine aynı *değişmez*'i, yani sınıfsal bakış açısını getiriyor gündeme.

Şerafeddin Efendi'nin risalesini okurken sözcüklerin imlediği gerçekliğin ötesine geçip 15. yüzyıl Anadolu'sunda dolaşan şair, kendini yeniden hapishane koğuşunda bulmuştur. Dukas'ın sözleriyle ona, "Gürültü etmeksizin denizin dalgalarını aşarak senin yanında bulunuyorum," diyerek yolculuk boyunca rehberliğini yapan beyaz giysili derviş, Tornacı Şefik'in koğuş penceresinde asılı duran gömleğidir aslında. Böylece şair düşsel gezisini tamamlayarak gerçek mekâna döner. Ama biz bu gerçek mekânın *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* adlı kitabın düşsel mekânı olduğunu biliriz. Okuma, Ahmet'in Hikâyesi'yle, 20. yüzyıl Anadolu'sunun bir hapishanesinde sürer gider. Nâzım destanını bitirmeden önce, Bedreddin hareketinin güncel önemine değinme gereğini duymuştur. Bu nedenle günümüz Türkiye'sindeki köylülük sorununa getirir sözü. Bedreddin hareketi tarihsel konumunu aşıp günümüze ulaşmış, geleneksel halk ayaklanmaları çizgisinin en radikal halkalarından biri olarak toplumumuzdaki çağdaş yerini almıştır. Bedreddin adı Rumeli köylülerinin ağzında bir umut sözcüğü, bir kurtuluş simgesidir artık.

Ahmet, şairin koğuş arkadaşlarındandır. Tutukluların çoğu gibi o da emekçidir. Bir Rumeli köyüyle ilgili çocukluk anısını anlatırken, jandarmanın 'dünyanın en inatçı, en vergi vermez, en dikkafalı köylüleri' diye nitelediği o yöre halkının Bedreddin'e olan inancını dile getirir. Her türlü doğaötesel kaygıdan arınmış, ideolojik özelliğini büsbütün yitirmiştir bu inanç. Ahmet'le dedesini evinde ağırlayan yaşlı köylü, "O gelecek yine," der, "çırılçıplak ağaca asılan çırılçıplak gelecek yine." Ocağın çevresine toplanmış köylülerde herhangi bir sevinç belirtisi görülmez. Sessizli-

ğin, halkın yüzyıllardır süren o anlamlı suskunluğuyla bütünleşen derin bir sessizliğin içine gömülmüşlerdir. Yüzlerinde alaca bir ışık dolaşır. Ocaktan vuran aydınlığın katıksız ışığı. Gözleri aydınlanır bir an; yavaşça kıpırdanmaya başlarlar. Nâzım 'çırılçıplak' sözcüğüyle çağımızın yoksul kitlelerini, 'zincirinden başka yitirecek şeyi' olmayanları anıştırmak ister gibidir. Bu görüşüne açıklık getirmek, yaşlı köylünün Bedreddin'in bir gün geri döneceğine duyduğu inançta halkımızın eşitlik özlemini dile getirmek için ona şu sözleri söyletir:

"İsâ peygamberin ölüsü etiyle, kemiğiyle, sakalıyla dirilecekmiş. Bu yalandır. Bedreddin'in ölüsü, kemiksiz, sakalsız, bıyıksız, gözün bakışı, dilin sözü, göğsün soluğu gibi dirilecek. Bunu bilirim işte... Biz Bedreddin kuluyuz, ahrete, kıyamete inanmayız ki, dağılan, fena bulan bedenin yine bir araya toplanıp dirileceğine inanalım. Bedreddin yine gelecek diyorsak, sözü, bakışı, soluğu bizim aramızdan çıkıp gelecektir, diyoruz." (*a.g.y.*, s. 206)

Onun bıraktığı yerden Ahmet alır sözü. Aynı özlemin, bu kez emekçilerin ağzından bir kez daha dile getirilişine tanık oluruz:

"(...) Dedem, Bedreddin'in geleceğine inandı mı, inanmadı mı, bilmiyorum. Ben, dokuz yaşımda buna inandım, otuz bu kadar yaşımda yine inanıyorum." (*a.g.y.*, s. 206)

Nâzım, Bedreddin inancını dinsel-ideolojik niteliğinden sıyırıp Anadolu halkının eşitliğe duyduğu özlem biçiminde ele almakla konuya çağdaş bir yorum getiriyor. Bedreddin olayını günümüz koşullarına yerleştiriyor böylece. Ne var ki, Bedreddin geleneğini sürdüren bazı çevrelerdeki toplumsal gerçekliğe ters düşüyor bu yorum. Nâzım'ı da öznel ve istemci (volontariste) bir tavır içine itiyor. Hiç kuşkusuz Bedreddin inancı, halk kitlelerinin içinde yaşadıkları yoksulluğa, sömürü ve eşitsizliğe karşı duydukları bir tepki olarak değerlendirilmelidir. Ama söz konusu inanç, Nâzım'ın 'Ahmet'in Hikâyesi'nde betimlediği gibi politik bi-

linç düzeyinde değil, hâlâ dinsel-ideolojik düzeyde ifade ediyor kendini. Bugün Bedreddinî diye anılan Trakya'daki bazı köylerin gelenekleri ilerici olarak nitelenemez sanırım (Bkz. 'Trakya'da Türk Kabîleleri', Vâhid Lûtfi Salcı, 'Türk Amacı' dergisi, yıl I, sayı: 7, s. 311-315). Bedreddin'den söz eden şiirlerin çoğu da aynı anlayışın ürünüdür. Aşağıya kısa bir bölümünü aldığım örnekte olduğu gibi, bu şiirlerde Bedreddin'in yalnızca bir tekke şeyhi, Tanrı yolunda can vermiş bir din ulusu olarak betimlendiği söylenebilir:

Hezâran şükr ü minnet ol Hudâ'ya
Salâvatlar virelüm Mustafa'ya
İrişdürdi bizi kutb-evliyâya
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Ebûbekr ü Ömer Osmân u Haydar
O deryâdan çıkıban işbu cevher
Velîler içre budur bize rehber
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Budur Âl-i Muhammed silsilesi
Buna inkâr edenler oldu asî
Kabûldür Hak katında her duâsı
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Velîdür bîgümân Allah nurıdır
Muhammed Mustafâ'nın enveridür
Velâyet leşkeri ser-defteridür
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Hudâ'nın sevdügidir enbiyâlar
Olarun cevheridür evliyâlar
Budur Hak'dan bize viren atâlar
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Olup Mansur bu yolda virdi başın
Hudâ ışkına hiç çatmadı kaşın
Münâfıklar atarlar ta'na taşın
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Alî gibi şehîd oldu fenâda
Melekler âh ider cümle semâda
Bugün bunda yarın yevm ül-cezâda
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din dür

Yapışduk biz bugün anun eline
İdüp tevbe dahı girdük şalına
Anı delîl idindük Hak yolına
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Bize gösterdi hem kavl-i şerîat
Dahı irşâd ider fi'l-i tarıykat
Ve ma'rifetle bildürdi hakıykat
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür

Bunun yolına terkitdük cihânı
Fedâ kılduk ana biz baş u canı
Budur nice velîler kâmranı
Bizüm mürşidimüz Şeyh Bedr-i din'dür
..... (Gölpınarlı'dan alıntı, *a.g.y.*, s. 37)

Dedemoğlu adında bir halk şairi tarafından 17. yüzyılda yazılmış bir şiirdeyse yine aynı inancı görüyoruz. Ne var ki, halkın bağrından çıkmış bir şair olan Dedemoğlu'nun Bedreddin'e duyduğu sevgi, dinsel-ideolojik öğeler taşımakla birlikte çok daha yalın ve içten. Hele son dizeler halkımızın Bedreddin'e sahip çıktığını, onu kendinden biri olarak gördüğünü tanıtlıyor. Kara Nine'nin 'Serez'in Şahı'nın eşiğine yüz sürmesi, bir evliyaya duyulan saygıdan da öte, Bedreddin'in Anadolu halkında yaşadığının en gerçek kanıtıdır:

Erenlerin, evliyanın yoluna
Derviş oldum, erdim kudret sırrına
Hüseyn'den aldılar senin yerine
Güzelsin Serez'in şahı, güzelsin
Güzelsin pîrimin nûru, güzelsin

Cinsinden alınan yerin nûru var
Gelen dervişlerde kudret sırrı var
On iki imam gerçek erin aslı var
Güzelsin Serez'in şahı, güzelsin
Güzelsin pîrimin nûru, güzelsin

Şahlar içinde Serez'in şahısın
İsmin Şah Bedreddin; ilim varısın
Müminler kâbesi, dostum nûrusun
Güzelsin Serez'in şahı, güzelsin
Güzelsin pîrimin nûru, güzelsin

Şahlarımız var imamlar ağası
Mürşidin ehli, mollanın illazı
Şefaatçımızdır velâyet şahı
Güzelsin Serez'in, şahı, güzelsin
Güzelsin pîrimin nûru, güzelsin

Çığrışa çığrışa aştık Balkanı
Altıncıda gördük Serez halkını
Yedincide yüzler sürdük sultanı
Güzelsin Serez'in şahı, güzelsin
Güzelsin pîrimin nûru, güzelsin

İndim seyreyledim, dostun durağı
Sekiz melek tutar arşın direği
Pîrimin hesapsız yanar çırağı
Güzelsin Serez'in şahı, güzelsin
Güzelsin pîrimin nûru, güzelsin

DEDEMOĞLU, uyarır çırağ yakar
KARA NİNE eşiğine yüz sürer
DERVİŞ CEVAD BABA'ın murada erer
Güzelsin Serez'in şahı, güzelsin
Güzelsin pîrimin nûru, güzelsin
(*Uyan Padişahım*, Cahit Öztelli, Milliyet Yay., ss. 165-166)

Maddesel temelini yarı-feodal üretim ilişkilerinin oluşturduğu, özellikle kırsal bölgelerde varlığını sürdüren, top-

lumumuzun bazı kesimlerini hâlâ büyük ölçüde etkileyen bu tür inançların kapitalizm geliştikçe ortadan kalkacakları bir gerçek. O zaman Bedreddin inancı da usçu bir yaklaşıma bırakacak yerini. Ama halkımız yine onu kendinden saymaya, adını bir umut türküsü gibi kuşaktan kuşağa aktarmaya devam edecek. Bedreddin olayı, emekçi sınıfların kurtuluş simgesine dönüşecek böylece; Anadolu halkının ayrılmaz bir parçası olarak yaşamını sürdürecek. Mehmet Çelebi'nin 15. yüzyılda yanıt bulamadığı sorusuna biz bugün, yüzyıllar sonra kesin bir karşılık verebiliriz: Evet, Bedreddin yaşıyor hâlâ.

❋❋❋

Bedreddin Destanı yayımlandıktan on yıl sonra, uydurma bir suç yüzünden Nâzım Hikmet yine hapistedir. Ama bu kez, Piraye'ye yazdığı bir şiirde söylediği gibi 'hapislik uzun sürmüştür biraz: sekiz yıl'. 'Büyük yolculukların sabırsızlığıyla yüklü, demirli bir şilep gibi' Bursa'da yatmaktadır. Türkçe'nin en büyük şairlerinden birinin böyle yok yere hapislerde çürütülmesi, yalnızca ilericilerin değil, her namuslu aydının, yurdunu ve halkını seven herkesin yüreğinde bir yaradır. Cahit Sıtkı Tarancı işte bu yaranın verdiği acıyla 'Bir Şey' adlı şiirini yazar o günlerde. Yazılışından ancak yirmi yıl sonra, 'Yeni Dergi'nin 1967 Eylül sayısında tam olarak yer alabilen şiirin ikinci bölümünde şair şöyle der:

Bir şey daha var yürekler acısı
Utandırır insanı düşündürür
Öylesine başka bir kalb ağrısı
Alır beni ta Bursa'ya götürür.

Yeşil Bursa'da konuk bir garip kuş
Otur denmış oracıkta oturmuş
Ta yüreğinden bir türkü tutturmuş
Ne güzel şey dünyada hür olmak hür

Hey kahpe felek ne oyunlar ettin
En yavuz evlâdı bu memleketin
Nâzım ağbey hapislerde çürür.

Nâzım, Cahit Sıtkı'nın iyi niyetine saygı duymakla birlikte kendisine yakıştırılan 'garip'likten hiç de hoşlanmamıştır. Cahit Sıtkı'ya şu dizelerle karşılık verir:

Sevdalınız komünisttir,
on yıldan beri hapistir,
yatar Bursa kalesinde.

Hapis ammâ, zincirini kırmış yatar,
en âlâ bir mertebeye ermiş yatar,
yatar Bursa kalesinde.

Memleket toprağındadır kökü,
Bedreddin gibi taşır yükü,
yatar Bursa kalesinde.

Yüreği delinip batmadan,
şarkısı tükenip bitmeden,
cennetini kaybetmeden,
yatar Bursa kalesinde. (*a.g.y.*, s. 191)

Nedir Bedreddin'den devraldığı bu yük? Nâzım'ın, Börklüce Mustafa'yla Bedreddin'i Anadolu halk devriminin vakitsiz önderleri olarak tanımladığını söylemiştim. Her ikisi de yaşadıkları çağın sorumluluğunu yüklenmişler, gerçekleşmesi ancak yıllar sonra mümkün olabilecek bir devrimi çarmıhlarında doğrulamışlardır. Nâzım Hikmet, onlardan beş yüz yıl sonra inatla sürdürür aynı eylemi. O dönemin bir avuç sosyalistiyle birlikte, Bedreddin'in yükünü sırtında taşımaya çalışır. Anadolu toprağına kök saldığını söylerken de Bedreddin'in sorumluluğuyla kendi durumunu özdeşleştiriyordur aslında. Yazdıklarının çoğunda halk kültürümüzün ayrılmaz bir parçası, bir atasözü olmuş şu tümce vardır sanki: 'Ben de halümce Bedreddînem' Halk dilinin, geleneksel âşık yazınının en içten, en sıcak

deyişleriyle yazılmış 'Nâzım İçin' şiirinde Bedri Rahmi de aynı gerçeği dile getirir:

Bursa'nın ufak tefek yolları
Ağrıdan sızıdan tutmaz elleri
Tepeden tırnağa şiir gülleri
Yiğidim aslanım aman burda yatıyor

Bir şubat gecesi tutuldu elin
Silaha bıçağa varmadı dilin
Ne ana ne baba ne kız ne gelin
Yiğidim aslanım aman burda yatıyor

Ne bir haram yedin ne cana kaydın
Ekmek gibi temiz su gibi aydın
Hiç kimse duymadan hükümler giydin
Döşek diken diken yastık batıyor
Yiğidim aslanım aman burda yatıyor

Zindanı taştan oyarlar
İçine bir yiğit koyarlar
Sağa döner böğrü taşa gelir
Sola döner çırçıplak demir
Çeliğin hası da yiğidim aman böyle bilenir

Bugün efkârlıyım açmasın güller
Yiğidimden kötü haber verirler
Demirden pencere taştan sedirler
Döşek melul mahzun yastık batıyor
Yiğidim şahinim aman burda yatıyor

Mezar arasında harman olur mu
On üç yıl hapislik derman kalır mı
Azrail aç susuz canın alır mı
Döşek melul mahzun yastık batıyor
Yiğidim şahinim aman burda yatıyor.
. ..... (*Yaşadım,* Ada Yay., ss. 61-63)

Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim adlı romanın kahramanları da, Türkiye tarihinin en acı simgelerinden olan Sansaryan Hanı'nın tabutluklarında Bedreddin'in yükünü taşırlar. Ziya, Kerim, İsmail tutuklanıp işkence görmüşler ama çözülmemişlerdir. Bir süre sonra Kerim çıldırır. Ziya'yla İsmail hapisten çıktıkları gün yeniden atılacaklardır kavgaya. İsmail hücresinin yalnızlığında az önce gördüklerini düşünürken, belleğinde Börklüce Mustafa'nın anısı canlanır. Sansaryan Hanı'nın işkence odasında çarmıha gerilen Ziya'yla, devenin sırtındaki Börklüce Mustafa arasında yüzyılları aşan gizli bir bağ kurulur böylece:

"(...) İsmail portatifine döndü. Düşünüyor. Çarmıha germiş hergeleler Ziya'yı –Ölçüsüz bir acıma duydu, buraya düştü düşeli hiç duymadığı bir şey, ağlamak geliyor içinden–. Ziya'yı çarmıha germişler... Börklüce Mustafa'yı Sultan Murad'ın deve üstünde çarmıha germesi gibi –bunu Ziya'dan dinlemişti– hergeleler. (...)" (*a.g.y.*, s. 177)

Nâzım'ın, politik eylem açısından parti militanlarıyla Bedreddin hareketi arasında kurduğu bağ 'Kırkıncı Yılımız' şiirinde tarihsel bir boyut kazanır. Türkiye sosyalizm tarihini Bedreddin'le başlatır şair. Şiirin ilk dizelerinde Anadolu halkının başkaldırı geleneğini, Bedreddin, Köroğlu ve Bolşevik Osman gibi kurtuluş hareketlerinin değişik evrelerini simgeleyen adlarla günümüze bağlar. Uzun bir tarihsel sürecin başlıca halkalarını oluşturan bu adların katıldıkları eylemlere, –Bedreddin ayaklanması, Celâli isyanları, Kurtuluş Savaşı– işçi sınıfı örgütünün kuruluş tarihinden başlamak üzere, yeni bir gerçeklik, çağdaş bir etkinlik kazandırmak ister.

Hepimiz kırk yıl önce doğduk
kırk yıl önce sabahleyin
kırk yıl önce gün ışırken Bedreddin'in İznik Gölü'nde
çamlı bellerinden birinde Köroğlu'nun
ve Sibirya'dan, esirlikten dönen Bolşevik Osman
pusuya düşürürken Urfa yolunda seher vakti Fransızı.

Hepimız kırk yaşındayız

yirmisine basanımız da
altmışını geçenimiz de
atılıp ölenimiz de İstanbul'da Müdüriyet penceresinden.

❋❋❋

Yurdundan, bunca çok sevdiği, şiirlerinde bitmez tükenmez bir sevda türküsü gibi çağırdığı Anadolu toprağından uzakta ölen Nâzım Hikmet'in *Bedreddin Destanı*'nı okurken hep şu dizeleri anımsadım:

Memleketimi seviyorum:
Çınarlarında kolan vurdum, hapishanelerinde yattım.
Hiçbir şey gidermez iç sıkıntımı
memleketimin şarkıları ve tütünü gibi.

Memleketim:
Bedreddin, Sinan, Yunus Emre ve Sakarya,
kurşun kubbeler ve fabrika bacaları
benim o kendi kendinden bile gizleyerek
sarkık bıyıkları altından gülen halkımın eseridir.

Yukarıdaki sıralamaya bugün Nâzım Hikmet adını da katmak gerekir diye düşünüyorum. Çünkü Nâzım, halkımızın yarattığı ulusal değerlerden biri ve hiç kuşkusuz en çağdaşıdır. *Bedreddin Destanı*'na yazdığı 'Millî Gurur' adlı ekte, Lenin'in ulusallık sorununu ele alış biçiminden yola çıkarak Ahmet'e şunları söyletir:

"Evet, bizim muhitimiz de Bedreddin'i, Börklüce Mustafa'yı, Torlak Kemal'i, onların bayrağı altında dövüşen Aydınlı ve Deliormanlı köylüleri yaratabildiği için, ben şuurlu Türk proleteri, millî bir gurur duyuyorum. Millî bir gurur duyuyorum, çünkü derebeylik tarihinde bile bu milletin emekçi kitleleri (yani nüfusunun 9/10'u) Sakızlı Rum gemiciyi ve Yahudi esnafını kardeş bilen bir hareket doğurabilmiştir. Çünkü unutmayın ki 'başka milletleri ezen bir millet hür olamaz'." (*a.g.y.*, s. 213)

Ahmet'in Bedreddin konusunda söylediklerini, biz de Nâzım Hikmet için tekrarlayabiliriz sanıyorum. Onun şiirlerinde bütün somutluğu, en haklı, en güzel özlemleriyle Türkiye halkı dile gelmiştir çünkü. Yunus'un deyişiyle halkımız 'ete kemiğe bürünmüş, Nâzım olarak görünmüş'tür. *Bedreddin Destanı* şu dizelerle sona erer:

Ne ah edin dostlar, ne ağlayın!
Dünü bugüne
bugünü yarına bağlayın!

Bu güç işi gerçekleştirerek dünü bugüne, bugünü yarına bağlamayı başardıkları için Bedreddin de, Nâzım'ın kişiliğinde somutlaşan Ziya'lar, Kerim'ler, İsmail'ler de aramızdalar.

KIYAMET SURELERİ

Kutsal Kitap'tan Sınıf Savaşımına

'Kıyamet Sureleri', Nâzım Hikmet'in 1939 yılında Sultanahmet Cezaevi'ndeyken yazdığı iki ilginç şiirin genel başlığıdır.[1] Gerek içerik gerekse biçim yönünden birbirine çok benzeyen, biri diğerini tamamlayan bu iki metni, şairin sınıf savaşı kavramını dinsel-ideolojik diye niteleyebileceğimiz bir kültür bağlamına yerleştirmesi olarak irdelemeye çalışacağım. Nâzım, divan yazınından bu yana Türk şiirinde çok sık rastlanmakla birlikte kendine özgü unsurlar taşıyan bir eğretileme (alegori) yöntemine başvuruyor. Bu yöntemin bence en önemli özelliği, gerçekte vurgulanmak istenen düşüncenin alışılmamış, hatta Nâzım Hikmet okurunu yadırgatacak benzetmeler aracılığıyla dışlaştırılması. Örneğin proletaryayla civciv, ak kurt, vb. arasında kurulan ilişki ilk bakışta basit bir benzetme gibi görülebilir. Ama bu tür eğretileme öğelerinin şair tarafından hiç de rasgele seçilmediği anlaşılıyor. Toplum ve doğa diyalektiklerini benzer süreçler olarak ele almak, biriyle ötekini açıklayabilmek için Nâzım'ın böyle bir yönteme başvurduğunu sanıyorum. Söz konusu yöntemin niteliğini ortaya koymanın da ancak somut örneklerle mümkün olabileceğini belirtme-

[1] Ekber Babayev *Nâzım Hikmet'in Bütün Eserleri*'nin Sofya baskısında, 'Tebahhur Suresi' adlı şiirin 1926 yılında Bakü'de 'İnkılâp ve Medeniyet' dergisinde yayımlanmış olduğunu ileri sürüyor (II. Cilt, s. 497). Oysa 1939'da İstanbul Sultanahmet Cezaevi'nde yazılan 'Alâmetler Suresi'nin devamı sayabileceğimiz bu şiir, hem eda hem kullanılan sözcüklerin *Kuran* ve halk inancındaki karşılıkları açısından 'Alâmetler Suresi'ne çok yakın. Bu nedenle iki şiirin yazılma tarihleri arasında on üç yıl gibi oldukça uzun bir süre bulunduğu savı bana pek inandırıcı gelmiyor. Üstelik *Kemal Tahir'e Mektuplar*'da, 'âyetler' diye andığı 'Kıyamet Sureleri'ni İstanbul'da yazdığını belirtiyor Nâzım (Bkz. *a.g.y.*, s. 101).

liyim. Bu nedenle, 'Kıyamet Sureleri'ni oluşturan her iki şiirin de tamamını aşağıya almakta yarar görüyorum.

1.

ALÂMETLER SURESİ

Yedi kat yerin altından uğultular geliyor.
Çok alâmetler belirdi, vakit tamamdır.
Haram sevaboldu, sevap haramdır.
Ak kurt, kara tahtayı daha bir yol kemir,
çekin ki körükleri
ateşe girdi demir.

Çok alâmetler belirdi, vakit tamamdır
Duyuldu kim ölüm satılıp kâr edile,
kendi kendilerin reddü inkâr edile,
ve duyuldu kabuğuna tık ettiği civcivin.
Duyuldu uykusundan uyandığı
zincirinden başka kaybedecek şeyi olmayan devin.

Yedi kat yerin altından uğultular geliyor.
Medet yoktur, bakma geri.
Kantarma zapteylemez oldu beygiri.
Çıkmış üzengiden, ayağı yok mu?
Kan sızar, şâk olmuş, dudağı yok mu?
Gider, böyle gider, dahi gider
bu âteş yolların durağı yok mu?
Bu yol orda biten yoldur.
"Türabolmak ne müşküldür. ."

Çekin ki körükleri
ocağa girdi demir.
Bir ateş külçesi düştü buzların ortasına.
Alâmetler belirdi, kıyamet alâmetleridir.
Haberdir, erişmekte kaynayan su galeyan noktasına.

2.

TEBAHHUR SURESİ

Pehlivanlar cümle libastan soyunmuş, üryan idiler,
herbiri aşikâr etmişti zamirin.
Gök kubbe sıcaktı ve kan kokuyordu,
encam
tavı gelmiş demirin.

Vadenin irişip çattığını bildiler,
kavaklar titreşip yere eğildiler,
ve çınar ağaçları
gördüler haykıraraktan,
köklerinin yılan ölüleri gibi
koptuğunu topraktan.

Pehlivanlar cümle libastan soyunmuş, üryan idiler.
Kızıl kanatlı kuşlar kayalarda
hazırdı atlamaya.
Vadenin irişip çattığını bildiler,
kabardı, köpüklendi dalgalar
başladılar çatlamaya.

Gök kubbe sıcaktı ve kan kokuyordu.
Ve rûzigâr
yükseldi ağır ağır, çoğaldı gitgide
birikti, birikti ve ânı-vahitte
"Ah edildi derinden
yer oynadı yerinden,"
yıkıldı köprüler kemerlerinden,
yazılı taşlar kapandı yüzükoyun.

Bu dem kıyamet demidir,
bu, buhara inkılâbıdır kaynayan suyun...

Kuran'ın Hacc Suresi şöyle başlar: "Ey insanlar! Rabbinizden sakının; doğrusu kıyâmet saatinin sarsıntısı büyük şeydir." Bir bakıma yukarıdaki şiirlerin özeti sayılabilecek

bu ayetin söz ettiği 'sarsıntı' kavramını dinsel bağlamından çıkarıp 20. yüzyıl tarihine yerleştirmeden önce, kutsal metinlerdeki kıyamet anlayışı üstünde durmak yerinde olur sanırım. Çünkü Nâzım Hikmet, *Kuran*'a gönderme yaparken gerçekte *Tevrat, Zebur* ve *İncil*'den kaynaklanan, hatta kökü çok daha eskiye, Sümer ve Asur mitolojilerine dek uzanan bir inancı ele alıyor. Daha çok İslam'da rastladığımız kozmik kargaşaların, büyük deprem ve sarsıntıların yer aldığı 'Kıyamet Sureleri'nin *Kutsal Kitap* (Tevrat-Zebur-İncil) geleneği içinde değerlendirilmesi ilk elde şaşırtıcı gelebilir. Çünkü her iki şiirde de *Kuran* edası egemen. Ne var ki dünyanın sonunu haber veren, günün birinde tarihin bitip tarih-dışı bir süreçte, yani öteki dünyada uyumlu ve çatışmasız bir yaşamın başlayacağını muştulayan düşünce *Kuran*'ın yazılmasından çok daha önce oluşmuş. Bu nedenle *Kuran*'daki kıyamet vizyonu, bir bakıma insanlık tarihinin en eski efsanelerini, Tektanrıcı dinlerin ilk oluşum evrelerini de kaplayan bir alanın ideolojik bütünlüğü içinde ele alınmalı. Engels, Aziz Jean'ın *Apokalips Kitabı* üstüne yazdığı bir yazıda, kıyamete değgin her türlü Tanrı esininin *Tevrat*'ta anlatılanlardan başka bir şey olmadığını, Danyel'den Muhammed'e değin, sonradan gelen bütün peygamberlerin eski metinlerdeki kehanetleri tekrarladıklarını söylüyor (*Sur La Religion,* éd, Sociales, ss. 265-266). Kuşkusuz çok genel bir sav bu. *Kuran*'la *Kutsal Kitap* arasında benzerlikler olduğu kadar önemli ayrımlar, hatta birbiriyle çelişen bölümler de var. Ama Muhammed'in birçok mesel ve kehaneti *Kutsal Kitap*'tan aldığı da bir gerçek. Öte yandan, gelecekte olacakları bildiren *Tevrat*'taki *Danyel'in Kitabı*'yla, (*Kitabı Mukaddes,* 'Daniel', ss. 840-855, İbranî, Kildanî ve Yunanî dillerinden çeviri, İst. 1974) *İncil*'in en eski metni sayılan *Apokalips Kitabı* (Kitabı Mukaddes, 'Yuhannanın Vahyi', *a.g.y.*, ss. 258-274) arasındaki benzerlik ötekilere oranla çok daha belirgin. Yahudi-Hıristiyan geleneğinin kıyamet vizyonunu bu iki kitabın oluşturduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Engels'e bakılırsa, İsa'dan iki yüz yıl kadar önce yazılan *Danyel'in Kitabı*'nda, daha önceden olmuş bazı tarihsel olaylar üstü kapalı

bir biçimde anlatıldığından, söz konusu kitabın kehanetle en küçük ilişkisi bile yok. *Apokalips Kitabı*'ysa, Aziz Jean'ın Patmos Adası'ndayken Tanrı esini yoluyla gördüğü kıyamet vizyonlarını içeren bir aldatmacadan ibaret. Ama din dışı bir okuma, bu aldatmacanın gerçekte toplumsal bir çatışmayı haber verdiğini ortaya koyabilir. Engels'in öne sürdüğü gibi, Aziz Jean'ın ilk Hıristiyan topluluklarıyla Roma Devleti arasında var olan çelişkiyi ve Hıristiyanlığı kabul eden yoksul kitlelerin adalet özlemlerini dinsel simgeler aracılığıyla vurgulaması bence çok önemli. Çünkü Nâzım'ın kıyamet olgusunu ele alışındaki Marksçı tavırla Aziz Jean'ın metafizik kehaneti, tarihi yorumlama açısından büyük benzerlikler taşıyor. Bu nedenle *Apokalips Kitabı* üstünde özellikle duracağımı belirteyim. Ama daha önce kıyametin İslam geleneğindeki yerini araştırmak için *Kuran*'a bir göz atmak, incelediğim şiirlerin yalnızca adlarını değil büyük ölçüde edalarını, imge ve çağrışım alanlarını da belirleyen kıyametle ilgili sureleri bulmak gerekiyor.

Kutsal Kitap'takinin tersine *Kuran*'da kıyamet üstüne yazılmış ayrı bir bölüm yok. Buna karşılık İslam'ın kutsal kitabını oluşturan yüz on üç surenin birçoğu kıyamet gününü betimleyen tümcelerle, Tanrı'nın öfke ve adaletinin gerçekleşeceği günü anlatan sözlerle dolu. Yeni dini yaygınlaştırmak, çevresindekileri Tanrı'nın varlığına inandırmak için olacak, Muhammed durmadan kıyametten söz etmiş. Bu sözlerin çoğu evren altüst olduğu vakit insanların duyacağı korkuyu, inanmayanların başına gelecek felaketleri anlatıyor. Gözdağı vermek, Tanrı'nın gücünün her şeye yetebileceğini göstermek için söylendikleri belli. Hep aynı kozmik kargaşayı, birbirine benzeyen doğal yıkımları tekrarlamalarına karşın, bu sözlerin kimi zaman kendi içlerinde tutarlı bir bütün oluşturduklarını da belirtmeliyim. Örneğin kıyamet gününün insanlara 'vaat edilen' bir Tanrı sözü olduğu (Nebe Suresi, 17. ayet); bu günün geleceğinin 'şüphe götürmediği' (Hacc Suresi, 6. ve 7. ayetler), saatinin Tanrı tarafından kesinlikle saptanmış olmakla birlikte bunu kulların bilemeyeceği (A'raf Suresi, 187. ayet), ne var ki 'vaktin yakın' olduğu (Enbıyâ Suresi, 1. ayet) belli bir mantık dizgesi içinde tekrarlanıyor. Kıyamet gününün en açık

belirtisiyse İsrafil'in üfleyeceği sûr denilen tiz sesli bir boru: "Sûr'a üfürülür. İşte bu, geleceği söz verilen gündür (s. 518). Sûr'a üfürüldüğü gün, Allah'ın diledikleri bir yana, göklerde olanlar da yerde olanlar da, korku içinde kalırlar (s. 383). Sûr'a bir üfürülüş üfürüldüğü, yer ve dağlar kaldırılıp bir vuruşla birbirine çarpıldığı zaman, işte o gün olacak olur, kıyamet kopar (s. 566); Sûr'a üfürüldüğü gün hepiniz bölük bölük gelirsiniz. (s. 581)" (*Kuran*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, İst. 1973)

İslam geleneğinde kıyamet kavramının kozmik kargaşalarla özdeş tutulduğunu söylemiştim. *Apokalips Kitabı*'nda rastladığımız simgesel öğelerin, çözümlenmesi oldukça güç benzetmelerin hiçbiri *Kuran*'da yok. Dünyanın sonu bir bakıma Tanrı'nın fizik gücünü somutlayan betimlemelere indirgenmiş. Gerçi aynı betimlemeler *Apokalips Kitabı*'nda da var ama, bu somutlama *Kuran*'da evrenin altüst oluşuyla ilgili, kimi vakit şiirsel diyebileceğimiz bir yetkinliğe ulaşan imgeleri de içeriyor.[1] Gökyüzünün 'erimiş madene', dağlarınsa 'atılmış pamuğa' dönüşeceğini söyleyen Meâric Suresi'nin sekiz ve dokuzuncu ayetlerinde olduğu gibi. Nebe, Hâkka, Rahman, İbrahim ve Kıyamet surelerinde de buna benzer betimlemeler var: "Gökler kapı kapı açılacak, dağlar yürütülüp serap olacaktır. (19-20. ayetler, s. 581) (...) Gök parçalanır, o gün bitkin bir hale gelir. (16. ayet, s. 566) (...) Gök yarılıp da, gül gibi kızardığı, yağ gibi eridiği zaman hâliniz nice olur? (37. ayet, s. 531) (...) Dağları yerinde donmuş sanırsın, oysa onlar bulutlar gibi geçerler. (88. ayet, s. 383) (...) Yerin başka bir yerle, göklerin de başka göklerle değiştirildiği günde (47. ayet, s. 260). (...) Gözün kamaştığı, ayın tutulduğu, güneş ve ayın bir araya getirildiği zaman (7.ve 8. ayetler, s. 776)."

Bütün bu örnekler, İslam inancında dünyanın sonunun her şeyden önce bir sarsıntı, bir altüst oluş düşüncesine yol açtığını gösteriyor. Kıyamet sözcüğü dağları, koyakları ve

[1] *Kuran*'ın kıyametle ilgili hemen bütün bölümlerinde rastladığımız kozmik kargaşalar *Apokalips Kitabı*'nı ancak birkaç ayrıntısında yer alıyor. Bunlardan en önemlisi 'Kuzu'nun altıncı mührü açtığı vakit olup bitenlerin anlatıldığı bölüm: "Ve altıncı mührü açtığı zaman, gördüm, ve büyük zelzele oldu, ve güneş kıldan çul gibi siyah oldu, ve bütün ay kan gibi oldu, ve göğün yıldızları, incir ağacı büyük yel tarafından sarsıldığında ham incirleri attığı gibi, yer üzerine düştüler. Ve gök, dürülmekte olan bir tomar gibi çekildi; ve her bir dağ ve ada yerlerinden kaldırıldılar." (*a.g.y*, s. 262)

bunların üstünde uzanıp giden gökyüzüyle yerleşik bir evren düzeninin yıkılışını çağrıştırıyor daha çok. 'Mizan'ın kurulup günahkârların cezalandırılması, sevap kazananların ödüllendirilmesiyse ancak bu yıkılışın ardından gelen, birkaç surenin dışında üstünde pek fazla durulmayan konular. Nâzım Hikmet, 'Alâmetler Suresi'nin ilk dizesinde 'yedi kat yerin altından gelen uğultular'dan söz ederken kıyameti İslam geleneği içinde değerlendiriyor. Ama bu değerlendirme ayrıntılarda değil, kıyamet kavramının anlamsal bütünlüğünde saklı. Yani şair *Kuran*'daki betimlemeleri olduğu gibi aktarmıyor yapıtına. Sözcükleri, imgeleri kendi üretiyor. Her iki şiirde de özgün buluşlar, *Kuran*'dakileri andırsa bile şairin kendisinin yarattığı doğal felaket betimlemeleri, fırtınalar, zelzele ve yer kaymaları var. Ama 'Kıyamet Sureleri'nin genel anlamı, oluşturdukları korkunç atmosfer, İslam geleneğinde yer alan kıyamet imgesiyle birleşiyor. Çünkü gerek Nâzım'ın metinlerinde gerek Muhammed'in sözlerinde olsun, asıl üstünde durulan, altı çizilmek istenen durum bir düzenin yıkılışıdır. Ne var ki, Nâzım'ın betimlediği yıkılışla Muhammed'in haber verdiği 'hesap günü', aynı kozmik kargaşayı vurgulamalarına karşın, benzer nitelikte değiller. Muhammed'in öngördüğü kargaşa Tanrı istemine bağlı, Nâzım'ınkiyse toplum dinamiğine. Bu nedenle ilki bilimdışı, ideolojik bir kurmaca (fiction), ötekiyse tarihsel süreç içinde gözlemlenen toplumsal bir olgu olarak ele alınabilir. Öte yandan ister Tanrı isteminin ister sınıf savaşının sonucu olsun, *Kuran*'da yazıldığı gibi kıyamet gününün 'şüphe götürmediği', yani kaçınılmazlığı Muhammed'le Nâzım'ı birleştiriyor. Nâzım Hikmet'in Tanrı'nın vaat ettiği kıyamet günü imgesinden yola çıkarak tarih çarkının ters döndürülemeyeceğini, bir başka deyişle proletarya devriminin kaçınılmazlığını vurgulaması peygamberce bir davranış olarak nitelenemez elbette. Tıpkı Marx'ın proletarya devrimini, yani bir anlamda toplumsal sarsıntıyı, kesin bir doğru olmamakla birlikte, önceden haber vermesinin kehanetle nitelenemeyeceği gibi. Çünkü Marx, tarih anlayışını ne dinsel bir inanca ne de Tanrı esinine dayandırır. Toplumun değişme sürecini, bu süreci belirleyen nesnel ve öznel koşulların varoluş neden-

lerini araştırır sadece. Bir üretim tarzından başka bir üretim tarzına geçiş olarak özetleyebileceğimiz toplumsal yapının değişme süreci, gerçek bir altüst oluşu da beraberinde getirir. Yani 'iktisadî temeldeki değişmenin, az veya çok hızla, bütün muazzam üst yapıyı da altüst' edişini (*Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkıya Önsöz*'den alıntı, *Felsefe İncelemeleri*, çev. Cem Eroğul, Sol Yay., s. 79). Bu 'altüst' oluş genel geçer bir doğru değildir elbet. Pozitivist bir yaklaşımla da olsa, Marx'ın bakışı toplumun bilimsel çözümlemesine dayanır, o kadar.

Kuran'da kıyamet gününün belirtilerine pek değinilmiyor. Bu konuya daha çok hadislerde, özellikle de halk inançlarında rastlıyoruz. P.N. Boratav, H. Bayrı'nın İstanbul halkından derlediği inanışların aşağı yukarı Türkiye'nin her yerinde yaygın olduğunu söylüyor (*100 Soruda Türk Folkloru*, P.N. Boratav, Gerçek Yay., s. 25, İst. 1973). Kıyametin yaklaştığını haber veren belirtiler arasında kurtla kuzunun bir arada dolaşması, kadınların âdetten kesilmesi, vb. gibi alışılanın tersi olaylar bir hayli kalabalık. İnsanların kazanç hırsına düşmesi, 'bina ve zina'nın çoğalması gibi yerleşik ahlak törelerine uymayan davranışlar da kıyamet belirtilerinden sayılıyor. 'Alâmetler Suresi'nin ilk bölümünde yer alan haramın sevap, sevabın haram olmasını alışılmışın tersi olaylar dizisine, ikinci bölümdeki ölümün satılıp kâr edilmesiniyse ahlak törelerine uymayan davranışlar arasına katabiliriz. Nâzım Hikmet, kıyametin yakında kopacağını haber verirken halk inançlarından yola çıkmakla birlikte, salt bununla yetinmiyor. Söz konusu kıyametin dinsel değil toplumsal olduğunu vurgulamak amacıyla, halk inancından kaynaklanan belirtilerin yanı sıra başka belirtileri de sıralıyor. Bunların, şiiri ideolojik düzlemden bilimsel düzleme kaydırdığını, böylece kıyamet kavramının nitelik değiştirerek 20. yüzyılın tarihsel gelişmesiyle bütünleştiğini söyleyebiliriz. Civciv ve kaynayan su benzetmeleriyle, kıyamet belirtileri kurmaca (fictif) olandan gözlemlenebilir bir olguya, inanç düzeyinden doğasal gerçek düzeyine geçiyor. Böylece toplumsal sarsıntının belirtilerini bir çeşit evrimleşme süreciyle özdeşleştiriyor şair. 'Haberdir, erişmekte su galeyan noktasına' nicel biri-

kimden nitel değişime geçişi vurgulayan, Engels'in *Doğanın Diyalektiği*'nde ayrıntılarıyla açıkladığı diyalektik maddeci görüşü özetleyen bir dize.[1] Nitekim bu görüş 'Kıyamet Sureleri'nin son bölümünde, 'Tebahhur Suresi'nin adını aldığı bir 'inkılâbı', yani her değişimin nicel birikimle nitel dönüşüm süreçleri sonucunda gerçekleşebileceğini, buharlaşma örneğiyle açıklayacaktır:

Bu dem kıyamet demidir,
bu, buhara inkılâbıdır kaynayan suyun...

Engels'in maddeci diyalektiğin üç genel ilkesi arasında saydığı nicel birikimin bir sıçramayla nitel dönüşüme yol açması kuralına, Nâzım Hikmet'in başka şiirlerinde de rastlamak mümkün. Şair, belki de ampirik açıdan daha kolay gözlemlenebildiği için, maddeci diyalektiğin bu önemli yasasına oldukça sık değiniyor. Ama kimi vakit, yaşamın somut ayrıntılarından yola çıksa bile, öğretici ve şematik olmaktan öteye geçemiyor bu çaba. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Halil'in hastalığını betimleyen dizelerde olduğu gibi.

Halil artık biliyordu hastalığının adını:
göz damarlarının dumura doğru gitmesi.
Yıllardır ağır ağır, birike birike
ve bir gün, bir anda, bir sıçrayışla: körlük.
Burda da diyalektik,
Halil,
her yerde diyalektik.

[1] Nâzım Hikmet, Lenin'in *Materyalizm ve Ampiriokritisizm* adlı felsefi yapıtını şiirleştirmek için 'Berkeley'de uyguladığı yöntemi 'Kıyamet Sureleri'nde de uyguluyor. Ama şiirine alacağı örnekleri *Doğanın Diyalektiği*'nden seçiyor bu kez. Niteliksel değişme koşullarından en önemlisinin niceliksel birikim olduğunu tanıtlamak için Engels'in başvurduğu, suyun buhara dönüşmesi örneğini ele alıyor. Engels'in ısıtılan su moleküllerinin bölünme yasasını inceleyerek böyle bir sonuca vardığını biliyoruz. Organik olsun olmasın, herhangi bir cisme uygulanan nicel işlemin belli bir sınırı aşınca nitel dönüşümlere yol açtığını söyleyen Engels, bu olgudan maddeci diyalektiğin şu genel ilkesini çıkarır: "Demek ki niteliksel dönüşümü belirleyen başlıca unsur nicelik değişmesidir." *(Dialectique de La Nature*, éd. *Sociales*, 1971, s. 71) Bir sayfa geride de şu tümce var: "Doğada, hangi özel durum söz konusu olursa olsun, ancak niceliksel bir artma ya da eksilme sayesinde nitelik değişmesi gerçekleşebilir."

Bence son dizeler fazla. Bir sürecin oluşum hızını niteleyen 'ağır ağır', 'birike birike' ve 'bir anda, bir sıçrayışla' gibi zaman ve devinim belirten sözcükler, hastalığın evriminin diyalektik yasalara uyduğunu yeterince açıklıyor zaten. Bu olgunun altını bir kez daha çizmek gereksiz, hatta metnin bütünlüğünü bozan bir davranış. Aynı durum *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'nün ilk şiirinde de söz konusu. 'Gebedir her sukut bir yükselişe' dizesinden sonra Heraklit'in adını anmanın, daha önce apaçık belirtilen bir genel doğruyu tekrarlamaktan öte hiçbir işlevi yok.

Gebedir her sukut bir yükselişe!..
Kabil mi karşı durmak
bu köpürmüş gelişe?

Heraklit! Heraklit!
Akar suya kabil mi vurmak kilit?

Ne var ki, Nâzım, Moskova KUTV Üniversitesi'ndeki devrimci havanın heyecanıyla öğrendiği Marksçılığın felsefî ilkelerini olgunluk döneminde iyice özümleyip sindirecek, bu ilkeleri şematik bir biçimde uygulamaktan kaçınacaktır. Gençlik şiirlerindeki öğretici tavır, hapishanede yazdığı şiirlerin çoğunda yalın, 'kitabî'likten uzak imgelere bırakacaktır yerini. Aşağıdaki dizeler bu görüşümü doğrular sanırım:

Birikip sıçramalar
Soğuk
sıcak
serin.
Ve büyük lâciverdî bahçede
başsız ve sonsuz
ve durup dinlenmeden
devranı rakkaselerin...

Pamukladı mıydı kavaklar
kiraz gelir ardından

dizelerindeyse, şair Çankırı halkının günlük konuşmasında yakalar aynı evrensel gerçeği. Bilimsel ayrıntılara girmemekle birlikte, değişmeyen tek yasanın değişme olduğunu, karısı Piraye Hanım'ın pazaryerinde köylülerden duyduğu 'Çankırılı bir cümle' aracılığıyla belirtir.

Yukarda, Nâzım'ın, maddeci diyalektiğin üç genel ilkesinden biri sayılan niceliksel birikimin niteliğe dönüşme olgusunu şiirine aktarırken *Doğanın Diyalektiği*'ndeki buharlaşma örneğine başvurduğunu söylemiştim. Geriye kalan öbür iki ilkeye gelince; onların da 'Alâmetler Suresi'nde yer aldığını öne sürebiliriz Bunların ilki, karşıtların birliği ve çatışmasını vurgulayan 'Haram sevaboldu, sevap haramdır' dizesinde gösteriyor kendini. Buharlaşma örneğindeki kadar açık olmasa da, bu dizede karşıtların çatışma sürecini, yani çelişkinin en keskin ânını belirten bir duruma tanık oluyoruz. Lenin, Hegel'i okurken tuttuğu notlarda diyalektiği şöyle tanımlıyor: "Diyalektik, karşıtların birliğini ve hangi koşullarda birinin ötekine dönüştüğünü, usun bu karşıtları neden cansız ve donmuş değil de yaşayan, belli koşullanmalar sonucunda devinen ve birbirlerine dönüşen gerçekler olarak ele alması gerektiğini gösteren bilimdir." (*Cahiers Sur La Dialectique de Hegel,* idées N.r.f., s. 166) Karşıtların birliği kavramından anlaşılması gereken, birinin ötekinin var olma koşulu olduğu, birbirlerinin karşıtı durumunda bulunan iki şeyin ancak birlikte var olabilecekleri gerçeğidir.[1] Maddeci diyalektik bu birliği oluşturan karşıtların belli koşullarda yer değiştirerek birinin ötekine dönüştüğünü gösterir bize. Söz konusu dönüşüm çelişkinin en keskin ânında, yani devrim sürecinde gerçekleşir.

'Haram sevaboldu, sevap haramdır' dizesi bu açıklamanın ışığında okunursa, maddeci diyalektikle olan ilişkisi kolayca anlaşılır sanıyorum. Öte yandan Anadolu'da çok yaygın olan Bâtınî bir inançla da açıklanabilir aynı dize Kıyamet kopunca dünya ve toplum düzeni sarsılacağından,

[1] Bu görüşün gerçekliğe mekanist bir biçimde uygulanması, her karşıtlığın diyalektik oldu ğu anlayışına yol açabilir. Oysa aydınlık/karanlık, aşağı/yukarı, vb. gibi karşıtlıklar hiçbı zaman diyalektik çelişki niteliğini taşımaz.

bu düzeni koruyan şeriat yasaları da yürürlükten kalkacak, böylece salt Bâtınî te'villeri kavrayan kişiler değil, herkes şeriatın yükümlülüğünden kurtulacaktır. Nâzım haramın sevap, sevabın haram oluşunu kıyamet belirtileri arasında sayarken bir halk inancıyla, karşıtların birliği ve çatışması ilkesini ustaca birleştiriyor. Dinsel bağlama yerleştirilen devrim süreci kıyamet belirtileriyle ifade edilirken, bu belirtilerin İslam geleneğindeki uzantısı da maddeci diyalektiğin temel ilkelerine uygun bir biçimde şiire katılıyor. Böylece, İslam, özellikle de Bâtınîlik açısından geçerliliğini yitirmeden yeni bir boyut kazanmış oluyor söz konusu dize.

Maddeci diyalektiğin üçüncü ilkesini içeren bölüm civciv benzetmesinin çağrıştırdığı süreçle ilgili.[1] Yumurtanın civcive dönüşmesinde olumsuzlamanın olumsuzlanması (La négation de la négation) yasasının itici bir işlevi bulunduğunu öne sürebiliriz. Çünkü doğa ve toplumda var olan her şeyin kendi olumsuzlamasını da içinde taşıdığını, ama bu olumsuzlamanın yeniden olumsuzlanarak başlangıçta var olan şeyi daha üst düzeyde ve gelişmiş bir biçimde ortaya çıkardığını biliyoruz. Bu açıdan bakıldığında yumurtanın civcive dönüşmesi, Engels'in *Anti-Duhring*'de verdiği arpa tohumu örneğine de uyuyor (Bkz. *a.g.y.*, s. 182). Tıpkı arpa tohumunun olumsuzlanarak bitkiye dönüşmesi, ikinci bir aşamada bitkinin de ürün vererek kendini olumsuzlaması sonucunda ortaya çıkan arpa başağının (yani tohumun olumsuzlanması olan bitkinin yeniden olumsuzlanmasının), hem tohumu (ama bu kez çok daha fazla sayıda) hem de yeni bitkileri içinde taşıması gibi, yumurta da kendini olumsuzlayacak (ortadan kaldıracak) civcivi içinde taşır. Ama bu olumsuzlamanın gerçekleşmesi bazı koşullara bağlıdır

[1] Bu sıralamayı *Doğanın Diyalektiği*'nden aldığımı belirtmeliyim. Engels diyalektiğin üç ilkesinin de Hegel felsefesinde idealist bir biçimde, yani salt düşüncenin gelişme yasaları olarak bulunduğuna dikkati çektikten sonra şunları söylüyor:

"(...)Diyalektiğin yasaları doğanın ve insan toplumunun tarihinden çıkarılmıştır. Düşüncenin kendisini de içeren bu iki tarihsel gelişimin en genel yasaları sayabileceğimiz diyalektik ilkeler şu üç temel yasaya indirgenebilir:

1) Niceliğin niteliğe geçişi ve bunun tersi

2) Karşıtların birbirine dönüşmesi

3) Olumsuzlamanın olumsuzlanması." (*a.g.y.*, s. 69)

(kuluçka, belli bir sıcaklık, vb.). Yumurta kendisi olarak kalmak ya da civcive dönüşmek eğilimlerini içinde taşıdığına göre, bunlardan ikincisinin ağır basması, yani içsel bir dinamiğin devreye girebilmesi için söz konusu koşulları da hesaba katmak gerekir. Ne var ki, Nâzım'ın şiirinde civcivle yumurta arasında olup bitmiyor her şey. Civcivin kabuğa tık demesi, proletaryanın, bağrında doğup geliştiği, güçlendiği kapitalist toplumun kabuğuna tık demesidir. Örneğin bir domatesin çürümesini içinde taşıdığı gibi, burjuvazi de kendi çürümesini, yani 'karatahtayı kemiren ak kurdu' içinde taşımaktadır. Böylece olumsuzlamanın olumsuzlanması ilkesinin doğadan alınan bir benzetme aracılığıyla şiire girdiği, ama işlevinin çok daha başka özellikler taşıdığı kesinlik kazanıyor.

Tanrıtanımaz bir şair olan Nâzım Hikmet'in kıyamet gününe inandığı elbette düşünülemez. 'Otobiyografi' adlı şiirinde ara sıra kahve falına baktırdığını söylese de, biz onun 'çoğunluğun gittiği cami kilise tapınak havra büyücü gibi yerlere' 1921 yılından beri ayak basmadığını biliyoruz. Kıyametin, yalnız Nâzım'ın değil, divan şiirinden bu yana Türk yazınında başkalarının da çok sık kullandıkları bir eğretileme yöntemi sayesinde belli bir altüst oluşu çağrıştırdığını daha önceden belirtmiştim. Bu altüst oluşun görüntüleri, bir yandan *Kuran*'daki kozmik kargaşaya, öte yandan şairin eğretileme yoluyla oluşturmak istediği bir toplumsal sarsıntının 'korkunç' atmosferine bağlanabilir. Ne var ki,

> Duyuldu uykusundan uyandığı
> Zincirinden başka kaybedecek şeyi olmayan devin

dizeleri, Nâzım'ın kıyamet gününden proletarya devrimini kastettiğini en küçük kuşkuya bile yer bırakmayacak kadar kesinlikle açıklıyor. *Komünist Manifesto* şu tümceyle sona erer: "Yönetici sınıflar sosyalist devrim düşüncesiyle titreyebilirler. Proletaryanın zincirlerinden başka yitirecek hiçbir şeyi yoktur ama kazanacağı koskoca bir dünya vardır. Bütün dünya işçileri birleşiniz!" (Karl Marx, *Manifeste*

du Parti Communiste, col. 10-18, s. 62) Bu alıntı 'Alâmetler Suresi'ndeki 'zincirinden başka kaybedecek şeyi olmayan dev' benzetmesinin hangi amaçla yapıldığını açıkça koyuyor ortaya. Şair, kıyamet imgesinden yararlanarak çağdaş bir toplumsal sarsıntının, yani proletarya devriminin oluşum koşullarını betimliyor. Bu açıdan bakıldığında, yukarıdaki dizeler şiirin kilit noktası sayılabilir. Çünkü civciv, ak kurt, kantarmanın zapt edemediği beygir gibi eğretileme öğeleriyle proletaryanın kastedildiği; yukarıdaki dizelerle *Komünist Manifesto* arasındaki ilişki kurulduktan sonra kesinlik kazanıyor. Gerçekte 'Bu âteş yolların durağı yok mu?' diye korkuyla soranların, şairin 'Medet yoktur bakma geri' dediklerinin sonu söz konusudur, dünyanın değil. Ya da şöyle diyelim: Varlığını emekçilerin alınterine borçlu bir düzenin, sömürü ve eşitsizliğe, insanı kendi emeğinin ürünlerine yabancılaştıran toplumsal işbölümüne dayalı bir dünyanın sonu söz konusudur. İçerik yönünden olmasa bile bir dünyanın batışını, özellikle de bu batışın kaçınılmazlığını betimlediği için, 'Alâmetler Suresi'ne çok benzeyen başka bir şiirinde Nâzım Hikmet kıyameti fırtınayla özdeşleştirir:

> Delindi sintine,
> esirler parçalamakta pırangaları.
> Yıldız-poyrazdır esen,
> tekneyi kayaların üstüne atacak.
> Bu dünya, bu korsan gemisi batacaktır,
> taş çatlasa batacak
> Ve senin alnın gibi hür, ferah ve ümitli bir âlem
> kuracağız Pirâyem...

Bu 'hür, ferah ve ümitli bir âlem'in kurulabilmesi için 'ümidin düşmanları'nın egemen olduğu düzen mutlaka yıkılmalıdır. Kıyamet, üretim araçlarının özel mülkiyetini elinde bulunduran sınıf için bir sondur ancak, emekçiler içinse yeni bir başlangıç. Ekonomik ve toplumsal krizlerin haber verdiği kıyamet, 'Türabolmak ne müşküldür' diye sızlananların kıyametidir. *Kuran*'ın Nebe Suresi'nde, Tanrı'nın varlığını yadsıyanların kıyamet günü gelip çattığın-

da korkularından 'Keşke toprak olsaydık!' diyecekleri belirtiliyor (*a.g.y.*, s. 582, 40. ayet). Nâzım bu ayeti olduğu gibi alıyor şiirine. Böylece bir bakıma, Tanrı'nın öfkesiyle proletaryanın öfkesinin değişik amaçlarla aynı kişilere yöneldiğini anlatmak istiyor. Ama 'Türabolmak ne müşküldür' dizesi *Kuran*'daki dinsel bağlamından çıkarılıp 20. yüzyıl tarihine yerleştirildiği için, kıyamet korkusunun niteliği de değişiyor elbet.

'Alâmetler Suresi'nin önemli bir bölümü toplumsal sarsıntının bazı insanlarda uyandıracağı korkuyu betimliyor. Bu korku hiç değişmeden sürüp gideceği sanılan kurulu düzenin altüst olabileceği düşüncesinden kaynaklanıyor daha çok. Kıyamet, *Kuran*'da belirtildiği gibi 'yerin başka bir yerle, göklerin de başka göklerle değiştirildiği gün'dür (İbrahim Suresi; s. 260). Tanrı, bağışlayıcı olduğu kadar öç alıcıdır da. Ama halkımız, kıyamet ve cehennem korkusunun en yoğun olduğu dönemlerde bile kendi bağrından çıkan şairler aracılığıyla Tanrı'ya başkaldırmış, 'Sırat Köprüsü' ve 'Mizan'la alay edebilmiştir. Yunus Emre ünlü 'Münacaat'ında şöyle diyor:

(...)
Kıl gibi köprü gerersin geç deyü
Gel seni sen tuzağımdan seç deyü.

Kıl gibi köprüden âdem mi geçer
Ya düşer ya dayanır yahut uçar

Kulların köprü yaparlar hayr için
Hayrı budur kim geçerler seyr için
(...)
Terazi korsun hevâset tartmağa
Kasdedersin beni oda atmağa

Terazi ana gerek bakkaal ola
Ya bazergân tâcir ü attâr ola
(...) (*Yunus Emre,* S. Eyuboğlu, Cem Yay , s. 300)

Kaygusuz Abdal'sa daha ileri gider bu konuda. O ince zekâsıyla kara mizahı birleştirerek, işi Tanrı'dan hesap sormaya kadar vardırır:

> Kıldan köprü yaratmışsın, gelsin kulum geçsin deyü
> Hele biz şöyle duralım yiğit isen geç e Tanrı.
> (*Alevi, Bektaşi Nefesleri*, s. 213)

Ne var ki, burjuva sınıfının kıyamet korkusu bu tür mizaha olanak tanımaz pek, niteliği başkadır. Düş gücünden ve *Kuran*'da anlatılanlardan değil, tarihin gelişme yasalarından kaynaklanır çünkü. Tarih çarkının tersine döndürülmeyeceğini 'mülk sahipleri' herkesten iyi bilir. 'Türabolmak ne müşküldür' dizesi soyut bir korkuyu değil, başta iktidar olmak üzere yitireceği çok şeyi olanların umarsızlığını ortaya koyar. Nâzım Hikmet'in emekçilere duyduğu büyük sevginin, onları sömüren sınıfa karşı duyduğu öfkeyle ters orantılı olduğunu söyleyebiliriz. Seçimini yapmış, 'kellesini nida ve sual işaretlerinden' kurtararak 'açık ve endişesiz', 'büyük kavgada' yerini almıştır. 'Alâmetler Suresi'yle aynı günlerde yazdığı bir başka şiirde dost ve düşmanlarını şöyle tanımlar:

> Çin'den İspanya'ya, Ümit Burnu'ndan Alaska'ya kadar
> her mili bahride, her kilometrede dostum ve düşmanım var.
> Dostlar ki bir kerre bile selâmlaşmadık
> aynı ekmek, aynı hürriyet, aynı hasret için ölebiliriz.
> Ve düşmanlar ki kanıma susamışlar
> kanlarına susamışım.
> Benim kuvvetim:
> bu büyük dünyada yalnız olmamaklığımdır.

Bu büyük dünyada yalnız olmadığı için de, kendinden emin bir tavırla 'Medet yoktur bakma geri!' diye seslenir düşmanlarına.

Kıyamet belirtilerinin gerçekte proletarya devrimini haber verdiğini söyledim. Nâzım söz konusu devrimi oluşturan koşulları sıralarken tarihsel sürece bir Marksçı gibi

bakabiliyor. Kıyamet belirtileri, proletarya devriminin nesnel koşullarının hazır olduğunu gösteren bir barometredir aslında. Öznel koşulları hazırlamak içinse şair:

Ak kurt, kara tahtayı daha bir yol kemir,
çekin ki körükleri
ateşe girdi demir

dizelerini yazar. Düpedüz eyleme çağrıdır bu. Devrim belirtilerini değil, iktidar mücadelesini betimleyen 'Tebahhur Suresi'ndeyse ateşe giren demirin 'encam tavı'nın gelmiş olduğunu muştular. Nâzım, sosyalist devrimi gerçekleştirecek toplumsal sınıflara, özellikle de proletaryanın öncü gücünü oluşturan parti militanlarına bu çağrıyı yaparken hiç kuşku yok Leninci görüşlerden yola çıkar. Ekim Devrimi deneyi ve Lenin'in *Nisan Tezleri*'nde yaptığı devrimci durumun tanımı vardır belleğinde. Ancak toplumun bütün kesimlerine yayılan bir genel krizin devrime yol açabileceğini bilir. Bu krizi oluşturacak nesnel ve öznel koşulların gerçekleşmesi 'suyun buhara inkılâbını' hazırlayacaktır.

Çekin ki körükleri
ateşe girdi demir

dizelerinin bu açıdan 'Petrograd 1917' şiiriyle bütünleştiğini söylemek yanlış olmaz sanırım.

Kışlık sarayda Kerenski
Smolnide Sovyetler ve Lenin
Sokakta karanlık
kar
rüzgâr
ve onlar,
Ve onlar biliyorlar ki 'O'
"Dün erkendi yarın geç,
Vakit tamam bugün!" dedi.
Ve onlar "anladık, bildik" dediler.
Ve onlar hiçbir zaman
bildiklerini böyle müthiş ve mükemmel bilmediler.

'Tebahhur Suresi'ndeki *ânı-vâhit* kavramı bence Lenin'in 'Vakit tamam bugün!' sözünde gerçek karşılığını buluyor.[1] Devrim ânı kıyamet günüyle özdeşleşiyor böylece. Kıyamet sarsıntısı devrim sürecine dönüşüyor. Burada söz konusu olan belli bir model, yani Ekim Devrimi'dir. Bu modelin, Leninci tezlerin her yerde geçerli olduğunu öne süremeyiz.

Gök kubbe sıcaktı ve kan kokuyordu
Ve ruzıgâr
yükseldi ağır ağır, çoğaldı git gide
birikti, birikti ve ânı-vâhitte
"Ah edildi derinden
yer oynadı yerinden "
yıkıldı köprüler kemerlerinden,
yazılı taşlar kapandı yüzükoyun.

[1] Lenin'in Marksçı devrim kuramına pratikte yaptığı en önemli katkılardan biri sayabileceğiniz antiekonomist tarih anlayışının Nâzım'ı çok etkilediği belli oluyor. 'Petrograd 1917' gibi olgunluk döneminde yazdığı şiirlerde bile, ilk kez Moskova'da karşılaşıp benimsediği Leninci görüşün izlerini bulmak mümkün. *Şair 1925'te* yazdığı 'Ölüm' adlı şiirde Çarlık Rusyası'nın çöküşünü tarihsel gelişmenin doğal sonucu olarak betimlerken ülkenin içinde bulunduğu devrimci durumu en iyi Lenin'in değerlendirdiğine dikkati çekiyor. Proletaryanın, ancak Lenin yönetimindeki Bolşevik Partisi aracılığıyla duruma *zamanında* müdahale ederek burjuva iktidarını devirebildiğini her dizede üstüne basarak tekrarlıyor. Bu tekrarlama, koşulların iktidarı almaya elverişli olduğunu saptayan 'bugün' sözcüğünde yoğunlaşıyor daha çok. 'Petrograd 1917'deki 'vakit tamam bugün!' dizesinin olduğu kadar 'Tebahhur Suresi'ndeki 'ânı-vâhit' kavramının da kaynağı Lenin'in ölümünden bir yıl sonra yazılmış şu dizelerde aranmalı bence:

Bin dokuz yüz on yedi
teşrinisani yedi...
Yumuşak ve derin
sesiyle Lenin:
"Dün erkendi, yarın geç
zaman tamam bugün" dedi.
Cepheden gelen nefer
"Bugün!" dedi...
Ölümü açlıktan öldüren siper:
"Bugün!" dedi...
Ağır, çelik, kara
toplarıyle Avrora:
"Bugün!" dedi–
"Bugün!" dedi–
Ve yazdı Bolşevik:
tarihin en derin dönüm tarihini
tarihe:
Bin dokuz yüz on yedi,
teşrinisani yedi!

Nâzım Hikmet'in kıyamet imgesinden yola çıkarak toplumsal bir altüst oluşu betimlemesi, Malraux'nun *Umut* adlı romanındaki Garcia'nın sözlerini anımsattı bana. Dünyayı değiştirerek, alınyazısını tarihe dönüştürmenin gerekliliğine inanan Garcia da, "Bizlerin alçakgönüllü görevi kıyamet gününü hazırlamaktır," diyordu (*L'Espoir*, Folio, s. 121).

***

'Alâmetler Suresi'nde proletarya devriminin belirtilerini geleneksel bir eğretileme yöntemiyle saptayan Nâzım Hikmet, söz konusu devrimin gerçekleşmesi için öncü güçleri eyleme çağırdıktan sonra, 'Tebahhur Suresi'nde ikinci bir aşamayı sergiliyor. Bu aşamanın 'kaynayan suyun buhara inkılâbı', yani niceliksel birikimin bir sıçramayla niteliğe dönüşme ânı olduğunu daha önceden belirtmiştim. Ne var ki, bu dönüşümün toplumsal düzeyde gerçekleştiğini şiirin ancak son dizesinden çıkarabiliyoruz. O da, 'Alâmetler Suresi'nin düşünsel temelini oluşturan tarihsel maddecilikle diyalektik maddeciliği benzer süreçler olarak ele almak koşuluyla. Şair 'Tebahhur Suresi'nin birçok dizesinde kıyamet belirtilerinin yol açtığı sarsıntıyı, yani kıyametin kendisini anlatıyor. Yine *Kuran*'dan, özellikle de halk inançlarından yola çıkarak. Yalnız bu kez çınar ağaçlarını topraktan söküp havaya savuran fırtınayı, yıkılan köprü kemerlerini, dalgaları çatlatan rüzgârı betimlerken çok daha geniş tutuyor düş gücünün sınırlarını. Kıyamet gününün korkunçluğundan ürken yalnızca 'Türabolmak ne müşküldür' diye sızlananlar değildir. 'Vadenin irişip çattığını' anlayan kavaklar 'titreşerek yere eğilirken', koskoca çınar ağaçları da, köklerinin 'yılan ölüleri gibi topraktan koptuğunu' görüp korku ve şaşkınlıkla haykırmaya başlarlar. Altüst olan yalnızca toplum düzeni değildir artık; doğa da büyük bir yıkımın eşiğindedir. Ne var ki, söz konusu yıkım güç bir doğumun habercisidir aynı zamanda. 'Encam tavı' gelen demire elbette yeni bir biçim verilecektir. Nâzım Hikmet kıyameti toptan bir yıkılış olarak betimlerken, kurulacak yeni düzeni düşünmekten de kendini alamaz.

"Tebahhur Suresi'nde kıyamete değgin halk inançlarına doğrudan bağlayabileceğimiz tek bölümün,

Kızıl kanatlı kuşlar kayalarda
hazırdı atlamaya.

dizeleri olduğunu sanıyorum. Ötekilerin çoğu, şairin düş gücünden çıkma, fantezi yanı ağır basan imgeler. Ama betimledikleri doğaüstü güçlerin ürperticiliği açısından dünyanın sonunu anlatan bazı hurafelere benzedikleri söylenebilir. Boratav, Türklerin İslam öncesi inançlarından da birçok unsur taşıyan bu hurafelerin 18. yüzyılda yaşamış Türkistanlı halk şairi Mahtumkılı'nın bir şiirinde art arda sıralandığını yazıyor (*a.g.y.*, s. 25). Söz konusu şiirde yırtıcı kuşların dini bütün kullara saldırarak etlerini nasıl parçalayacakları, gövdelerini nasıl didik didik edecekleri de anlatıldığından, Nâzım'ın yukarıdaki dizesiyle halk inançları arasında doğrudan bir bağ kurulabileceğini öne sürmek yanlış olmaz sanırım.[1]

Mahtumkılı'nın şiiri masal, türkü, tekerleme ve atasözlerine bile girmiş kıyamet imgesinin halk yaşamındaki önemini, kimi zaman şaşırtıcı bir düş gücüne dayanan zenginliğini yansıtması açısından da ilginç. Örneğin, Nâzım gibi Mahtumkılı da *Kuran*'daki kozmik kargaşayı betimleyen ayetlerden yararlanıyor. Ama şiirin asıl ağırlık noktasını oluşturan bölüm, Dante'nin *Cehennem*'ini aratacak kadar korkunç fantezilerle dolu. Çıplak gövdeleri alevler içinde yanarken ağızlarında irin ve kan kaynayan, göbeklerine dek sarkan dilleri günah işlemiş cinsel organlarına dolaşan inançsızlardan söz ediyor şair. Ayakları başlarında olduğundan baş aşağı yürümek zorunda kalacak günahkârları deve büyüklüğündeki yılanlara, yırtıcı kuşlara yediriyor. Kimi zaman sadistçe bir tat bile alıyor bundan.[2] Mahtumkılı'nın dizeleri belli ki insanlara gözdağı vermek, onları doğ-

[1] Aynı görüntü *Apokalips Kitabı*'nda da yer alıyor. Aziz Jean'ın kıyamet vizyonları arasında yırtıcı kuşların günahkârların etini yeme sahnesi de var:
"... ve baki kalanlar at üzerine binenin (İsa'nın, N.G.) ağzından çıkan kılıçla öldürüldüler; ve bütün kuşlar onların etlerine doydular." (*a.g.y.*, s. 272)

[2] Hiçbir yerde yayımlanmamış bu şiirin metnini Sayın Pertev Naili Boratav'ın özel arşivinden aldığımı belirtmeliyim.

ru yola getirmek amacıyla yazılmış. Çoğu Tanrı gücünü ve adaletini yücelten sıfatlarla süslü. Durağı olmayan 'âteş yollardan', sızan kandan, 'buzların ortasına düşen âteş külçe'den söz ederken, bir bakıma Nâzım da aynı çizgiyi izliyor. 'Hesap verme' durumunda olanların başlarına gelecek felaketleri anlatarak kıyametin korkunçluğunu vurguluyor. Hatta, hurafelere bile başvuruyor kimi zaman; inandırıcı olabilmek için, *Kuran*'dan İslam öncesi halk inançlarına dek uzanan zengin bir fantezi geleneğinden geniş ölçüde yararlanıyor. Ama Nâzım'da kıyameti gerçekleştiren güç toplumsal bir sınıftır, Tanrı istemi değil. Adaletin ölçütü de bu sınıfa göre belirleneceğinden, Tanrı'nınkinden değişik olacaktır elbet. Kıyamet günü 'Mizan'da sevap ve günah yerine emek ile sömürü tartılacaktır. Bu nedenle, daha önceden de belirttiğim gibi, 'Kıyamet Sureleri'ni dinsel-ideolojik bağlamlarından çıkarıp 20. yüzyıl tarihine yerleştirmek gerekir. 'Tebahhur Suresi'nin ilk iki dizesini bu açıdan yorumlarsak, şairin kıyamet süreciyle sınıf savaşımını özdeşleştirdiğini görürüz.

> Pehlivanlar cümle libastan soyunmuş, üryan idiler,
> herbiri aşikâr etmişti zamirin.

Nâzım, insanlık tarihinin gerçekte sınıf savaşları tarihi olduğunu bilir. Başlangıcından bu yana insan toplumlarındaki her değişikliğin, duruma göre ekonomik, dinsel ya da politik biçimler alan sınıf savaşları sayesinde gerçekleştiğini birçok şiirinde açıklamış, *Kurtuluş Savaşı Destanı* başta olmak üzere çağımızın en önemli toplumsal olaylarını şiirleştirirken (Ekim Devrimi, Çin Devrimi, Küba Devrimi, ulusal kurtuluş savaşları, vb.) tarihi kitlelerin yaptığını defalarca tekrarlamıştır. Onca kitleler, 'zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri olmayan' ama 'en bilgin aynalara en renkli şekilleri aksettiren'lerdir. *Kurtuluş Savaşı Destanı* şu dizelerle başlar:

> Onlar ki toprakta karınca,
> suda balık,
> havada kuş kadar
> çokturlar;

korkak,
cesur,
cahil,
hakîm
ve çocukturlar
ve kahreden
yaratan ki onlardır,
destânımızda yalnız Onlar'ın mâceraları vardır.

Birçoklarının öne sürdüğü gibi, bu şiirdeki 'Onlar' sözcüğü yalnızca Türk halkını belirtmiyor bence. 'Onlar', belli bir coğrafya ve tarihle sınırlanmış somut durumlara uygulanabilen –Kurtuluş Savaşı örneğinde olduğu gibi– ama gerçekte bu durumları aşan soyut bir kavram, bir çeşit genellemedir. Başka bir coğrafya ve tarihte (Bkz. 'Petrograd 1917' şiiri, *a.g.y.*) yine aynı sözcüğe başvuran şair, Bolşevik Kirov'un ağzından 'Onlar'ın işçi ve köylü sınıfları olduğunu açıklar. 'Kıyamet Sureleri'yle aynı yıllarda yazılmış 'O ve Aksakallılar' şiirinde de 'büyük macera' diye adlandırdığı tarihsel gelişmenin yaratıcısı halk kitlelerini, çağdaş bir peygamber edasıyla selamlar:

Ben, bilip bildiririm ki:
Rab ve kitap
ve saçı rüzgârda uçan 'kahraman' değil,
(karanlık orman, tuzlanmamış deri,
budaklı lobut ve taş baltadan beri)
Onlar'dır büyük macerayı yapan.
Onlar ki toprakta karınca
suda balık
havada kuş kadar
çokturlar.
Korkak, cesur,
cahil, hakîm
ve çocukturlar.
Ve kahreden
yaratan ki Onlar'dır
şarkılarımızda yalnız Onlar'ın mâceraları vardır...

'Tebahhur Suresi'ndeyse Nâzım Hikmet 'Onlar'ı bir pehlivana benzetiyor. Ve bence bu benzetme, sınıf savaşımındaki ikili karakteri, yani antagonist sınıfların *egemenlik mücadelesini* yukarıdaki örneklerden daha somut bir biçimde koyuyor ortaya. 'Cümle libastan soyunup, zamirini aşikâr eden', yani içyüzlerini açığa vuran pehlivanlar, çağımızın iki antagonist sınıfı burjuvaziyle proletaryadır.[1] *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nda 'Asırda Onlar yendi onlar yenildi' derken Marksçı anlamda bir sınıf savaşımını düşünen Nâzım, 'Tebahhur Suresi'nde, halkımızın ulusal sporuyla tarihsel maddeciliğin temel kavramlarından birini özdeşleştirir. Bu özdeşleştirmenin rasgele yapılmış olduğunu sanmıyorum. Kavgayı çağrıştıran bu dizenin yalnızca sınıf savaşımı ve tarihsel maddecilik açısından değil, kıyamet anlayışı bakımından da önemi büyüktür. Yahudi-Hıristiyan geleneğinde olduğu gibi, İslam inancında da bir kavganın öyküsüdür kıyamet. İsa'yla *Antekrist* ya da Mehdî'yle Deccal, biri diğerini saf dışı edene dek çatışırlar. Sonunda haklı haksızı, iyi kötüyü yener.

Nâzım'ın kıyamet olgusunu ele alışındaki Marksçı tavırla Aziz Jean'ın metafizik kehaneti, tarihi yorumlama açısından büyük benzerlikler taşıyor. Çünkü *Apokalips Kitabı*, ilk Hıristiyan topluluklarıyla Roma Devleti arasındaki çelişkiyi ve Hıristiyanlığı kabul eden yoksul kitlelerin adalet özlemlerini dile getiriyor aslında. Çoğu zaman bu özlem öç alma isteğine bile dönüşüyor. Hıristiyanlığın temel ilkelerinden biri olan mutlak sevgi ve hoşgörü anlayışına ters düşen şu satırlar, ilk Hıristiyanlardaki öç alma duygusunun önemini yeterince gösterir sanırım: "Ve beşinci mührü açtığı zaman, mezbah altında Allah'ın kelâmı sebebiyle ve kendilerinde olan şehadet sebebiyle boğazlanmış olanların canlarını gördüm; ve büyük sesle çağırarak dediler: Ey mukaddes ve hakikî olan Efendi, ne vakte kadar hükmet-

[1] Nâzım birçok şiirinde *sınıf savaşımını bir kavga olarak yorumlamıştır*. Örneğin 'Sakko ile Vanzetti' adlı şiirinde proletaryanın ağzından şu dizeleri yazar:

Burjuvazi
katletti içimizden ikimizi
bu iki ölü ölmeyen iki ölümüzdür!
Burjuvazi kavgaya dâvet etti bizi
dâvetleri kabulümüzdür. (*a.g.y.*, s. 159)

meyeceksin ve dünyada oturanlardan kanımızın intikamını almayacaksın?" (*a.g.y.*, s. 262)

Din dışı bir yaklaşım, İsa'yla *Antekrist* arasındaki çatışmanın Tanrı esininden değil, o çağın toplumsal koşullarından kaynaklandığını ortaya koyabilir. Bu yaklaşım ilk kez 19. yüzyılın liberal aydınları tarafından gerçekleştirildi. *Kutsal Kitap*'ı usçu ve eleştirel bir açıdan ele alan Tubingen Okulu Tanrıbilimcileri, bu yapıtın binlerce yıllık yetkesine ilk darbeyi indirdiler. Dinsel ideolojinin tarihini sınıf savaşımıyla açıklayan Marksçılık da, kutsal olarak kabul edilen metinlerin içeriğiyle yazıldıkları çağın toplumsal olayları arasında organik ilişkiler kurdu. Engels'in 'Apokalips Kitabı', 'Bruno Bauer ve İlkel Hıristiyanlık', 'Köylü Savaşları' vb. gibi incelemeleri, söz konusu ilişkileri bilimsel yöntemle ortaya koyan Marksçı araştırmaların başında gelir. Marx'ın *Alman İdeolojisi, Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* adlı yapıtlarının bazı bölümlerini de bu tür araştırmalar arasında sayabiliriz. Engels, Aziz Jean'ın *Apokalips Kitabı*'nda Tanrı esini olarak nitelediği kıyamet vizyonlarının toplumsal bir çatışmayı haber verdiğini söylüyor (*Sur La Religion,* éd. Sociales, s. 201-209). Hem de Hıristiyanların zaferiyle bitecek, çok yakın bir toplumsal çatışmayı. Gerçekten de vaktin çok yakın olduğunu, kıyametin kısa bir zaman sonra kopacağını ve İsa'nın geri dönerek kötüleri cezalandıracağını sık sık tekrarlayıp duruyor Jean:

"Okuyana, ve peygamberliğinin (İsa'nın, N.G.) sözlerini dinleyenlere ne mutlu, ve onda yazılmış olan şeyleri tutanlara ne mutlu; çünkü vakit yakındır. (...) Ve bana dedi ki: Bu sözler sadık ve hakîkîdir; ve peygamberlerin ruhlarının Allahı, Rab, yakında olması lâzım gelen şeyleri kendi kullarına göstermek için meleğini gönderdi. Ve işte, tez geliyorum. Bu kitabın peygamberlik sözlerini tutana ne mutlu! (...) Ve bana dedi: Bu kitabın peygamberlik sözlerini mühürleme, çünkü vakit yakındır. (...) Bu şeylere şehadet eden. Evet, tez geliyorum, diyor. Amin; gel; ya Rab İsa!" (*a.g.y.*, 258 ve 274. sayfalar)

Galba döneminde Roma İmparatorluğu'nun büyük bir kargaşa içinde bulunduğunu biliyoruz. Yönetimi ele geçirmek üzere başkent Roma'ya yürüyen generallerin yanı sıra, Doğu bölgelerinde herkesi korku içinde bırakan bir söylenti de kulaktan kulağa yayılmaya başlamıştır. Öldü sanılan Neron başından yaralanmıştır sadece. Ve güçlü bir orduyla geri dönüp iktidarı alacak, eskisinden daha kanlı bir dönem başlatacaktır.

"Neron'un geri döneceği söylentisinin en çok Hıristiyanlar arasında yayılmış olmasına şaşmamalı," diye yazıyor Engels, "kendilerine görülmemiş zulümler yapmış bir imparatorun *Antekrist* olarak geri dönüp eskisine oranla daha kanlı, daha korkunç bir dönemi başlatması onlar için doğaldı. Bu dönem İsa'nın geri dönüp cehennem güçlerine karşı girişeceği büyük kavganın kazanılmasıyla sona erecek, böylece inananlar mutluluğa kavuşacaktı." (*a.g.y.* s. 334)

Apokalips Kitabı'nda denizden çıkan başı yaralı *Canavar*'ın Neron olduğunu gösteren birçok işaret var. Aziz Jean herkesin 'secde edeceği', 'suretine tapmayanların öldürüleceği' *Canavar* için, kendisine kıyameti haber veren meleğin ağzından şunları söylüyor: "Gördüğün Canavar var idi, ve yoktur; ve cehennemden çıkmak üzeredir, ve helâke gidiyor. Ve yeryüzünde oturanlardan adları dünya kurulalıdan beri hayat kitabında yazılmamış olanlar Canavarı gördüklerinde şaşacaklar, *çünkü var idi ve yoktur ve olacaktır* (İtalıkler bana ait, N.G.). Kendisinde hikmet olan anlayış bundadır. Yedi baş, kadının üzerlerinde oturduğu yedi dağ, ve yedi kraldır; beşi düştü, biri vardır, ötekisi daha gelmedi; ve geldiği zaman, onun biraz kalması gerektir. Ve var olmuş olan ve yok olan Canavar, kendisi de sekizincidir, ve yediden olup helâke gider." (*a.g.y.*, s. 270)

Kadının üzerlerinde oturduğu yedi dağın, yedi tepeli Roma kentini simgelediğini ('Ve gördüğün kadın, dünyanın kralları üzerinde krallığı olan büyük şehirdir' s. 270), Aziz Jean'ın bu satırları yazdığı vakit (İS 68-69) altıncı Roma İmparatoru Galba'nın iktidarda olduğunu biliyoruz. Yazar,

onu izleyecek olan imparatorun çok kısa sürecek iktidarından sonra gelecek sekizincinin, ilk yedi imparator arasından biri olacağını haber veriyor. "Hikmet buradadır. Anlayışı olan Canavarın sayısını hesap etsin çünkü insan sayısıdır, ve onun sayısı 666'dır..." (*a.g.y.*, s. 267) satırlarıysa bu sekizinci imparatorun Neron'dan başkası olamayacağını en küçük bir kuşkuya yer bırakmayacak kadar kesinlikle açıklıyor. Eski Yahudi alfabesinde her harfin bir sayısı olduğunu bilenler için, 666 sayısının Neron Kayser harflerini oluşturduğunu hesaplamak çok kolaydır.[1]

Aziz Jean, Hıristiyanlara *Canavar*'a boyun eğmemelerini, onunla savaşmalarını öğütlüyor. Savaştan kaçanlarınsa 'ateş ve kükürtle' cezalandırılacaklarını ekliyor sözlerine. Nasıl olsa İsa geri dönecek, 'Canavarın krallığı karanlık olacak', kötüler cehenneme atılacaktır. "... ve Kuzu onları yenecektir: çünkü rablerin Rabbi ve kralların Kralıdır." (s. 270)

Apokalips Kitabı konusunda bunca ayrıntıya girmemin nedeni, yukarıdaki alıntıların ışığında umarım daha kolay anlaşılır. Aziz Jean kıyameti, kozmik bir kargaşa gibi değil de, daha çok büyük bir çatışma olarak ele alıyor. Ve en önemlisi, bazı simgeler kullanarak kıyamet gününün gerçekte toplumsal bir kavgaya, bir anlamda amansız bir sınıf savaşımına yol açacağını belirtiyor. Hıristiyanları bu savaşta yer almaya çağırırken, içinde yaşadığı tarihsel dönemi düşünüyor üstelik, uzak gelecekte kopacak bir kıyameti değil. Tanrı sözüne inananlar binlerce yıldır kopmayan kıyametin günün birinde kopmasını bekleyedursunlar, biz Aziz Jean'ın göremediği büyük kavgayı Nâzım Hikmet'in 'Kıyamet Sureleri'nde izleyebiliriz.

Pehlivanlar cümle libastan soyunmuş, üryan idiler,
herbiri aşikâr etmişti zamirin.
Gök kubbe sıcaktı ve kan kokuyordu,
encam
tavı gelmiş demirin.

[1] Engels 'Apokalips Kitabı' adlı incelemesinde bu hesabı bütün ayrıntılarıyla yaparak söz konusu *Canavarın* Neron olduğunu tanıtlıyor (*a.g.y.*, s. 208).

dizeleri kıyamet üstüne yazılmış en eski metinlerden birinde anlatılan İsa/*Antekrist* (Hıristiyanlar/Neron) çatışmasını 20. yüzyıldaki burjuvazi/proletarya çatışmasına bağlıyor.

Köleci toplumda ezilen sınıfların tek umudu, Tanrı adaletinin gerçekleşeceği kıyamet günüydü. Bu nedenle Hıristiyanlık, egemen sınıflar tarafından gerçek amacından saptırılmadan önce yoksul kitleler arasında yayılmış, ezilenlerin kurtuluş bayrağı olmuştu. Aziz Jean, İsa'nın öncülüğündeki Hıristiyanların kendilerini çarmıha gerenlerden nasıl öç alacaklarını, 'dünya krallarıyla' cenk edip onları nasıl 'ateş gölü'ne atacaklarını anlata anlata bitiremiyor. Ve bütün bu kargaşadan, büyük savaşlardan sonra mutlu bir yaşamın başlayacağını müştuluyor:

"Ve yeni bır gökle yeni bir yer gördüm; çünkü evvelki gök ve evvelki yer geçtiler.[1] (...) İşte Allahın çadırı insanlarla beraberdir, ve kendisi onlarla beraber oturacaktır, ve onlar kendi kavmları olacaklar, ve Allah kendisi onlarla olacaktır; ve gözlerinden bütün gözyaşlarını silecek; ve artık ölüm olmayacak; ve artık matem ve ağlayış ve acı da olmayacak. (..)" (*a.g.y* , s. 273)

Bu gözyaşı ve acıdan uzak düzenin ancak öbür dünyada gerçekleşeceği inancı İslam geleneğinde de var. Hıristiyanlık gibi İslam dini de Tanrı adaletinin övgüsünü yapıyor. Ne var ki, *Apokalips Kitabı*'nın tersine, kıyamet günü gerçek anlamda bir kavga olarak betimlenmiyor *Kuran*'da. Kâfirler ordusunun başına geçecek Deccal'la büyük kurtarıcı Mehdî'nin savaşına, daha çok halk inançlarında rastlıyoruz. Ama, kitlelerin içinde yaşadığı tarihsel koşullara göre değişse bile, Mehdî inancı Muhammed'in bir hadisinden kaynaklanıyor yine de. Muhammed şöyle demiş: "Kıyametin kopmasına bir gün de kalacak olsa, adı benim adımı taşıyan, soyu benim soyumdan olan birinin gelip zulüm ve baskıdan ibaret dünyayı adaletle doldurmasına dek, Tanrı o günü uzatacaktır." (*Histoire de La Philosophie Islamique*, Henri Corbin, s. 105, Gallimard)

[1] Kıyametten sonra gökle yerin değiştirileceği düşüncesi *Kuran*'da da var: "Yerin başka bir yerle, göklerin de başka bir gökle değiştirildiği zaman." (*a.g.y* , s. 260 İbrahim Suresi, 47. ayet.)

Şiîler, XI. İmam Hasan Askarî'nin ölümünden hemen sonra ortadan yiten beş yaşındaki oğlunun kıyametten önce görüneceğine inanırlar. Mehdî, kötülükleri ve zorbalığı yeryüzünden kaldıracak bu XII. imamdır onlar için. Muhammed'den sonra başka bir peygamber gelmeyeceğini *Kuran*'dan örnekler vererek belirten Gölpınarlı da, Mehdî'nin İslam'da belli bir yeri olduğuna dikkati çekiyor: "Hz. Muhammed, kendi soyundan gelecek bir Mehdî'yi zulümle dolmuş olan âlemin, bunun tarafından adâletle doldurulacağını müjdelemiştir. Ancak bu Mehdî, peygamber değildir, Hz. Muhammed'in şerîatini diriltecek bir zâttır. Bu hususta birçok hadisler vardır." (*100 Soruda Tasavvuf*, Gerçek Yay., s. 81) "İbni Arabî, Mehdî'ye Rükün'le Makam arasında bey'ât edileceğine Mehdî'nin malı, müsavat üzre halka dağıtacağına dair bir hadîs zikreder." (*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin*, Eti Yay., s. 9)

Burada bizi asıl ilgilendiren, Mehdî inancının İslam tarihi boyunca yoksul kitlelerin adalet özlemlerini dile getirmesidir. Bu açıdan, Aziz Jean'ın kıyamet anlayışıyla İslam tarihindeki Mehdî sorunu arasında önemli benzerlikler olduğunu öne sürebiliriz. Nasıl İsa'yla *Antekrist* çatışması gerçekte ezilen Hıristiyanların Roma Devleti'yle çatışmasını simgeliyorsa, Mehdî'nin yerleşik düzeni kaldırıp yerine adaletli bir toplum kuracağı inancı da, köylü ayaklanmalarının ideolojik maskesi olan Bâtınîlikle egemen güç Sünnîlik arasındaki çelişkiyi simgeler. Anadolu tarihindeki iki büyük köylü ayaklanmasının temelinde –Babalılar ve Şeyh Bedreddin– Bâtınîliğin bulunması bu görüşümü doğrular sanırım. Zorba Selçuklu devletine başkaldıran göçebe Türkmenlerin Baba İshak'ın düşüncelerinden etkilendiklerini biliyoruz. Müritlerinin 'Baba Resul' adıyla andıkları Baba İshak, Mehdî olarak kabul edilmişti (Bkz. 'Babalılar Ayaklanmasının Dinî ve Kültürel Temelleri', A. Özkırımlı, *Birikim*, s. 14, sayfa: 50). Şeyh Bedreddin ayaklanması da, dinsel sloganlarla yürütülen bir sınıf savaşımı olduğundan, yoksul kitlelerin toplumsal eşitlik özlemini Mehdî inancıyla birleştiriyordu.

'Tebahhur Suresi'nin başlangıç bölümünü Hıristiyan ve İslam geleneklerindeki çatışma kavramıyla (İsa/*Antek-*

rist-Mehdî/Deccal) özdeşleştirmem bazılarına yakıştırma gibi görünebilir. Ne var ki, sınıf savaşımını kıyamet imgesi içine yerleştiren bir metnin, yukarda ayrıntılarıyla saptamaya çalıştığım kültür bağlarını dışında ele alınabileceğini pek sanmıyorum. Nâzım elbette mutlak ya da vazgeçilmez bir kaynak olarak görmüyor bu gelenekleri; ama onlardan yararlanmasını da çok iyi biliyor. Dinsel-ideolojik bir inancı (kıyameti) geleneksel boyutlarıyla ele alıp, çağımızın koşullarına, yani görece değişik bir toplumsal yapıya yerleştiriyor. Ben, belki kimi zaman metinle doğrudan ilişkisi yokmuş gibi görünen ayrıntılara da girerek, bu dinsel-ideolojik inancın gerçekte benzer bir toplumsal yapı tarafından belirlendiğini göstermeye çalıştım. Başka bir deyişle, Nâzım'ın şiirlerindeki dinsel konuların da, belli bir sınıf savaşımı bağlamında ortaya çıktığını, bu nedenle çağımıza uygulanırken gerçek anlamlarından pek fazla bir şey yitirmediklerini vurgulamak istedim.

Nâzım Hikmet, gençliğinden bu yana dinsel metinlerle ilgilenmiş, bilinçlendikten sonra *Kutsal Kitap* ve *Kuran*'ı şiir yoluyla eleştirmiştir. 1921 yılında Bakû'dayken yazdığı 'Meşin Kaplı Kitap' şiiri ilginç bir örnektir bu eleştiriye. Şair 'yaldızlı meşin kabı parçalanmış' *Kitabı* kör bir kuyuya attığını övünçle söyledikten sonra, şiirini şu dizelerle bitirir:

> Artık temiz ruhların aydınlık yollarında
> Sade bir din, bir kanun, bir hak:
> işleyen- dişler...

Yıllar sonra, Sultanahmet Cezaevi'nde yeniden dönecektir meşin kaplı *Kitab*'ın 'küf kokan sarı sayfalarına'. Artık geleneği toptan yadsıyan 1921 yıllarının radikal şairi değil, geçmişin kültür kalıtını diyalektik maddeci bir yaklaşımla özümlemeye çalışan gerçek bir Marksçıdır. *Kutsal Kitap* ve *Kuran*'ı çağdaş bir gözle yeniden okuyup, yapıtının en ilginç şiirlerinden olan 'Kıyamet Sureleri'yle *Yusuf ile Menofis* oyununu yazar. Ama kıyamet yalnızca bir altüst oluş, bir yıkım değil, kurulacak yeni düzeni bağrında taşıyan bir umuttur aynı zamanda. Bu umut, gücünü şairin

iyimserliğinden değil toplumun nesnel gelişme yasalarından alır. Örneğin 'Kıyamet Sureleri'yle aynı yıllarda yazılmış 'Onun Doğuşu ve Demirhane Bacası'nda, İsa'yı çağrıştıran bir 'kurtarıcı'nın doğumu anlatılır. Söz konusu 'kurtarıcı'nın dünyaya gelişini bir peygamberin dünyaya gelişi ve yeni bir dönemin başlangıcı olarak yorumlar şair. Ama 'âletsizlerin', yani proletaryanın oğlu onlara alet vererek kurtaracaktır insanlığı. Böylece Marx'ın 'Proletarya kendini kurtarmakla bütün insanlığı da kurtaracaktır' sözü doğrulanmış olur. Çağımızın *Kutsal Kitap*'ı, sömürüden kurtulup alete kavuşan emeğin bilerek, isteyerek yazacağı 'insanoğlunun öz kitabı' olacaktır. Bu kurtuluşu gerçekleştirecek gücün doğuşunaysa yalnızca demirhane bacası tanıklık eder. Nâzım'ın geleceğe bakışında kehanet değil bilim egemendir çünkü. 'Kıyamet Sureleri'nde ustaca yararlandığı *Kuran* dilini bu kez yine bilimsel bir gerçeği, toplumsal değişmenin üretici güçlerin gelişmesine bağlı olduğunu vurgulamak amacıyla kullanır. Ve Tanrı sözü kadar kesin bir ifadeyle şunları söyletir demirhane bacasına:

–Zemin katında doğan bil ki o dur
Rehber ve delil ki o dur.
Fikri derin, şefkati gani, gazabı yamandır,
âletsizlerin oğlu,
âletsizlere âlet verecek olandır.
O, onların içinde, onların önünde o,
matem gecesinde, kavga yerinde, bayram gününde o.
Ve o her yanından ana kucağı gibi
saracaktır onları.
Ona ram olacak dört kadim unsur:
âteş ve toprak, rüzgâr ve yağmur.
Ve körler hikâyesinin son babını
o, tekmil ettirecektir.
Yazacaktır insanoğlu öz kitabını
bilerek
isteyerek.

Sustu demirhane bacası.
Söküyor şafak.

Şiirin son dizesinde söken şafak, yeni doğanın gazabından, yani kıyametten sonra kurulacak düzenin habercisidir. Proletarya devrimi, bir kez daha kıyamet imgesiyle birleşmiş olur böylece. Nâzım için gerçek kıyametse, yaşadığı dönemin bilimsel verilerinden yola çıkan Engels'in *Doğanın Diyalektiği*'nde öne sürdüğü şu düşüncede gizlidir:

"Ama 'doğan her şey yok olmaya hak kazanır' (Mefisto'nun sözleri, *Faust:* Birinci bölüm, üçüncü sahne). Milyonlarca yıl sonra da olsa, aradan binlerce, yüz binlerce insan kuşağı da gelip geçse, güneşin azalan ısısının kutuplardan inen buzları eritemeyeceği acımasız bir gün mutlaka gelecektir. İşte o gün, ekvatorun çevresinde toplanan insanlar yaşamak için gereken ısıyı bulamayıp yavaş yavaş yok olacaklardır. Yeryüzünde tek canlı organizma kalmayacak, ay gibi soğumuş olan dünyamızsa ölü güneşin çevresinde dönerken, çapı gittikçe daralan ekseninden ayrılarak karanlık boşluğa doğru yuvarlanıp gidecektir." (*a.g.y.*, s. 169)

Nâzım Hikmet şimdiden duyar bu gerçek kıyametin acısını. Yaşadığımız dünyayı daha özgür, daha güzel kılacak olan toplumsal kıyamete elinde körükle giderken, günün birinde dünyamızın soğuyup uzayda yok olacağını bilir. Ve bunun için dört elle sarılır yaşamaya. Dünyayı değiştirmekten yana, kıyamete karşıdır:

Bu dünya soğuyacak,
yıldızların arasında bir yıldız,
hem de en ufacıklarından,
mavi kadifede bir yaldız zerresi yani,
yani, bu koskoca dünyamız.
Bu dünya soğuyacak günün birinde;
hattâ bir buz yığını,
yahut ölü bir bulut gibi de değil,
boş bir ceviz gibi yuvarlanacak
zifiri karanlıkta uçsuz bucaksız.

Şimdiden çekilecek acısı bunun,
duyulacak mahzunluğu şimdiden.

Böylesine sevilecek bu dünya
"YAŞADIM" diyebilmen için...

RUBAİLER

Berkeley Şiiri ve İdealist Felsefenin Eleştirisi Rubailer. Tasavvuf. Diyalektik Maddecilik.

Otuz beş yıla hüküm giyen Nâzım Hikmet, hapisliğinin yedinci yılında karısı Piraye'ye Bursa Hapishanesi'nden şu ilginç haberi yazıyor:

"(...) Şimdi 'Piraye'ye Rubailer' adıyla yeni bir kitaba başladım. 40 tane kadar rubai olacak. Senin aşkına güvenerek şimdiye kadar gerek şark gerekse garp edebiyatında yapılmamış bir şeyi, yani rubailerle diyalektik materyalizmi vermeye çalışacağım. (...)" (*Nâzım ile Piraye,* De Yayınları, s. 235)

Şairin, tasarısını bütünüyle gerçekleştiremeyip yirmi üç rubaiyle yetindiğini biliyoruz. Sayılarının görece az olmasına karşın bu metinler Nâzım'ın şiirinde önemli bir aşama sayılmalıdır. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, hem özgün bir deneme olduklarından, hem de o güne değin ancak Ömer Hayyam, Hafız, Mevlâna, vb. gibi Doğulu şairlerin ustalıkla kullanabildikleri klasik bir biçimi çağdaş bir içerikle -diyalektik maddeci düşünceyle- birleştirmeye yöneldiklerinden.[1] Aynı günlerde yazılmış bir başka mektup, söz konusu çağdaş bileşimi gerçekleştirirken şairin ne gibi güçlüklerle karşılaştığını yeterince açıklıyor:

[1] Aruzla yazdığı rubailerin bazılarında Yahya Kemal'in de klasik diyebileceğimiz bir yetkinliğe ulaştığını söylemeliyim.

"(...) Mamafi, şu rubailer işinin şeklini henüz halletmiş değilim. İlk rubaileri bile bile klâsik rubai unsurlarıyla, klâsik vezin üslûplaştırılmak, kafiye yerleri aynen kalmak, edâ muhafaza edilmek üzere işledim. Böylelikle işin teknikman içine girmek, bir çeşit temrin yapmak istedim. Şimdi artık yeni muhtevaya uygun klâsik şekil unsurlarından da faydalanarak yeni şekli bulmak lâzım. (...)" (*Kemal Tahir'e Mektuplar,* Bilgi Yay., s. 323)

Nâzım, ilk yazdığı birkaç denemenin dışında, rubainin alışılmış uyak dizgesini kullanmadığı gibi, aruz ölçüsünü de uygulama alanı dışında bırakıyor. Böylece ilginç bir durum çıkıyor ortaya. Hem rubai yazacak hem de rubainin biçimsel gereklerini yerine getirmekten kaçınacaktır. O vakit ister istemez insanın aklına bir başka soru takılıyor. Maddeci felsefeyi şiirsel dile aktarmak için ille rubai yazmak niye? Bu sorunun yanıtını, Nâzım'ın şiiri her şeyden önce kültüre dayanan bir olgu, toplumun değişik gelişme evrelerinin ortaya çıkardığı bir birikim olarak değerlendirmesinde aramalı. Rubai, Doğu şiirinde belli bir bütünlük taşıyan, öteki türlere oranla parça güzelliğine değil bir düşüncenin geliştirilmesine, yapısının kolaylaştırdığı ölçüde serpilmesine dayanan tek türdür. Abdülbaki Gölpınarlı kısaca şöyle tanımlıyor bu türü: "İslami klâsik edebiyatta, tam bir manâ ifade eden ve dört mısradan meydana gelen şiire ve bu şiir tarzına 'dörtlük' anlamına gelen 'rubai' denir. Arapça olan bu söz umumî olarak bu tarzın adı kabul edilmekle beraber Farsça'da, iki beyit ve ahenkli söz anlamlarına 'Dubeyt' ve 'Terâne' de denmiştir." (*Mevlâna'nın Seçme Rubaileri*'ne Önsöz'den M.E.B. Yayınları, ikinci basılış, s. 10)

Bilindiği gibi, rubainin ilk üç dizesi son dizede açıklanacak özlü düşünceyi oluşturan basamaklardır. Kesin biçim kurallarıyla sınırlanmış bir yapının yoğunlaştırıp en aza indirgediği bildiriyi, bir bakıma eksik olarak 'özlü düşünce' diye nitelediğim belli bir dünya görüşünü içeren felsefî tavrı, bu basamakların yardımıyla kolayca benimser okur. Tasavvufu eleştirmek için yine onun geliştirdiği böylesine etkin bir silahı kullanan Nâzım'ın, İslam felsefesinin

sistemleşmesinde payı olan klasik bir şiir türünün olanaklarından Marksçılık adına yararlanmasını da doğal karşılamak gerek. Tıpkı Orhan Veli'den Seferis'e, Octavio Paz'dan Eluard'a dek, birçok çağdaş şairin klasik Japon şiirindeki üç dize biçiminde yazılan on yedi hecelik *haiku* türünü benimsemeleri, değişik nedenlerle bu türün yalınlaştırıcı, vurucu gücünden bazı dönemlerinde yararlanmaları gibi. Ne var ki, Nâzım kendi kültüründe bulunan bir geleneğe sahip çıkıyor, başka geleneklere değil. Biraz geniş de olsa, belli bir coğrafyayla sınırlıyor beslenme alanını. 'Diyalektik materyalizmi rubailerle vermeyi' denerken bir bakıma hem Demokritos'tan Spinoza'ya, Heraklitos'tan Ansiklopedicilere, giderek Feuerbach'a dek uzanan bir çizgiden kaynaklanan, hem de bu çizgiyi aşıp yeni ve özgün bir dünya görüşü getiren Marksçı felsefeyi ulusal bir coğrafyaya göre ele almayı düşünüyor. Bu ilginç girişimin ayrıntıları üstünde durmadan önce şairin yapıtında doğrudan felsefeye yönelen şiirlere bir göz atmak yerinde olur kanısındayım.

Nâzım'ın şiirinde her zaman felsefe unsurları olmuştur. Özellikle olgunluk döneminin başlangıcı sayabileceğimiz *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan bu yana, sanatçının Marksçı bir temele oturttuğu diyalektik görüş birbirini tamamlayan iki ana çizgide, tarihsel ve diyalektik maddecilik düzlemlerinde gelişmiştir. İlk şiirlerinde –'Yalnayak', 'Makinalaşmak', vb.– öğretici, hatta yer yer şematik bir anlayışla vurgulanan üretim ilişkileri, üretim araçları, üretici güçler gibi Marksçı kavramlar bu dönemde daha pratik, daha gündelik deyişlere bırakır yerini. Doğa ve toplum diyalektiği günlük yaşamın ayrıntılarında yakalanan, alabildiğine yalın, kavramsallıktan uzak somut sözcüklere dönüşür. Şair ilk şiirlerinde olduğu gibi *Doğanın Diyalektiği* ya da *Anti-Dühring*'den değil pamuklayan kavak ağaçlarından ('Çankırı Hapishanesi'nden Mektuplar'), rüzgârda kımıldayan bir kiraz dalından ('Saat 21-22 Şiirleri', 2 Ekim 1945 tarihlisi) devşirir imgelerini. Nâzım Hikmet şiirinin evrimi bir anlamda Marksçı kuramın yaratıcı bir biçimde özümlenmesinin, kendini sürekli yenileyen bir bilincin giderek somut gerçekliğe yerleşip dünyayı yorumlama ve değiştirme yöntemi oluşunun evrimidir. Bu nedenle, tarihsel ve di-

yalektik maddeciliğin şairin olgunluğu ölçüsünde değişik aşamalardan geçerek Nâzım Hikmet şiirinin ayrılmaz bir parçası, hatta belirleyici özelliği durumuna geldiği söylenebilir. Genelin tikelde somutlanması, başka bir deyişle Marksçılığın evrensel özünün Nâzım Hikmet şiirine, gücünü Türkçe sözcüklerden alan özgün bir dile dönüşmesidir bu. Her sözcüğünde, bilinçle kurulan her imgesinde Marksçılığın izini taşıyan böyle bir şiirin felsefi unsurlarından söz ederken, daha çok tartışma niteliği ağır basan metinleri düşünüyorum. Yani doğrudan doğruya felsefi bir tartışmayı temel alan şiirleri. Bu anlayışla yazılan rubailerden daha önce, Nâzım materyalizm/idealizm tartışmasını şiirsel düzeyde ele almış, daha Sovyetler Birliği'ndeyken diyalektik maddeciliği savunmaya girişmişti. 1924'ten sonra yayımlanan birçok şiiri bu amaçla yazılmıştır. Şair bir konuşmasında, söz konusu girişimini Marx, Engels ve Lenin'in yapıtlarını 'şiirle ilüstre etmek' diye niteliyor ('Militan', sayı: 6, s. 24. 'Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor', Ekber Babayev). Bu şiirler arasında en ilginci Lenin'in *Materyalizm* ve *Ampiriokritisizm* adlı yapıtını 'resmeden' 'Berkeley' dir.

Yıllar sonra yazacağı rubailerde İslam felsefesine yöneltilen eleştiri, aslında, 'Berkeley' şiirinde karşımıza çıkan idealizmin eleştirisinden başka bir şey değildir. Ama bu eleştirinin atıfları bütünüyle Batı felsefesinden, daha doğrusu Lenin'in *Materyalizm* ve *Ampiriokritisizm*'de söz ettiği yapıtlardan kaynaklanır. Oysa rubailerde savunulan düşünceler, aynı görüşten yola çıkmakla birlikte İslam felsefesini, özellikle de Mevlâna'nın yapıtında karşılığını bulan gizemci (mystique) bir dünyayı yıkmaya yönelir. Bu nedenle 'Berkeley' şiiri, Nâzım'ın rubailerle ancak olgunluk döneminde gerçekleştirebildiği bir aşamanın ilk denemesi sayılmalıdır. Kuru, yer yer şairinden beklenmeyen düzeydeki kolaylıklara kaçan, genel doğrularla yetinen ama yine de Türk şiiri açısından ilginç sayılabilecek bir ilk deneme

***

Lenin'in *Materyalizm* ve *Ampiriokritisizm* adlı yapıtının 1908 yılında yazılması bir rastlantı olmasa gerek. 1905 devriminin başarısızlıkla sonuçlanması Rusya'da karşı devrimin tırmanışını hızlandırmış, işçi sınıfı hareketinin şiddetle bastırılması ilerici aydınlar arasında şaşkınlık ve umutsuzluk yaratmıştı. Bolşevik Partisi'nin kadrolarını oluşturan aydınların büyük çoğunluğu da aynı umutsuzluğun etkisiyle bazı aşırı çözüm yolları öneriyor, her türlü yasal eylemi yadsıyorlardı. *Otzovistler* adıyla anılan bu topluluk o günlerde moda olan bir de felsefe bulmuştu kendine: ünlü Avusturyalı düşünür Ernst Mach'ın yenilediği ampiriokritisizm. Althusser bu aydınların durumunu şöyle özetliyor: "Duma'daki temsilcileri çekmek (*otzovat*: geri çekme), yasal eylem biçimlerinin tümünü yadsımak, derhal şiddet yoluna başvurmak vb. gibi radikal çözüm yolları öneren otzovistler, politik görüşleri bakımından aşırı soldaydılar. Ama gerçekte bu sol tavır kuram açısından sağ görüşleri örtmekten başka bir işe yaramıyordu." *(Lénine et La Philosophie,* Louis Althusser, éd. Maspero, ss. 7-8)

Materyalizm ve Ampiriokritisizm'i yazmakla Lenin'in, yeni ampirist tezlerin ardında gizlenen idealist görüşleri eleştirmek, böylece ilk bakışta salt felsefi gibi görünen bir tartışmayı başlatarak devrimin o aşamasında saptanması gereken doğru politik çizgiye kuramsal bir temel hazırlamak istediğini söyleyebiliriz. Bu kuramsal temel, idealizmin yeni biçimlerine karşı maddeciliği savunmakla oluşturulabilirdi ancak. Çünkü felsefi tartışma özünde, devrimin geleceğiyle ilgili son derece önemli bir politik sorun taşıyordu. Otzovistler, hem Bolşevik hem de ampiriokritisist oldukları için ister istemez Marksçılığı savunmak durumundaydılar. Bu nedenle ellerinde bulunan tek kuramsal devrim silahı Marksçılığın, onlarca bir metafizik olan diyalektik maddecilikten sıyrılıp, kendine bilimin son buluşlarıyla yenilenen ampiriokritisizmi temel felsefe olarak seçmesini öneriyorlardı. Lenin'in *M ve A*'i işte bu görüşleri çürütmek amacıyla yazıldığından, özünde politik bir girişim, görünüşteyse salt felsefi bir yapıttır. Althusser'in deyişiyle o zamana değin uygulanmamış bir 'felsefi pratiktir' daha doğrusu (*a.g.y.*, s. 9).

'Berkeley' şiirinin saldırgan üslubunda da, --Nâzım Hikmet Lenin'in tartışmacı tavrını, bu yeni 'felsefi pratiği' benimsediğinden olacak– aynı politik kaygıları, aynı ödünsüz savunma biçimini buluyoruz. Lenin, felsefe alanında kendini amatör bir 'araştırmacı' olarak nitelemesine karşın, Marksçılıkla diyalektik maddeciliğin ayrılmazlığını şaşılacak bir sağduyu ve doğrulukla saptamıştır. Oysa aynı şeyi Nâzım için söylemek biraz güç. 'Berkeley' şiirindeki idealizmin eleştirisi *M ve A*'deki görüşlerin bağlamlarından soyutlanarak en kolaya indirgenip, mekanik bir yöntemle şiirleştirilmesinden ibarettir bir bakıma. Bu nedenle metnin şiirsel çarpıcılığı bir hayli azalmış, buna karşılık ne düşünce yükü ne de inandırıcılığı çoğalmamıştır. Ama Nâzım Hikmet'in kitleleri kolayca etkileyerek onlara maddeci felsefenin temel ilkelerini benimsetebilecek bir retorik denemesine girişmesi, 'felsefi pratik'in şiir alanına uygulanması olarak nitelenebilir. Bu da yalnızca ilginç değil, Cumhuriyet şiirinde benzerine rastlanmayan bir denemedir. Metin boyunca tekrarlanan 'Behey!/Berkeley!' dizelerinin bir uyak araştırmasından çok söz konusu retoriği oluşturmada kullanıldığını sanıyorum. 'Felsefeden tüten günlük kokusu' örneği söz yakıştırmalarıyla, 'Allahın Cebrail şeklindeki Ezraili', 'On sekizinci asrın en filozof kaatili', 'Meyhane kızlarının kara cüppeli kavalyesi', vb. gibi kötülemelerin de işlevi aynı olsa gerek. Aslında, Nâzım'ın o dönemde yazdığı hemen bütün şiirlerde, ya iyice belirgin ya da gizliden gizliye kendini duyuran bir eğilimdir bu. Şair, kitleleri etkilemek, onlara savunduğu görüşü benimsetebilmek için hem bağırıp çağırmanın hem de argo konuşmanın kaçınılmazlığına inanır. Olgunluk döneminde bu inancı bırakacak, rubailerinde ya da öteki şiirlerinde idealizme karşı maddeciliği savunurken, tüm felsefi çabasını söyleme (énonciation) düzeyinde değil söylenen (énoncé) düzeyinde yoğunlaştıracaktır.

Materyalizm ve Ampiriokritisizm, 'Körler Üstüne Mektup'unda Diderot'nun 'bütün felsefi sistemler içinde en saçma olmasına karşın en güç çürütülebileni' diye nitelediği İskoçyalı papaz Berkeley'in eleştirisiyle başlar. Varlığın algılama olduğunu dış dünyanın ancak duyularımızda var

olabileceğini öne süren Berkeley, maddenin nesnel gerçekliğini yadsır. Kurduğu sistem bu yönüyle maddeci görüşün en aşırı, en uç karşıtıdır bir bakıma. Maddenin gerçekliğini 'tasarımların zihinsel gerçekliği'yle özdeşleştiren Berkeley'in varlıkbilimi kendi içinde tutarlı ama son derece tekbenci (soliptique) bir algı metafiziğinin temelini oluşturur. Söz konusu tasarımlar (ideas) bile zihinseldir çünkü, bir çeşit bilinç nesneleridir. Öznenin dışında hiçbir gerçeklikleri yoktur. Önay Sözer, Berkeley'in çabasını şöyle tanımlıyor: "Berkeley'in asıl amacı maddeciliğe karşı savaş olduğundan, daima 'varlık algılamadır' savının altını çizmeyi uygun görmüş; bunu yaparken de herkesin kendi deneyine bakmasını istemiş, tasarımları uzun uzadıya betimleyeceğine onlara gönderimde bulunmakla yetinmiştir." (*Felsefe Arkivi*, 'Berkeley'de Algı Sorunu', Ö. Sözer, s. 43, 1970)

Lenin'in, ampiriokritisizmin eleştirisine tüm varlığı öznenin algılarına indirgeyen bu savı çürüterek başlaması doğaldı. Otzovistlerin bilimsellik adına benimsedikleri Machçı tezler Berkeley'in aşırı idealizminden, kendi deyimiyle 'Maddesizciliğinden' (immatérialisme) kaynaklanıyordu çünkü. Aslında idealizmle maddecilik arasında bir üçüncü yol, bir başka seçim olanağı da yoktu. Ampiriokritisizm, nesnel olgulara ve deneye dayanmasına karşın, giderek idealizmle bütünleşmek, dış dünyanın bağımsızlığını ve maddenin bilinçten önce olduğu gerçeğini yadsımak zorundaydı. Buysa, Bogdanov örneğinde olduğu gibi, Bolşevik aydınların Marksçılığın ana ilkeleriyle çelişen, son çözümlemede bilim dışı bir görüşü benimsemeleri demekti. Nâzım Hikmet'e gelince; onun bir şair olarak bu felsefî tartışmanın temel öğelerini şiirine katmaya çabaladığını söyleyebiliriz. O da, savlarını tanıtlamak için Lenin'in sık sık andığı Engels gibi maddenin bilinç ürünü değil, duyumlarla algılanan nesnel bir gerçeklik, bilincinse (ruhun) maddenin (doğanın) en üst aşaması olduğu görüşündedir.[1] Bunu şu dizelerle açıklar:

[1] Engels *Ludwig Feuerbach* ve *Klâsik Alman Felsefesinin Sonu*'nda şöyle yazıyor: "(...) Maddi dünyanın tek gerçek olduğu ve bize ne kadar madde-üstü görünürlerse görünsünler bilincimizle düşüncelerimizin, sadece maddi ve vücudumuza ait bir uzvun, beynin ürünleri olduğu kanaati, nihayet dayanılmaz bir güçle Feuerbach'a hâkim oluyor. Madde ruhun bir ürünü değildir, aslında ruhun kendisi maddenin en yüce ürününden başka bir şey değildir. (...)" (K. Marx-F. Engels, *Felsefe İncelemeleri*, çev: Cem Eroğul, Sol Yayınları, s. 26)

Dinle Berkley:
–dinlemesen de olur–
Biz dinleyelim:
Beynimiz bal yoğuran
bir kovan.
Ona balı dolduran
arıdır hayat.
Aldığımız hislerin
sonsuz derin
Pınarıdır kâinat!
Kâinat geniş
kâinat derin
kâinat uçsuz bucaksız!
Biz onun parçaları,
biz ondan doğan bir sürü bacaksız!

Bir düşünür değil, her şeyden önce şair olduğunun bilincindedir. Felsefi kavramları şiirsel imgelerle somutlamaya, benzetmeler yaparak, us yoluyla varıldığı sanılan gerçeklerin doğadaki karşılıklarını araştırmaya yönelir. Felsefeyle şiir arasında gidip gelen, ikisinden de özgül unsurlar taşıyan öğretici bir dille gerçekleştirir bunu. Maddeciliği savunmak adına en 'felsefî' konulara bile el atmaktan çekinmez. Örneğin Engels'in her felsefenin ana sorunu olarak nitelediği (Bkz. *a.g.y.*, s. 21) düşünceyle varlık arasındaki ilişkiyi kendince ele alır. Ama bu ele alış aşağıdaki dizelerde görüleceği gibi akademik tartışma üslubundan oldukça uzaktır. Biraz öfke, daha çok da alay vardır temelinde:

Kaçma dur!
Her yol Romaya gider,
–bu belki doğrudur–
fakat
fikri evvel gören her felsefenin
safsata iklimidir yelken açtığı yer!

Engels, yine *Ludwig Feuerbach*'ta bu ana sorunun bir başka yönüne dikkati çeker: "(...) Fakat düşünceyle varlığın ilişkisi meselesinin bir yönü daha var: Çevremizdeki dünya

üzerindeki fikirlerimiz ile bizzat bu dünya arasındaki bağıntı nedir? Düşüncemiz, gerçek dünyayı tanıyabilecek bir durumda mıdır? Gerçek dünya hakkındaki tasavvurlarımızda ve kavramlarımızda gerçeğin tam bir suretini verebiliyor muyuz? Felsefe dilinde bu mesele, düşünce ile varlığın özdeşliği meselesi diye anılır ve filozofların çok büyük çoğunluğu buna müspet cevap verir. (...)" (*a.g.y.*, s. 23)

Nâzım da, 'Berkeley' şiiriyle bu soruya olumlu yanıt verenlerin arasına katılır. Bir türlü yumuşamayan o kendine özgü öğretici tavrı ve bıkmadan şiirselleştirmeye çabaladığı –bunda pek başarılı olduğu söylenemez– doğa betimlemeleriyle:

Çiziyor hareketi gözlerimize
sonsuz maviliklerde
kuyrukluyıldızların
sırma saçlarından kalan izler.

Her habbe koynunda bir kubbeyi gizler!..
Şu denizler,
şu denizlerin üstünde denizler gibi esen,
rüzgârların uğultusu.
Şu ipi kopmuş
inci bir gerdanlık gibi damlayan su,
şu bir damla su,
uzaklaştıkça, yaklaşılan
hakikatı gizler...

Her yeni ummanla beraber
bir yeni imkân!
Kâinat geniş
kâinat derin
kâinat uçsuz bucaksız!

Şairin, salt gözleme dayanarak da olsa, yukarıdaki ilk dört dizede doğa diyalektiğini vurguladığı söylenebilir. 'Her yeni ummanla beraber / bir yeni imkân' dizesiyse, hiç kuşku yok bilinemezciliğin (agnosticisme) eleştirisi niteli-

ğinde. 'Uzaklaştıkça yaklaşılan hakikat', şiirsel bir yakıştırma değil, düpedüz Kant ve Hume'un görüşlerine karşı doğanın usla kavranabilirliğini savunmadır. Böylece, 'Berkeley' şiirinde Kant'ın kendinde şey (la chose en soi) kavramı, daha ayrıntılı söylemek gerekirse insanın ancak gözünün önünde olup biten görüngüleri (fenomen) bilebileceği, nesnelerin kendiliğiniyse (numen) asla bilemeyeceği, mutlak gerçeğe usla ulaşılamayacağı görüşü ele alınmaktadır. Nâzım'ın Kant'ı, Hume ve Locke'u derinlemesine incelediğini sanmıyorum. Bu düşünürlerin felsefelerini *Materyalizm ve Ampiriokritisizm*'den edindiği bilgilere göre eleştirir. Bir de Engels'in *Ludwig Feuerbach*'ta kısaca değindiği gibi, kimya endüstrisinde yapılan üretimin –kızılkökün bitkiden değil maden kömürü katranından elde edilişi örneği– kendiliğinde şey görüşünü (la chose en soi)[1] yıktığını biliyordur olsa olsa. Zaten Lenin de, *M ve A*'de Engels'e gönderme yaparak bu kanıtı kullanır (Bkz. *Matérialisme et Empiriocriticisme,* éd. Sociales, s. 91-92).

Nâzım, "Bu bir hakikat / hem de mutlak cinsinden!" derken, Lenin'in mutlak gerçeğe ulaşılabileceği görüşünü tekrarlıyordur sanki. "(...) Böylece insan düşüncesinin görece (izafî) gerçeklerden oluşan mutlak gerçeğe ulaşabileceği anlaşılmıştır. Bilimlerin gelişmesindeki her aşama, söz konusu ettiğimiz mutlak gerçek toplamına, küçük de olsa, yeni bir katkıdır. (...)" (*a.g.y.*, s. 125)

Fazla ayrıntılara girmeyip bugün bazı 'sol' düşünürlerin doğacı bir metafizik olarak nitelediği *M ve A*'le yetinmiş olsa bile, Nâzım Hikmet'in felsefeyle ilgilenişi o dönem için –özellikle Türk şiiri açısından– çok önemli bir girişim sayılmalıdır.[2]

---

[1] Selâhattin Hilâv bu kavramı Türkçe'de 'eşyanın özü' deyimiyle karşılıyor (Bkz. *a.g.y.*, s. 14).

[2] Althusser *Lénine et La Philosophie*'de, Sartre'ın 1946'da yayımlanan bir yazısında ('Les Temps Modernes': Materialisme et Révolution) *M ve A*'deki maddeci tezlerin Kant öncesi, doğacı bir metafizik anlayışından kaynaklandığı görüşünün savunulduğunu belirtiyor. Jakubowsky de aynı düşüncede. Hegel'le Marksçılık arasında kopma değil süreklilik olduğu savından yola çıkarak Lenin'in maddeciliğini, *varlıkla bilinci* birbirine karşıt gösterdiği, bu iki temel gerçeğin birlikteliği yerine ayrılığını vurguladığı için 'metafizik' olmakla suçluyor (Bkz. *Les Superstructures Idéologiques Dans La Conception Matérialiste de l'Histoire,* 'Le Matérialisme Métaphysique de Lénine' s. 130-133, EDI Paris 1971).
J.M.Brohm'sa Jakubowsky'nin yapıtına yazdığı ayrıntılı, birçok konuya açıklık getiren ama Althusser'i de kıyasıya eleştiren önsözde, Lenin'i bağışlıyor (Bkz. *a.g.y.*, s. 48-51).

'Berkeley'i bugün okurken yazıldığı tarihi, yani Marksçı felsefenin 1924 yılındaki durumunu, bu durumun Türkiye'ye hangi koşullarda yansıdığını gözden uzak tutmamalıyız. Tarihsel bağlamı içinde ele alındığında, 'Berkeley'in Cumhuriyet şiirindeki önemi kendiliğinden ortaya çıkacaktır sanırım. İdealizmin görünmeyen yüzünü açığa çıkarmak, Engels'in deyimiyle 'yüz kızartıcı maddeciler'in maskesini düşürmek için Lenin gibi o da bilinemezciliğin üstünü kazıyıp idealizmi bulmaya çabalar.[1] Ama felsefeyle değil, şiirle gerçekleştirmek ister bu çabasını: Doğrudan doğruya Hume'u konu alan bir şiir bile yazmış, ne yazık ki bu şiir yittiğinden 'Berkeley' *M ve A*'i 'ilüstre' eden tek metin olarak kalmıştır. Şair yıllar sonra Hume ve felsefesi üstüne yazdıklarının ilk dört dizesini anımsayabilir ancak:

Seni okurken azizim Yum
uykum geliyor uykum
Rüyada mısın bilmem ki nen var.
Rüya gibi bir felsefen var...
('Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor'
'Militan', sayı: 6, s. 24)

Yukarıda Nâzım Hikmet'in, idealizmi, ona bağlı olarak da bilinemezciliği eleştirirken *M ve A*'den çok fazla etkilendiğini belirtmiştim. Bu etki kimi zaman aşırı bir öykünmeye de dönüşebiliyor. Örneğin Lenin'in Berkeley üstüne yazdıklarını derinlemesine kavramadan, olduğu gibi benimsiyor şair. Buysa otzovistlere karşı diyalektik maddeciliği savunmak amacıyla Lenin'in üç yüz elli-dört yüz sayfada derleyip toparlayabildiği, bütün ayrıntıları ve değişik evreleriyle sergilenen bir düşünce oluşumunun Nâzım'da birkaç dizeye indirgenmesine yol açıyor. Böylece, Nâzım Hik-

[1] Engels, *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*'in önsözünde, evreni bütünüyle tanımanın olanaksız olduğunu öne süren bilinemezci düşünürleri, özellikle de Hume ve Kant'ı 'yüz kızartıcı maddeciler' olarak tanımlıyor. "Bilinemezcilik aslında yüz kızartıcı bir maddecilik değil de nedir?" diye yazıyor, bilinemezcinin doğa anlayışı bütünüyle maddecidir. Ona göre doğal dünya dıştan hiçbir müdahaleye gerek duymaksızın kendi yasalarıyla devinir." Ama bunu söyledikten sonra tedbiri elden bırakmamak için şu sözleri eklemeyi de unutmaz: "Bilinen dünyanın ötesinde bir Yüce Varlık bulunup bulunmadığını tartışacak olanaklardan yoksunuz." (*Socialisme Utopique et Socialisme Scientifique* in *Etudes Philosophiques*, Marx-Engels, ed. Sociales, Paris 1974, s. 231)

met'in Berkeley eleştirisi ister istemez yüzeysel bir değerlendirme, bir çeşit 'vulgarisation' oluyor. Şiirin başta gelen özellikleri arasında sayabileceğimiz alay unsuruysa iyice kolaylaştırıyor bu 'vulgarisation'u. Berkeley'in nesnelerin bilincimiz dışında var olamayacağı görüşünden yola çıkan şair rahatlıkla

Lâkin ey kara meyhanelerin sarhoş papazı!
Senin dışında değil miydi
kıllı kollarında kıvranan meyhanecinin kızı?
Yoksa kendi altında sen
kendinle mi yattın?

dizelerini yazabiliyor. Oysa bilindiği gibi nesnelerin mutlak varlığını yadsır Berkeley, kendilerini değil. Varlığın tasarımların algılanması olduğunu öne sürerken nesnelere 'isnat' edilen nitelikleri, giderek de maddenin tözünü yürürlükten kaldırmayı düşünür. Amacı, Tanrı'nın varlığını maddesel tözün yokluğuyla açıklamaktır. "Bir kez maddeye evet densin, Tanrı'nın madde olmadığını kimse kanıtlayamaz," diye yazar (Bkz. Önay Sözer, *a.g.y.*, s. 76. 'Common-place Book' sayfa 34'ten alıntı).

Gerçi Nâzım'ın amacı Berkeley'in görüşleriyle alay etmek, onu iyice hırpalamaktır. Bu nedenle pek ciddiye almaz felsefesini, idealizminin mantıksal bütünlüğünü görmezden gelir. Berkeley'in günlük yaşamı, kişiliği, dış görünüşüyle ilgilenir daha çok. Ama şiirin bazı bölümlerinde idealizmin eleştirisinin yine de felsefi düzeyde yapıldığını söylemeliyim. Ne var ki, Nâzım'ın başvurduğu kanıtların, öne sürdüğü savların tümü *M ve A*'de yer alır. Şair hiç değiştirmeden, nasıl okuyup ne anladıysa öyle yararlanır bu kitaptan. Başka kaynaklara, Marksçı felsefenin daha inandırıcı başka yapıtlarına başvurma gereğini duymaz. Berkeley'in saçma görüşlerini, Lenin'in yaptığı gibi onun usavurma (muhakeme) tarzına başvurarak ortaya koymaya çalışır. Aşağıdaki dizeler bu yargımı doğrular sanıyorum:

İşte sen
işte senin felsefen:

Sen o sarı kırmızı rengini gördüğün
cilâlı derisine parmaklarını sürdüğün
parlak
yuvarlak
elmaya:
"Fikirlerin bir
terkibidir"
diyorsun!
Dışımızda bize bağlanmadan
var olan
varlığı
inkâr ediyorsun!

Yukarıdaki dizeler *M ve A*'in giriş bölümünün özeti niteliğinde. Nâzım Hikmet 'Berkeley' şiirinde, kavramlara, doğadan verdiği örneklere varıncaya dek Lenin'i tekrarlıyor. 'Fikirlerin terkibi (collections of ideas)' kavramını açıklayan bölümdeki elma örneğiniyse hiç değiştirmeden koyuyor şiirine (Bkz. *a.g.y.*, s. 11). Bu davranışın şairi yatay bir okumaya yönelttiğini, *M ve A*'in içeriğini yorumlamaktan çok bazı biçimsel ayrıntılarını şiirselleştirmek zorunda bıraktığını, yukarıdaki somut örneklere de dayanarak öne sürebiliriz. Oysa rubailerde, idealizm yine diyalektik maddeci açıdan eleştirilirken, bu tür aktarma ve tekrarların yerini çok özgün imgelerin, 'kitabî' olmayan gündelik deyişlerin aldığını göreceğiz.

***

Engels'e dayanarak felsefenin temel sorununun varlıkla düşünce arasındaki ilişki olduğunu söylemiştik. Bu ilkeden yola çıkan Engels, *Ludwig Feuerbach*'ta bütün düşünürleri iki karşıt grupta toplar: idealistler ve maddeciler. Onca, antikçağdan bu yana tüm felsefe tarihi söz konusu iki uzlaşmaz eğilim arasındaki çatışmadan ibarettir. Doğrusu meslekten düşünürlerin pek katılmadığı, çok yetersiz buldukları bir savdır bu. Althusser'in dediği gibi bu baylar felsefe tarihinin bunca ucuza satılmasını 'herkese açık genel tartışmalar için, yani ideolojik ve politik düzeyde' geçer-

li sayarlar, felsefenin kendi özgül alanında değil. Oysa, üçüncü bir yol olamayacağına göre, temel sorun gerçekten de idealizmle maddecilik arasındaki uzlaşmaz çatışmadan kaynaklanmaktadır. Bunlardan ya birini ya ötekini seçmeyen, başka bir yol arayan düşünür, 'yüz kızartıcı' olmaktan kendini kurtaramaz. Bir yandan Platon'dan Berkeley'e, öte yandan Demokritos'tan Ansiklopedicilere, Feuerbach, Marx ve Engels'e değin uzanan iki karşıt çizgiden birinde yerini almak zorundadır. Nâzım Hikmet, kültür ve coğrafya değiştirirken bu temel gerçeği bir an bile unutmaz. Varlıkla düşünce arasındaki ilişkinin evrenselliğinin her kültür bağlamında geçerli olduğunun bilincindedir çünkü. Rubailerde, Berkeley yerine İslam gizemciliğini eleştirirken, savunduğu görüşü aynı sorunsal üstünde geliştirir. Sorduğu ilk soru, tüm felsefe tarihinin ortak sorusudur. Varlık mı öncedir, 'fikir' mi? Ondan sonra, buna bağlı olarak ikinci soruya geçer. Özneyle nesne arasındaki ilişki bilgi kuramı açısından nasıl temellendirilebilir?

Ve tekrar uçsuz bucaksız başlayacak:
görmeyen, konuşmayan, düşünmeyen hayat...

dizeleri bu yolda ilginç bir adımdır. Sözcük sayısı bakımından *Rubailer* kitabının en ekonomiği sayılabilecek şu kısa dörtlükte de aynı sorun, bu kez insan yaşamının (öznenin) zaman içindeki sınırlılığı açısından ele alınır:

Ayrılık yaklaşıyor her gün biraz daha,
güzelim dünya elvedâ,
ve merhaba
kâinat...

Aşağıdaki rubainin ise ilk soruya verilen kısa bir yanıt olduğunu söyleyebiliriz. Ama her türlü öğreticilikten, kuru bilgiden arınıp şiirselliğin iyice yoğunlaştırdığı bir yanıt. Şair 'Berkeley'de yaptığı gibi ne işin kolayına kaçıp alaya başvurur ne de ustalarından birinin kitabına sığınır. Rubailerin birçoğunda rastlayacağımız sevgiliyse Nâzım'ın etiyle, kemiğiyle somut bir insan olarak sevdiği, özleminden

yanıp tutuştuğu karısı Piraye Hanım'dır. Ne var ki çoğu zaman en büyük sevdası, uğruna yıllarca hapis yatıp sürgünde öldüğü 'ideali'yle özdeşleşir Piraye; okur birini ötekinden ayıramaz. *Ferhat ile Şirin* piyesinde olduğu gibi.

Ruhum ne ondan önce vardı, ne ondan ayrı bir sırrın kemâlidir,
ruhum onun, o dışımdaki âlemin bende akseden hayâlidir.
Ve aslından en uzak ve aslına en yakın hayâl
bana ışığı vuran yârimin cemâlidir...

Nâzım 'sır' sözcüğünü dinsel anlamında, yani insan aklının eremeyeceği Tanrı hikmeti olarak kullanıyor sanırım. *Cemâl* ise tasavvufta Tanrı güzelliğinin bir görünüşü, âşığın kapıldığı Tanrı ışığı anlamına gelir.[1] Şair elbette bu açıdan ele almıyor *cemâl* sözcüğünü, ama yine de onu 'aydınlık yüz' karşılığında kullanmaktan kendini alamıyor. Görüldüğü gibi kültür bağlamıyla birlikte kavramlar da değişiyor giderek. Rubailerin felsefî içeriğini incelerken ister istemez İslam gizemciliğine, özellikle de tasavvufa değinmemiz, diyalektik maddeciliği bu bağlama yerleştirmemiz gerekecek. Nâzım şimdiye dek ne Doğu ne de Batı yazınlarında yapılmamış bir şeyi gerçekleştirmek, 'rubailerle diyalektik materyalizmi vermek' istiyor çünkü. Hem Piraye'nin aşkına (Bkz. *Nâzım ile Piraye*, s. 235) hem de inandığı dünya görüşünün doğruluğuna, bilimselliğine güvenerek.

Rubailerin ilki Mevlâna Celâleddin Rûmi'nin dünya görüşünü ve inancını yıkmaya yönelen acımasız bir eleştiri niteliğinde. Şair, ünlü sûfinin Yeni-Platoncu evren anlayı-

[1] Tanrı ışığındaki yakıcılığı, yok ediciliği vurgulamak amacıyla *Fîhi Mâ-Fîh*'te söylenen şu sözler ilginçtir: "(...) Ulu Tanrı bu örtüleri bir iş için yaratmıştır. Tanrı'nın cemâli örtüsüz görünseydi biz ona dayanamazdık, faydalanamazdık da. (...)" (*Fîhi Mâ-Fîh ve Mecalis-i Seba'dan Seçmeler*, Mevlâna Celâleddin, çev: A. Gölpınarlı, Devlet Kitapları, s. 6)
Mevlâna bir gazelinde yine Tanrı cemâlinden şöyle söz ediyor:

Can, bakışta, görüşte yok oldu da şunu dedi:
Tanrı cemâline, Tanrı'dan başkası bakamadı gitti (*a.g.y.*, s. 153).

Bu gazelde söz konusu edilen *cemâl* sıfatının *Kuran*'a, giderek *Tevrat*'a dayandığını söyleyebiliriz. *Kuran*'da Tanrı'yı görmek isteyen Musa'nın bayılıp yere düştüğünü anlatan ayet (Bkz. *Kuran'ı Kerim*, A'râf Sureci, 143. ayet, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1973) bu sıfatın kaynağı sayılabilir.

şını eleştirirken İslam gizemciliğinin temelini oluşturan bazı kavramları da kullanıyor.

Bir gerçek âlemdi gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filan değil,
uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ûlâ filân değil.

Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:
"Suret hemi zıllest..." filan diye başlayan değil...

Bundan önceki rubailerde olduğu gibi burada da klasiğe yakın bir uyak düzeni egemen. Şairin deyimiyle 'kafiye yerleri aynen bırakılıp edâ muhafaza' edilmiş. Ne var ki, klasik dağılımdaki aa x a şeması redifli uyağa bırakıyor yerini. Buysa bence içerik-biçim ilişkisi yönünden çok önemli. Redif genellikle şiirin düşünce yükünü taşıyan sözcüktür; hem ses hem düşünce vurgusunu birleştiren bir öğe, dize yapısının eksenidir bir bakıma. Nâzım bu görevi bir olumsuzlama olan 'değil' sözcüğüne yüklüyor. Böylece rubainin içeriğinde beliren idealizmi maddeciliğe dönüştürme gereği, biçimde de duyuruyor kendini. Olumsuzlama, yani Mevlâna'nın idealist tasavvuf anlayışının yadsınması redifli uyak aracılığıyla gerçekleşiyor. Evrenin yaratılması ve nesnelerin gerçekliği konusunda, Mevlâna'nın öne sürdüğü görüşün tam tersini savunmaktadır şair. Kendi maddeci savına en uygun biçimi bulmanın gereğine inandığından araştırmalar, denemeler yapar. 'Değil' sözcüğünün redif olarak kullanılması ters çevrilen bir düşüncenin rubainin biçimsel kalıbına dökülüşüdür aslında. Nâzım bu döküm işleminde titiz davranmakla içerik-biçim sorununu diyalektik bir temele oturtmayı amaçlıyor. Ama her yeni içeriğin yeni bir biçim gerektirdiği ilkesini de unutmadan. Bu çelişkili durum onu rubainin klasik kalıplarından uzaklaştıracak, kitabın üçüncü bölümünde yer alan örneklerde uyak dağılımını kendine göre yeniden düzenleyecektir. Vâ-Nûlara gönderdiği bir mektupta şunları yazar:

"(...) Ritim ve edâ meselesine gelince. Bir yanlışlık da burada; hem ritim hem edâ, hem kafiye hem ahenk, hem renk hem resim, velhasıl bütün imkânlar, fakat asla tek bir iddia üzerinde saplanmamak. Ve şekilden muhtevaya değil muhtevadan şekle gitmek. Muhtevaya en uygun şekli bul-

mak, bu suretle de en çeşitli şekillere ulaşmak. (...)" (*Bursa Cezaevi'nden Vâ-Nûlara Mektuplar*, Cem Yayınları, s. 108)

Bir başka mektubundaysa yine aynı görüşü, bu kez benzetmeler yaparak savunur: "(...) Muhtevayı en uygun, en basit, en berrak bir tarzda kalıplayan şekil. Şekli eldivenlikden de çıkarıp deri haline getirdiğimiz nispette, muhtevayı ön plâna, esasa aldığımız nispette muvaffak olacağız. Biliyorum bu gayet zor iştir. Bu zorluğu halletmenin yegâne çaresi muhtevadan şekle gitmektir. *Tabî şeklin muhteva üzerindeki mukabil –fakat kemiyetteki– tesirini de unutmayarak* (İtalikler bana ait, N.G.) (*Kemal Tahir'e Mektuplar*, *a.g.y.*, s. 93).

Bu satırların yazılışından yıllar sonra 'Lettres Françaises' dergisinde yayımlanan 'Genç Şairlere Mektup'ta yeniden ele alır bu sorunu. Başvurduğu benzetmelere varıncaya dek –onca biçim, içeriği güzelleştiren ama kendini fazla belli etmeyen saydam bir yapıdır; tıpkı kadın çorabı gibi– Kemal Tahir'e yazmış olduğu ilkelere bağlı kaldığını görürüz (*Anthologie Poetique*, E.F.R., Paris 1964, s. 354). Memet Fuat'a gönderilen şu satırlar da rubailerin içerik-biçim sorununu aydınlatıcı nitelikte: "(...) Rubailerde kafiye unsuruna önem vermek lâzım, çünkü bunlar, en felsefîleri ve lirikleri bile, şiirde bir çeşit polemik, didaktik silâhlardır. Kolay ezberlenmeleri gerekir. Derli toplu, ama çok derli toplu olmaları şarttır. Klâsik kafiye bu kolay ezberlenmeyi ve derli topluluğu bir kat daha mümkün kılar. Ama bazen de klâsik kafiye unsuru yerine daha modern kafiye unsuru da kullanılabilir. Mamafi ben şahsen henüz rubailerimin en uygun şeklini aramakla meşgulüm ve bulduğumu da iddia edemem. (...)" (*Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar*, De Yay., s. 76)

Rubailer Nâzım Hikmet'in her fırsatta söz ettiği içerik-biçim kuramını somut olarak nasıl uyguladığını, bu konuda sanıldığından çok daha titiz olduğundan nasıl kılı kırk yardığını gösteren ilginç örneklerdir. Yeni içerikle eski biçimin çatışması, şairin bu çatışmayı aşmak için gösterdiği teknik çaba, rubailerin yazılış sürecinde iyice yoğunlaşır. Çünkü, gereklerine bütünüyle uymasa da, benimsediği tek klasik şiir türüdür rubai. İlk çıkışındaki aşırı tavrı,

–*Şeyh Bedreddin Destanı*'na dek– ve dize kırma, sözcük bölme vb. gibi Türk şiirine getirdiği yenilikler düşünülürse, gelenekle bağ kurma açısından rubailerin taşıdığı önem daha iyi anlaşılacaktır sanırım.

Nâzım'ın Mevlâna'ya olan yakınlığının çok eskiye, çocukluk günlerine dayandığını biliyoruz. Dedesi Nâzım Paşa, hem şair hem de Mevlevi'ydi. Nâzım şiir serüvenini anlatırken dedesinin 'didaktik, dogmatik, dini' şiirlerini, ağdalı bir Osmanlıcayla yazılmış olduklarından, hâlâ anlamadığını belirtir ('Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor', *a.g.y.*, s. 19). Ama paşa konağındaki şiirli hava, annesinin Lamartine hayranlığıyla da birleşerek, iyice etkilemiştir onu. Ne de olsa Mevlevi bir şair dedenin torunudur. Delikanlılık çağında yazdığı 'Mevlâna' adlı şiirde 'Aşkı içten duyup Arşa yükselen' bir mürit olarak tanımlar kendini:

Ebede set çeken zulmeti deldim
Aşkı içten duydum Arş'a yükseldim
Kalbden temizlendim huzura geldim
Ben de mürîdinim işte Mevlânâ.

(Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri,
Kerim Sadi, May Yayınları, s. 81)

Aynı yıl, yani 1920'de yayımlanan ve dedesine sunduğu 'Dergâhın Kuyusu' şiirindeyse *zikir, Allahın ism-i celâli,* vb. gibi tasavvufla ilgili kavramlar önemli bir yer tutar. Nice deneylerden geçen Nâzım'ın yıllar sonra hapisteyken Mevlâna'yı eleştirmesini, bu yaşamöyküsel (biographique) açıklamanın ışığında değerlendirip doğal karşılamak gerek.

Sovyetler Birliği'ne ilk gidişinde de yanı başındadır Mevlâna. Gerçi o dönemde yazdığı ateşli şiirlerde gizemciliğin izine bile rastlanmaz. Ama ölümüne yakın, delicesine sevdiği Vera Tulyakova'dan, yaşamı boyunca sürdürdüğü kavgadan ve 'ben bu avluda bahtiyar yaşadım bilemediğiniz kadar' diyecek denli bağlandığı dünyadan ayrılacağını sezmiş olmanın hüznüyle eski günleri anımsadığında, *Mesnevi*'nin ilk iki dizesi gelir aklına. Mevlâna'nın kendi eliyle yazdığı o ünlü on sekiz beyitten ilkini tekrarlar durur. Ger-

çekte, ölümünden az önce yazdığı *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı romanı baştan sona kat eden, varlığını derinden derine duyuran simgesel bir tekrarlamadır bu. Okuru yaşlı bir şairin hüzünlü dünyasına değil de, Nâzım Hikmet'in kişiliğinden çok şey taşıyan roman kahramanı Ahmet'in gençlik günlerine götürür. Genç Türk devrimcisi Ahmet, sevgilisi Anuşka'dan ayrıldığı 1920'li yılların Moskova'sında *Mesnevi*'nin ilk beytini tekrarlar durur:

"Ahmet eve dönerken:
'Dinle neyden ki hikâyet kılmada,
ayrılıklardan şikâyet kılmada' beytini tekrarlarken yakaladı kendini." (*a.g.y.*, s. 80)

Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim'in yazıldığı mekân, 1961 yılının Moskova'sıdır. Ve romanın ilginç kurgusunu, tek çizgide ilerlemeyen zaman anlayışını yaşama uygularsak, Mevlâna'nın dizelerinin ardında artık ayrılık sözünü dilinden hiç düşürmeyen bir şairin –yurdundan, sevdiklerinden, anadilinden ayrılmış bir şairin– 'kocalmaya alışan' Nâzım Hikmet'in acısını duyabiliriz. Sürgünde yazdığı şiirlerin çoğu bir ney sesidir aslında. Altmış yaşındaki Nâzım, ölümünden bir yıl önce, yirmi iki yaşında sevgilisinden ayrılan Ahmet'e *Mesnevi*'nin bu ünlü beytini şöyle yorumlatır:

"Aklıma Mariya Andreyevna'nın söyledikleri geliyor ikide bir. Türkiye'ye Anuşka'yla gitmek imkânsız. Ama, sonradan getirmek? O da aşağı yukarı imkânsız.

"Yan yana yürüyoruz. Üçümüz yan yana yürüyoruz. Ben, Anuşka, bir de ayrılık.

"'Dinle neyden ki hikâyet kılmada

"Ayrılıklardan şikâyet kılmada.'

"– Ne mırıldanıyorsun Ahmet?

"– Bir büyük şair var, mistik, ama çok büyük. Mevlâna, onun bir beytini.

"Anuşka'ya çevirdim Rusça'ya. Mistik anlamını da anlattım. Ney kamıştan yapılır, kamıştan kopar. Onun için de ayrılıklardan şikâyet eder üflenirken: İnsan, evrenselin,

yani Tanrı'nın bir parçasıdır, ondan kopmuş, ayrılmıştır, bu ayrılıktan şikâyet eder insan, yani şair. (...)" (*a.g.y.*, ss. 158-159)

Biz 1945 yılına, Bursa Hapishanesi'ne dönelim yine. Ahmet'in 'mistik ama çok büyük şair' dediği Mevlâna'yı eleştirebilmek için nice deneylerden geçmiştir Nâzım. Artık 'mürit' değil, devrimci bir şairdir. Bu nedenle, gençlik inancına başkaldırırken edasına biraz da alay katmayı unutmaz:

"(...) Evvelâ rubailerden biriyle başlayayım. Görüyorsunuz ya, polemiği ve kavgayı Hazreti Mevlâna'ya kadar götürdüm. Hazretin 'Suret hemi zıllest' diye başlayan ve dünyanın bir hayalden, gölgeden ibaret olduğunu söyleyen bir rubaisi var, benimkisi yüzlerce yıl sonra hazrete cevap (...)" *(Vâ-Nûlara Mektuplar, a.g.y., s. 24)*

Rubaideki 'filân' sözcüğünün hem sözü kısa kesmek hem de bu alaycı edayı sürdürmek için sık sık tekrarlandığını sanıyorum. Nâzım 'Hazret'e karşı çıkarken tasavvufun dayandığı temeli yıkmak amacındadır. Bu nedenle ayrıntılara hiç girmez; doğrudan varlık sorununu, yani tasavvufun kaynaklandığı *Vahdet-i Vücud* (Varlık Birliği) görüşünü ele alır. Böylece yalnızca Mevlâna'yı değil, onun kişiliğinde aşağı yukarı bütün İslam felsefesini diyalektik maddeci bir açıdan eleştirmeyi dener. Söz konusu eleştirinin niteliğini saptayıp Nâzım'ın yapıtındaki uzantılarını irdeleyebilmek için, İslam felsefesinin bazı kavramlarını açıklamak gerektiği kanısındayım. Çünkü rubailerin birçoğu, bence, aynı eleştirinin değişik düzeylerde tekrarlanmasından oluşuyor. Ama Mevlâna üstüne yazılanı varlık, yaradılış, madde, bilinç, vb. gibi idealizm / maddecilik tartışmasının ekseni sayılabilecek sorunların yoğunlaştığı, üstünde özellikle durulması gereken bir metin. Hem rubailerin tümüne hem de idealizmin bu kez İslam kültürü bağlamında yapılan eleştirisine giriş niteliği taşıyor.

İslam dininin temelinde iki karşıt gizemcilik anlayışı bulunduğunu öne sürebiliriz. Bu anlayış iki ayrı Tanrı kav-

rayışı biçiminde gerçekleşir. Söz konusu kavrayışlar, yaklaşık bir terminolojiyle, 'Tanrımerkezci' (Théocentrique) ve 'dünyacıl' (cosmique) gizemcilikler olarak nitelenebilir.[1] 'Tanrımerkezci' diye adlandırılan gizemciliğin kaynağını Yeni-Platonculukta, Plotinus'un 'Varlığın Ötesindeki Bir' (L'Un au-delà de l'Etre) görüşünde aramak yanlış olmaz sanırım. Arapça'ya çevrilen *Enneadlar*'ın İslam varlıkbilimini etkilediğini, bu etkinin Anadolu tasavvufuna değin uzandığını biliyoruz. Ömer Rıza Doğrul, İslam felsefesini yoğuran kültürün Hint ve İran'dan çok eski Yunan'dan kaynaklandığı görüşünde. Tasavvufla Yeni-Platonculuk arasındaki örgensel bağı şu sözlerle tanımlıyor: "(...) Mutasavvıfların Vahdet-i Vücud hakkındaki telâkkisi ile felsefî bir mahiyet alarak onun yerini tutan diğer telâkkilere iyiden iyiye sinmiş olduğudur. (...)" (*İslâmiyet'in Geliştirdiği Tasavvuf*, Ahmet Halit Kitabevi, 1948, s. 41) Plotinus'un maddesel dünyanın çokluğu ötesindeki 'Mutlak Varlığın Birliği'ni öngören metafiziği, bir başka deyişle varlıkların Tanrı'dan, çokluğun Birlik'ten çıktığı ve yine ona dönecekleri, 'Bir'den ancak Bir çıkabilir' ilkesi, İslam'daki *Tevhîd* kavramıyla bütünleşir. Tanrı'nın mutlak aşkınlığı (transcendance), madde dünyasının bir anlamda yokluk, yokluğunsa gerçek varlık olduğu inancına yol açmıştır.[2] Mevlâna *Mesnevi*'de, "Biz yokuz. Varlıklarımızı fâni suretle gösteren, Vücud-u Mutlak olan sensin..." diye sesleniyor Tanrı'ya (*Mesnevi*, çev: Veled İzbudak, M.E.B. Yayınları, altıncı basım. 1. Cilt, s. 43, Beyit: 603). 'Yok gibi görünen ve hakikatte var olan âlemle yok olduğu halde var görünen âlem' bölümü de bu inancı doğrulayan ilginç örneklerle dolu (*a.g.y.*, V. Cilt, s. 85, 1026-1027 ve 1028. beyitler).

'Dünyacıl' diye nitelediğimiz ikinci gizemcilikse, Mutlak Varlığı madde dünyasındaki belirtileriyle özdeşleştirdiğinden Tanrı'yı yeryüzüne, çokluk evrenine indirger. Böylece bir bakıma tümtanrıcılığa (panthéisme) varır. Tasavvuf daha çok bu ikinci gizemcilikten etkilenmiş, ama İslam

[1] Bu sınıflandırmayı İran Teymurtaş'ın *Le Mysticisme de Celâleddin Rûmi et l'Influence de Chams-é tabrizi Avec Ses Analogies: Le Neo-platonisme, le Manichéisme, l'Inde* adlı yayımlanmamış doktora tezinden aldım (Paris Üniversitesi Edebiyat Fakültesi s. 16-20 1. Cilt).

[2] "Sûfilere göreyse Tevhîd, Allah'tan başka bir var bilmemek, tanımamak ve bütün varlıkları, onun varlığında yok bilip onun varlığıyla var olmaktır." (*100 Soruda Tasavvuf*, A. Gölpınarlı, Gerçek Yayınevi, s. 42)

inancı içinde yer aldığından ister istemez iki karşıt Tanrı kavrayışını birleştirmeye çabalamıştır. Yani hem Tanrı'nın sıfatlarını kabullenip Mutlak Varlığın evrende göründüğünü hem de bu sıfatların ötesinde aşkın bir nitelik taşıdığını öne sürer. Tasavvufun, Bedreddin örneğinde olduğu gibi kimi zaman maddeciliğe kayması da bu karşıtlığın bir sonucu olsa gerek. İslam tarihinde derisi yüzülen sûfî ve şairlerin sayısı bir hayli kalabalıktır. Soruna tasavvuftaki maddeci eğilimleri yok saymak amacıyla yaklaşan inanç sahibi kişilerin, *Vahdet-i Vücud* ilkesini belli ideolojik koşullandırmalarla yorumladıklarına tanık oluyoruz. Örneğin Ömer Rıza Doğrul şöyle yazıyor:

"(...) Tasavvufa hâkim en büyük fikir olan *Vahdet-i Vücud* ile İslâm'ın en belli başlı itikatı olan *Tevhîd* itikatı arasında aykırılık bulunmaktadır. Fakat aykırılık da tetkik olunduğu takdirde onun esaslı olmaktan ziyade, zahirî bir mahiyeti haiz olduğu görülür. Çünkü mutasavvıfların sonunda Vahdet-i Vücuda erişmeleri, İslâm'ın *Tevhîd* akidesini yeni bir zevk içinde yaşamaktan ve onu yeni bir tarzda ifadeden başka bir şey değildir. (...)" (*a.g.y.* s. 26)

Gölpınarlı da tümtanrıcılığın *Vahdet-i Vücud*'la karıştırılmaması gerektiğini, bunun Tanrıtanımazlığa dek varabileceğini söyledikten sonra, Tanrı'nın 'her sıfattan münezzeh' sayılması olgusundaki kaypaklığa dikkati çekmekten kendini alamıyor:

"(...) Fakat sonsuzluk, Tanrı, sonu olan varlıklar âlemini izhar etmiştir; var olanlar, onun tecellisidir, fakat bu tecelli, tecelli edenin aynı değildir; güneşin ışığı, güneş olmasa meydana gelmez, ama o ışık, güneşin kendisi olamaz; kendisinden ayrı da değildir denirse o vakit bu inanç, Allah'ı tanımamaktan kurtulur. (...) Yaratıcı kudret ve o kudretin sahibi, hem sonsuzluktan münezzehtir, hem de sonu olan, ayrı ayrı mütalâa edilirse bir çokluk âlemi olan ve sonu bulunan bu âlemden münezzehtir. Fakat bu doktrin, gerçekten de biraz oynaktır. Çünkü sonsuzluk vasfıyla görülen tek yaratıcı, sonu olan bu çokluk âlemi halinde tecelli

ediyorsa ya bu âlem gerçektir, o halde Tanrı bu âlemin özüdür, manasıdır; yahut da o, vardır, bu âlem bir hayalden ibarettir; var olan ancak yaratıcı kudret sahibidir. (...)" (*a.g.y.*, s. 44)

Nâzım Hikmet, "Gerçek bir âlemdi gördüğün ey Celâleddin, heyulâ filân değil!" derken işte bu soruna maddeci bir açıdan yaklaşıyor. Var olan tek gerçek olarak maddesel dünyayı kabullenmekle de her türlü metafizik tartışmayı ilgi alanı dışında bırakıyor. Bu yaklaşımı yaparken şairin Mevlâna'nın yapıtında çok sık rastlanan bazı kavramlardan yararlandığını, onları hiç değiştirmeden kullandığını da belirtelim. Örneğin *'heyulâ'*, tasavvuftaki 'maddenin aslı' anlamında kullanılıyor. Hükema felsefesinde 'heba' diye geçen bu sözcük Yunanca kökenlidir.[1] Tasavvuf inancına göre her türlü 'suret'e bürünebilen heyulâ, maddenin değişmeyen özünü oluşturur. Hamura nasıl istenen biçim verilip ekmek, çörek, simit yapılıyorsa Tanrı da heyulâdan ağaç, kuş, taş, toprak vb. gibi suretler yoğurabilir. *Mesnevi*'nin birçok yerinde heyulâ sözcüğünün bu anlamda kullanıldığına tanık oluyoruz. Örneğin, "Ne hoştur hamur heyulâsı olmayan ekmek," deniyor (*a.g.y.*, VI. Cilt s. 106, Beyit: 1306).

"Heyulâ, esere benzemezken tohum, hiç ağaca benzer mi?" beyti de aynı görüşün bir başka örnekle açıklanmasıdır diyebiliriz (*a.g.y.*, V. Cilt, s. 323 Beyit: 3979). Osmanlıca Türkçe sözlükte, (M.N. Özön, İnkılâp Kitabevi) heyulânın tasavvufta doğanın tümü anlamına gelebileceği de yazılı. Nâzım belki daha çok bu ikinci anlam üzerinde durmuştur. Rubainin ikinci dizesindeki *'illetî-ûlâ'* sözcüğüyse ilk neden, yani evreni yaratan güç karşılığında kullanılıyor. Bu sözcüğe de hem 'hükema' felsefesinde hem tasavvufta çok sık rastlandığını belirtelim. Yalnız Mevlâna, *Mesnevi*'de evrenin yaratılışını illetî-ûlâyla açıklayan görüşe karşı çıkar: "Tanrı ismi, sıfattan türeme, sıfattan meydana gelmedir, Tanrı sıfatlarıysa kadimdir, evveli yoktur. İlletî-ûlâ misalî gibi bâtıl ve saçma değildir." (*a.g.y.*, IV. Cilt, s. 19, Beyit: 219) Bir başka yerde de 'hükema'nın eski Yunan'dan dev-

[1] Hükema (hâkimler) genellikle Aristoteles'in etkisinde kalmış İslam düşünürlerine verilen addır. Bu düşünürler felsefenin temel sorularını us yoluyla ve içinde, yaşadıkları çağa göre bilimsel diyebileceğimiz bir yaklaşımla yanıtlamaya çalışmışlardır.

raldığı dört temel unsur anlayışını Tanrı'nın ağzından şöyle eleştirir:

"Ben dört tabiat ve illetî-ûlâ değilim. Her şeyi tasarruf etmede Baki ve Daimiyim.
"İşim illetsiz, sebepsiz ve dosdoğrudur." (*a.g.y.*, II. Cilt, s. 124, Beyit: 1625)

Hükema felsefesinde illetî-ûlânın her şeyin varlığına neden olan Akl-ı kül, (tümel Us) yani yaratıcı gücün etkin sıfatı anlamına geldiğini biliyoruz. Bu karşı çıkış, yaratılışta Tanrı'yı zorunlu gören, bir başka deyişle Akl-ı kül'ü dilediğini yapamaz sayan 'hükema'yla, (O vakit Varlık doğal olarak Yaratıcı Gücün 'zat'ının gereği sayılıyor) Akl-ı kül'ün özerk olduğunu öne süren şeriatçılar arasında yıllarca sürmüş bir tartışmanın etkisiyle yapılmış olsa gerek. Yoksa Mevlâna da sûfilerin büyük çoğunluğu gibi, Mutlak Varlık'ın sıfatlarıyla 'zuhur etme' eğilimi taşıdığını, bu özelliği Tanrı'dan ayırmamak gerektiğini ama 'zat'ının her şeyden 'münezzeh' sayılmasının, önüne bir ön düşünülmemesinin doğru olacağını söyler. Yukarıdaki ilk beyit de, daha çok Farabî'nin düşüncesinde somutlaşan 'zorunlu varlık' kavramını, yani var olmasını başka şeye borçlu olmayan Tanrı'nın 'zat'ıyla, varoluşunun bir ve aynı şey sayılabileceği görüşünü eleştiriyor. Çünkü Tanrı ve madde ikiliğini yok sayan, ama maddenin gücünü Tanrı'dan aldığını öne sürerek İslam'a ters düşmemeye çalışan, maddeciliğe yakın bir görüştür bu.

Nâzım evren için, "Uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ûlâ filân değil," diyor. Bu dizede 'uçsuz bucaksız' nitelemesiyle 'yaratılmama' olgusunun birleştirilmesi *meşşaî* felsefesinin us yoluyla gerçekleştirmeyi denediği tutarlılık çabasına indirilen ağır bir darbedir.[1] Bilindiği gibi 'meşşailik', evrenin sonsuz oluşu ilkesiyle *Kuran*'daki yaratılış ilkesini bağdaştırmak amacını güder.

[1] Meşşaiyun (gezinenler-péripatéciciens) Aristoteles ve Yeni-Platonculuğun etkisi altında kalmış İslam düşünürlerine verilen addır. Usçu bir felsefe olan 'meşşailiğin' kurucusu Farabi, en ünlü temsilcileri İbni Sina ve İbni Rüşd'dür (Bkz. *Histoire De La Philosophie Islamique*, Henri Corbin, s. 216, Gallimard, idées).

Nâzım Hikmet 'uçsuz bucaksız', önüne ön ve sonuna son olmayan evrenin yaratılamayacağını vurgulayarak maddeci yaklaşımını mantıksal bir temele oturtmayı amaçlıyor. Böylece, yıllar sonra Mevlâna'nın kişiliğinde İslam felsefesini eleştirirken Farabî, İbni Sina, İbni Rüşd gibi bir ölçüde usçu sayılabilecek düşünürlerin ideolojik çabalarını da boşa çıkarmış oluyor. Günümüzde, yaratılış sorunu üstüne kopan kavga bütün cephelerde maddeciler tarafından kazanılmıştır artık. Tanrı'nın varlığı sorunu felsefe ve mantık alanından çıkarılıp inanç alanına sürülmüş, yaşama sınırı iyice daralmıştır.

Tanrıtanımazlığı yalnızca laik Batı felsefesi sınırları içinde düşünmek elbette doğru değildir. Yaratılış savının değil bilimle, kendi içinde tutarlı olmayı öngören en yüzeysel usçulukla bile bağdaşamayacağı gerçeği, İslam düşünürleri arasında da Tanrıtanımazlığın yayılmasına yol açmıştır. Ne var ki, Doğu'da Tanrıtanımazlık, egemen ideolojiyi savunan kelâm ve şeriatın baskısıyla Bâtınîliğin ya da tümtanrıcılığın ardına gizlenmek zorunda kalmıştır. Dehriyyun adıyla anılan maddeci düşünürlerin yapıtlarıysa yakılmış, bu akımın görüşleri ne yazık ki günümüze dek ulaşamamıştır.

Nâzım rubailerden çok önce yazdığı *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda bu gerçeği sezer ama üstünde pek durmaz. Destanın girişinde söz ettiği Mehemmed Şerefeddin Efendi'nin 'Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin' adlı 'risale'sinden başka kaynak göstermemekle birlikte, Bedreddin olayını sınıf savaşımı bağlamında ele alıp, o dönemin hem toplumsal hem ideolojik yapısını sergiler. *Vâridât*'ı okumamış olduğundan Bedreddin'e daha çok toplumsal açıdan yaklaşır, onu ve yandaşları Börklüce Mustafa'yla Torlak Kemal'i, birer köylü devrimcisi olarak görür. Bununla birlikte Bedreddin felsefesindeki maddeci unsurları da gözardı etmez. Hatta destanın ikinci baskısında nedense yer almayan 'Milli Gurur' adlı ekte, Spinoza'nın maddeciliğiyle Bedreddin'in maddeciliğini karşılaştırmayı düşündüğünü ama bu tasarısını gerçekleştirme olanağını bulamadığını yazar (*Şeyh Bedreddin Destanı*, 1. basım 1936, İstanbul, ss. 13-14). Bedreddin'in asılmasında kurulu düzeni değiştirmek amacıyla

devlete başkaldırması kadar 'münkirliğinin' de payı olduğunu bilir çünkü. Hünkârın Mevlânâ Hayder'den fetva istemesini sınıf savaşımının dinsel (ideolojik) maskesi olarak yorumlarken, Bâtınîlikle Tanrıtanımazlık arasındaki ilişkiye dikkati çeker.[1] 'Varlık Birliği'nin *Vâridât*'ta Tanrı'yla evreni bir sayan tümtanrıcı görüşten kaynaklandığını biliyoruz. Ama Bedreddin'in maddeciliği evreni önsüz ve sonsuz, ölümü de 'kıyamet' olarak kabul ettiğinden, maddeden başka ve onun dışında 'ruh' diye bir varlık olamayacağını öne sürdüğünden çağının çok ilersindedir (Bkz. *Vâridât*, çev: Cemil Yener, Elif Yayınları, s. 68 ve 81).

Nâzım Mevlâna'ya 'evren yaratılmadı!' derken, Doğulu ya da Batılı olsun, tüm felsefe tarihinin maddeci düşünürleri de katılır sesine. Her türlü kuşkucu ve skolastik anlayıştan arınmış bu seste yalnızca bir gerçeğin tekrarı değil, çağımızda büyük gelişmeler gösteren bilimin kesinliği de vardır.

Yukarıdaki İslam felsefesiyle ilgili kısa açıklamayı, Nâzım'ın bu felsefede ve tasavvufta yer alan bazı kavramları bilerek kullandığını kanıtlamak amacıyla yaptım. Şair, Mevlâna'nın idealist görüşüne karşı çıkarken eleştirisini evrenin niteliğine ve yaratılışına değgin iki ayrı noktada yoğunlaştırıyor. Gerçekte birbirine bağlı, biri ötekiyle açıklanabilecek noktalar bunlar. Evrenin niteliğiyle ilgili olanı *heyulâ* sözcüğünün, yaratılış sorunuysa *iletî-ûlâ*'nın kavramsal alanına giriyor. Nâzım Mevlâna'yla aynı dili kullanarak bu iki niteliği de yadsıyor; evrenin hem bir heyulâ olmadığını hem de yaratılmadığını öne sürerek. Şairin İslam kozmogonisini çağrıştıran dinsel sözcüklere gösterdiği ilginin birkaç nedeni olabilir. Belki rubailerin yazıldığı yıllarda Arapça kökenli terimler henüz felsefe alanında yürürlükten kalkmamıştı. Belki de Nâzım, *Kuran*'dan kaynaklanan bir dünya görüşünü kendi özgül kavramlarıyla sınırlamak, eleştirisini bu sınırlar içersinde gerçekleştirmek istiyor. Yani tasavvufu Marksçı felsefe silahıyla --diya-

[1] İsmet Sungurbey *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Menâkıbı* adlı belgeye dayanarak Haydar-ı Herevî'nin Bedreddin'in öldürülmesi için fetva vermeyip tam tersine onu gördükten sonra etkisinde kaldığını, bunun üzerine Fahreddîn-Acemî adında şehzadeye öğretmenlik eden birinin fetvasına başvurulduğunu belirtiyor *(Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin*, önsöz, s. 4 Eti Yayınları).

lektik maddecilikle- yıkmayı denerken dışarıdan değil içerden kuşatıyor düşmanını. Truva'nın tahta atını cepheden saldırıya yeğliyor. Ayrıca, bu terimlerin hem tasavvufa değgin özel anlamlar taşıdıklarını, hem de geçmişle bağ kurmayı amaçlayan bir şair için bazı yananlam (connotation) alanları oluşturduklarını söyleyebiliriz. Bu son olasılık bana daha inandırıcı gibi geliyor. Çünkü sözcüklerin taşıdığı tarihsel yükü çok iyi değerlendiren, yananlamlar arasında kültür bağlarını kolaylıkla kurabilen bir şair Nâzım Hikmet. *Rubailer* kitabının bu ilk örneğinde evrenin yaratılmadığını, varlığı açıklamak için bir 'Yaratıcı', bir ilk neden aramanın gereksiz olduğunu öne sürmekle *Vahdet-i Vücud* anlayışını metafizik konumundan çıkarıp maddeci bir bağlama yerleştiriyor.

Yaratılış sorunu bir başka rubaide de şöyle ele alınmış.

Ne nurdan
ne çamurdan,
sevgilim, kedisi ve kedinin boynundaki boncuk
yuğrumlarındaki farkla hepsi aynı hamurdan...

Bu kez bir önceki örnekte olduğu gibi evrenin tümü değil yalnızca canlı ve cansız varlıklar söz konusu. İlk iki dizede insanın yaratılışıyla ilgili dinsel-ideolojik görüş bilimsel bir yaklaşımla yargılanıyor. Evrenin, daha doğrusu oldukça karmaşık bir aşama sırasına göre dizilmiş *Cebarût* (Tanrı ululuğundan başka bir şey bulunmayan 'Lâhut' evreni), *Melâkut* (Tanrı bilgisinde bu bilginin suretleri olarak gerçekleşen soyut varlıklar, ruh ve melekler evreni) ve *Mülk* (duyumlarla algılanabilen maddesel evren) evrenlerinin Tanrı Nuru'ndan oluştuğunu öne süren 'işrakî' felsefesine karşı çıkıyor şair. Gerçi Nâzım'ın bütün bu aşamaları bildiğini, Sühreverdî'nin Zerdüşt dininden kaynaklanan Nur felsefesine gönderme yaptığını kesinlikle söyleyemeyiz. Ama en azından, bu felsefenin Anadolu halk inancındaki uzantılarını değerlendirip şiirine kattığı düşünülebilir. Aynı durum bir önceki açıklama için de söz konusu. Nâzım illetî-ûlâ sözcüğünü kullanırken, Farabî'yi ve İslam felsefesindeki değişik eğilimleri, Tanrıbilimsel (théologique) tar-

tışmaları aklının ucundan bile geçirmemiş olabilir. Ne var ki, İslam kültürü içinde yapılan bir felsefi eleştiri, hele evrenin yaratılışıyla ilgiliyse, ister istemez geniş bir bağlama yerleştirilmek zorundadır. Kaldı ki bu araştırma, Nâzım'ın çoğu kez bilinçle, kimi zaman da sezgiyle gerçekleştirmeye çabaladığı gelenekle bağ kurma girişimini mümkün olan en geniş sınırlarıyla ele almak, bu girişimi, içinde yer aldığı kültür bağlamına göre çağdaş bir açıdan değerlendirmek amacını taşıyor. Bu nedenle rubailere yalnızca Nâzım Hikmet şiiri açısından değil, belli bir kültür sorunu çerçevesinde yaklaşmasını, bazı açıklamalara başvurmasını doğal karşılamak gerek.

Şair insanın ne nurdan ne de bütün dinsel kitapların öne sürdüğü gibi çamurdan yaratılmadığını vurgularken, pek açık seçik olmasa da canlı ve cansız varlıkların evrimini Darwin kuramına göre ele alıyor. Bir başka rubainin ilk iki dizesi de bu kuramı doğrulamak amacıyla yazılmış. Bu kez değişik örnekler veren şair aynı sorunun altını yeniden çiziyor:

> Lahana, otomobil, veba mikrobu ve yıldız
> hep hısım akrabayız.

Bence burada önemli olan, Nâzım Hikmet'in bilimsel düşünceyle, yaşamın küçük ayrıntılarında yakaladığı gerçekleri birleştirmede gösterdiği şiirsel başarıdır. Karısının hapishaneye gönderdiği bir fotoğrafa bakarken boncuk-kedi-insan arasındaki evrimsel ilişkiyi hemen kurabiliyor. Ya da akrabalık gibi insan türüne özgü toplumsal bir olguyu, lahanadan yıldıza bütün evren için geçerli sayarak birkaç sözcükle herkesin bildiği bilimsel gerçekleri özetleyiveriyor. Üstelik söyleyişindeki yalınlıktan, şiirsel edasından ödün vermeden başarıyor bunu. Hücrede kanaryası Memo'ya bakarken aynı sorunu, bu kez hayvanla insan arasındaki ilişki açısından ele alıyor. Bilimsel söylev çekmeden, türlerin evrim yasasını yine aynı yalınlık, aynı gözlem gücüyle şiirleştiriyor·

> Aramızda sadece bir derece farkı var;

işte böyle kanaryam,
sen kanatları olan, düşünemeyen kuşsun,
ben elleri olan, düşünebilen adam...

Yine, felsefe tarihinin temel sorusuna bir çeşit giriş niteliği taşıyan ilk rubaiye dönelim. Nâzım'ın bu ilk örnekte, Mevlâna'nın kişiliğinde bütün bir İslam gizemciliğini eleştirirken genel olarak İslam felsefesinde, özel olarak da tasavvufta çok sık rastlanan bazı kavramları kullandığını belirtmiştim. Buna, tasavvufun en önemli aşaması sayılan, Anadolu'da geliştiği için Türkiye kültür geleneğinde özel bir yeri olması gereken Mevleviliğin rubailerdeki uzantılarının da, sanıldığından çok daha önemli olduğunu eklemeliyim. Ne var ki, söz konusu uzantıları, çağdaş anlamlar kazanmış etkileri bulup ortaya çıkarmak pek kolay değil. Bu işi başarmak için hem şairin yapıtını hem de hapisteyken ilgi duyduğu Mevlâna'nın dünya görüşünü bilmek; rubaileri, sınırları oldukça geniş bir çerçevede ele almak gerekiyor.

Mesnevi yazarının *Vahdet-i Vücud* görüşünü somutlamak amacıyla kullandığı simge, eğretileme ve mesellerin felsefi özellikleri rubailerde de var. Bunların çoğu biçim değiştirmiş, anlamları şair tarafından iyice özümlendikten sonra çağdaşlaştırılmış yansıma nesneleriyle ilgili. Ayna, su, ışık, vb. gibi. Örneğin bir rubaide gün, 'tortusu dibe çöken su gibi durulup' saydamlaşabiliyor. Aslında gerçek olan, ama şairde ancak 'sureti çıkan' sevgilinin yüzünün yerini alabilmek için *Mesnevi*'de oldukça önemli yer tutan resim, suret, hayal gibi bazı sözcüklerin tasavvuf felsefesindeki karşılıklarını bilerek kullanıyor şair. Örneğin, evrenin ressamının *illetî-ûlâ* olmadığını belirtirken, ressamla resim ilişkisini Mevlâna'nın öngördüğü biçimde şiirine aktarıyor. Mevlâna söz konusu ilişkiyi, Tanrı'nın aşkın ve mutlak varlığıyla 'zat'ının 'tecellisi' olarak beliren maddesel varlık, yani evren arasındaki ayrımı vurgulamak için kullanır. Ona göre bu ayrımda aslolan elbette resim değil ressamdır. *Mesnevi*'de şöyle der: "Resim, ressamın, kalemin önünde, ana karnındaki çocuk gibi âcizdir; bir şey yapa-

maz, söyleyemez."[1] (*100 Soruda Tasavvuf*'tan alıntı, *a.g.y.*, s. 47) İnsanın, davranışlarında özerk olmayıp eylemini Tanrı istemiyle gerçekleştirdiğini kanıtlamak için yine resim örneğine başvurur. Bu örnek *Kuran*'daki 'Onları siz öldürmediniz fakat Allah öldürdü. Attığın zaman da sen atmamıştın, fakat Allah atmıştı' ayetinin yorumu niteliğindedir[2] (*Kuran, a.g.y.*, Enfâl Suresi, 17. ayet, s. 178).

Fîhi Mâ-Fîh'te de evreni bir resim, Tanrı'yı ise bu resmin yapıcısı olarak tanımlayan şu satırlar var: "Şekil, resim, şekli yapandan, ressamdan ayrı değildir; ressam da resimsiz ressam olamaz ama resim, feri'dir ressamsa asıldır; hani parmağın yüzükle oynaması gibi." (*a.g.y.*, s. 103)

Vahdet-i Vücud görüşünü somutlamak amacıyla yapılan bu eğretilemeyi olduğu gibi şiirine aktarıyor Nâzım. Tanrı'nın evreni yaratmadığını söylemek için ressamının *illetî-ûlâ* olmadığını öne sürüyor. Gerçi bir bakıma, resimsiz ressamın olamayacağını tümtanrıcılığa kayan bir anlayışla belirtirken Mevlâna da paylaşıyor bu görüşü. Ama onca 'fer'i', yani ikinci dereceden sayılması gereken resim, ressamsız bir kendiliğinden oluşa, var olan tek gerçeğe dönüşüyor Nâzım'da. Mevlâna'ya göre duyularımızla algıladığımız evren, heyulânın çeşitli görünüşlerinden başka bir şey değildir. Hayalden, aslına dönecek suretler toplamından oluşmuştur. Çünkü 'bütün âlem Akl-ı kül'ün suretidir... bütün insanların babası odur' (*Mesnevi*, *a.g.y.*, VI. Cilt, s. 161, Beyit: 3259).

Gerçek dünyanın bir hayalden ibaret olduğunu öne süren bu beytin kaynağını *Kuran*'da aramak gerekiyor sanırım. Muhammed'in 'Bu dünya bir düştür, düşse hayalden ibarettir, yanılsamadır' hadisi *Kuran*'daki 'İnsan uyumuştur, ölünce uyanır' ayetinin devamıdır bir bakıma (Bkz. İran Teymurtaş, *a.g.y.*, s. 369). Mevlâna her zaman olduğu gibi bu hadisi açıklamak için de eğretileme yöntemine baş-

[1] Gölpınarlı'nın Birinci Nicholson basımından çevirdiği bu beyit İzbudak çevirisinde şöyle: "Nakış, nakkaşın ve kalemin huzurunda ana karnındaki çocuk gibi âciz ve ele bağlıdır." (*a.g.y.*, s. 49, Beyit 611, 1. Cilt) Resim sözcüğünü kullandığından Gölpınarlı'nın çevirisini yeğledim.

[2] Sûfilerin Vahdet-i Vücuda kanıt diye gösterdikleri bu ayet Tanrı'nın insanların her zaman yanında olduğu, onların edimlerini yönettiği anlamına gelir. Bedir Savaşı'nda Muhammed bir avuç kum ve çakıl alarak müşriklere atmış, savaşta öldürülen müşrikleri gerçekte Tanrı'nın öldürdüğünü söyleyen ayet de böylece doğrulanmıştı.

vurur. Örneğin eski bir Doğu masalından aldığı üç şehzadenin öyküsünde, resimlerle süslü kale duvarının gerçek dünyayı simgeleyen bir düş olduğunu anlatır. Şehzadelerin hayranlıkla seyrettikleri renk ve biçimler birer hayaldir aslında. Gerçek olansa, her türlü renk ve biçimden arınmış Mutlak Varlık'tır. *Mesnevi*'nin bir başka bölümündeyse, "Renklerin asılları renksizliktir," diyerek yine aynı görüşü savunur (VI. Cilt, s. 7, B: 59). İnsanın görme duyusuyla algıladığı renklerin renksizlik evreninden çıktığı, bu nedenle gerçekliği bulunmayan birer hayal oldukları belirtilir. Tanrı Nuru'nu görmemizi engelleyen cam perdelerdir renk diye algıladığımız. Bu cam perdeler ortadan kalkınca renksizlik evreni kendini gösterir. Böylece resim eğretilemesi yeni bir boyut daha kazanır *Mesnevi*'de. Ama ressama oranla gerçek varlığı renksizlik, yani yokluk olan metafizik bir boyut. Nâzım Hikmet'in şiirindeyse, içinde yaşadığımız dünya, renkler ve biçimleriyle bizim olan tek gerçek varlıktır. Bir şiirinde belirttiği gibi, bu dünyayı düş saymak şöyle dursun, şair uykuda gördüğü düşün bile kendisini aldatmasına katlanamaz. Ama yine de rubailerde en aza indirgenmiştir renk öğesi. Maddenin gerçekliği genellikle yansıma kuramıyla açıklandığından, nesneler ister istemez belli bir saydamlık kazanmıştır. Belki ilk okuyuşta pek göze çarpmaz bu saydamlık. Ne var ki bir nesnenin ya da bir manzaranın rengi söz konusu olduğunda bunun çoğu zaman beyazla, daha doğru söylemek gerekirse renksiz bir saydamlıkla özdeşleştirildiği görülür. Gerçi 'kırmızı ağzı', 'bal rengi gözleri' ve 'beyaz etiyle' alabildiğine somuttur şairin sevgilisi. Piraye Hanım'ın Nâzım tarafından yapılan yağlıboya portresine çok benzer (Bkz. *Nâzım ile Piraye*'nin kapak resmi). Bu yönüyle, rubailerin renk unsurunu oluşturan 'tek insan' bile sayılabilir. Ama onun dışındaki varlıklar daha çok okurun koklama, duyma ve dokunma duyuları alanına giren nitelikleriyle somut bir gerçeklik kazanırlar. Örneğin toprak nemlidir, spikerin sesiyse 'bir tohum gibi ağır ve çıplak'. Gece yasemin kokar. Bir kış gününün 'cam gibi berraklığına' karşılık, sevgilinin saçlarından uçan ıtırdır. Rubailer genellikle varlıkbilim alanında yer aldıklarından şairin madde ve algı sorunlarına öncelik tanıdığını, dış dün-

yaya bu iki temel kavram açısından baktığını söyleyebiliriz.

Gün iyiden iyiye ışıdı artık,
tortusu dibe çöken bir su gibi duruldu, berraklaştı ortalık,

dizelerindeki kadar belirgin olmasa bile, yukarda sözünü ettiğim saydamlık, tekbenci idealizmi eleştiren örneklerde de var. Örneğin aşağıdaki rubainin ilk iki dizesi ay ışığının vurup parlattığı, giderek saydamlaşan bir gece manzarası çiziyor. Maddenin bilinçten bağımsız kendi içinde bir gerçeklik taşıdığı, bilince bu gerçekliğin ancak bir suret olarak yansıyabileceği olgusuysa, ana düşünceyi oluşturduğundan, klasik rubaî kuralları gereğince son bölümde yer alıyor:

Bu bahçe, bu nemli toprak, bu yasemin kokusu, bu mehtaplı gece
pırıldamakta devam edecek ben basıp gidince de,
çünkü o ben gelmeden, ben geldikten sonra da bana bağlı olmadan
vardı ve bende bu aslın sureti çıktı sadece...

Nâzım burada suret sözcüğünü maddesel gerçekliği olmayıp yansıma yoluyla beliren 'hayal' karşılığında kullanıyor.

Su başında durmuşuz
çınarla ben.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarla benim.

dizeleriyle başlayan 'Masalların Masalı' şiirinde olduğu gibi. Mevlâna ise, şairin bilincinde sureti çıkan asla suret diyor. Onca suretin, yani görünen biçimin gerçekliği Tanrı'nın 'zuhuru' bakımından söz konusudur, varlık bakımından değil. Tanrı tek varlıksa evren yokluktur, ama Mutlak Varlığın aynası olan bir yokluk. "Varlığın aynası nedir? Yokluk. Ahmak değilsen yokluğu ihtiyar et!" diye yazıyor *Mesnevi*'de (*a.g.y.*, s. 251, B: 3201, 1. Cilt). "Varlık yoklukta görünebilir." Nâzım için var olan, Mevlâna'ya göre surettir,

Mevlâna için var olansa Nâzım'a göre bir suret bile değil. Yoktur sadece. Olmayan bir şeyin de (Tanrı'nın) gölgesinden söz edilemez elbet. Mevlâna'nın 'Suret hemi zılest... (Suret bir gölgedir...)' diye başlayan rubaisini eleştirirken Nâzım Hikmet yalnızca *Vahdet-i Vücud* anlayışını değil kökleşmiş bir inancı da yıkmak, daha ilk rubaide metafizikle olan bütün bağlarını koparmak ister. Bazı felsefî sorunların diyalektik maddeci açıdan ele alınabilmesi için, metafiziğin tartışma alanından çıkarılıp atılması gerektiği kanısındadır çünkü. Bu durum, öteki rubailerde şairin bir daha Tanrı sözcüğünü kullanmamasına yol açacaktır.

Az önce, Mevlâna'nın yapıtında çok sık rastlanan yansıma olgusunun rubailerde de görüldüğünü söylemiştim. İki şair dünya görüşlerinin karşıtlığı gereği elbet değişik bağlamlarda, değişik düşünceleri vurgulama amacıyla yararlanıyorlar yansıma olgusundan. Ama rubailerde olduğu kadar *Mesnevi*'de de su, cam, ışık ayna, vb. gibi yansıma nesneleri önemli bir yer tutuyor. Bunların tümünü ayna sözcüğünün çağrışım alanında toplayabiliriz. Narcissus mitosundan Velasquez, Magritte ya da Picasso'nun tablolarına, Cocteau, Michaux, Char gibi şairlerden Mevlâna ve Nâzım Hikmet'e değin, ayna Psyché'nin büyülü imgesi olagelmiştir hep. Ne var ki Nâzım aynayı çarpıtılmamış bir gerçeğe tutarak büyüyü bozar. Mevlâna'ysa *Vahdet-i Vücud* görüşünü somutlamak amacıyla kullanır bu imgeyi. Varlığın aynasının yokluk olduğunu öne sürerken evreni Tanrı'nın kendini gördüğü bir yüzey olarak düşünür. Tümtanrıcılıktan sıyrılmak için, aynaya bakanla görünen hayalin aynı şey sayılmaması gerektiğini tekrarlamayı da unutmaz bu arada.

Tasavvuftaki ayna imgesinin kaynağını, Tanrı'nın bilinmek dileğiyle evreni yaratmış olduğu inancında aramak yanlış olmaz sanırım. İbn-ül Arabî, "Var olabilmemiz için Tanrı gereklidir ama, Tanrı'nın varlığını gösterebilmesi için de biz gerekliyiz," der. Hiç kuşku yok bu inanç 'meâl' bakımından hadis-i kudsî sayılan 'Bir gizli defîneydim, bilinmek istedim' sözüne dayanır. Bu hadis örnek gösterilerek *Fîhi Mâ-Fîh*'te yaratılışın nedeni şöyle açıklanıyor:

"Ulu Tanrı'nın zıddı yoktur da onun için 'Ben bir gizli defineydim bilinmeyi diledim, sevdim' demiş, ışığı meydana çıksın diye karanlıktan ibaret olan şu kâinatı yaratmıştır." (*a.g.y.*, s. 68)

Mesnevi'de de aynı örneğin buna benzer bir açıklaması var. Tanrı'nın Davut Peygamber'e duyurmuş olduğu söylenegelen bu söze özellikle Anadolu sûfileri büyük önem vermişler, evreni, Tanrı'nın varlığına tanıklık eden bir ayna gibi görmüşler. Bedreddin de *Vahdet-i Vücud* anlayışını somutlamak amacıyla *Vâridât*'ta aynı hadise başvuruyor (*a.g.y.*, s. 64).

Evren bir ayna olarak Tanrı'nın belirtisiyse, insan da bu aynada kendini görebilir. Ama arınıp yunması, içini temizleyip madde dünyasından sıyrılması koşuluyla. Böylece giderek bir aynaya dönüşür o da. Anadolu tasavvuf anlayışına göre, özellikle de Mevlâna'nın yapıtında, 'olgun insan' cilalanarak parlatılan bir aynadır.

Sen de görünüşte kapkara bir demire benzersin ama kendini cilâla, *cilâla!*
Topraktan yaradılan beden kabadır, karadır ama cilâ kabul eder, onu cilâla
Bu suretle de gönlün, suretlerle dolu bir ayna kesilsin! Ona her cihetten gümüş bedenli bir güzel aksetsin!
(*Mesnevi, a.g.y.*, IV. Cilt, s. 200
2469, 2470 ve 2475. beyitler)

Sûfinin aynasına 'Gayb evreni' yansıyabilir, yeter ki *sülûk*'un (manevî yolculuk) aşamalarından geçip Tanrı bilgisine ulaşsın, Hak'ta yok olup, Hak'ın varlığıyla var olsun:

"Cilâla da onda gayb şekilleri yüz göstersin... huri ve melek akisleri görünsün!" (s. 200, Beyit: 2474)

Eva Meyerovitch, Mevlâna'nın, "Aynayı isteyenleri ayna da ister; aynayı kırarsan kendini de kırarsın," sözlerini nesne-özne ikiliğinin aşılması olarak yorumluyor *(Thèmes*

Mystiques Dans L'Oeuvre de Celâlud-Din Rûmi, thèse principale pour le doctorat es lettres, Université de Paris, 1968). Bu aşkınlığın madde dünyasından sıyrılan, yani 'varlıktan geçen' özneyle, gerçekte bir suret sayılan nesneyi de ortadan kaldırdığını, böylece varmış gibi görülen yokluğun yokmuş gibi görülen Mutlak Varlık'la değiştirildiğini söyleyebiliriz. Oysa Nâzım Hikmet nesneyle öznenin birlikteliğini, ama aralarındaki diyalektik ilişkide nesnenin önceliğini kavramıştır:

"Ve bende bu aslın sureti çıktı sadece..." der.

Aynayı kırmanın kendini de kırmak anlamına gelmediğini, rubailerin bence en özgünü olan şu örnekle açıklar:

Sevgilimin hayâli dile geldi aynanın üzerinde:
–O yok, ben varım, dedi bana günün birinde.
Vurdum, düştü parçalandı ayna, kayboldu hayâl
ve lâkin çok şükür sevgilim duruyor yerli yerinde...

Aynayı kırmakla, gerçeği değil onun yansımasını kırdığının bilincindedir Nâzım. 'Masalların Masalı' şiirinde de bu temel gerçeği, örneğin kedinin suretinin suda yitmesi için önce suretin değil kedinin yitmesi gerektiğini, bir masal edasıyla vurgular. Ama suda çınar, kedi, şair ve güneşin suretleri durmaktadır henüz: "Çok şükür yaşıyoruz."

1976 -1981

SONSÖZ YERİNE

"Dünyanın en iyi insanlarından olan Türk halkının ve dünyanın en güzel dillerinden biri ve belki de en başta gelenlerinden olan Türk dilinin yabancı ülkelerde tanınmasına vesile olabilmek ömrümün en büyük sevinci ve şerefi olur. Bir köylü toprağını ve öküzünü, bir marangoz tahtasını ve rendesini nasıl severse ben de Türk dilini öyle seviyorum."

Nâzım Hikmet

OTOBİYOGRAFİ

1902'de doğdum
doğduğum şehre dönmedim bir daha
geriye dönmeyi sevmem
üç yaşımda Halep'te paşa torunluğu ettim
on dokuzumda Moskova'da komünist Üniversite öğrencıliği
kırk dokuzumda yine Moskova'da Tseka-Parti konukluğu
ve on dördümden beri şairlik ederim

kimi insan otların kimi insan balıkların çeşidini bilir
ben ayrılıkların
kimi insan ezbere sayar yıldızların adını
ben hasretlerin
hapislerde de yattım büyük otellerde de
açlık çektim açlık grevi de içinde ve tatmadığım yemek yok gibidir

otuzumda asılmamı istediler
kırk sekizimde Barış madalyasının bana verilmesini
verdiler de
otuz altımda yarım yılda geçtim dört metre kare betonu
elli dokuzumda on sekiz saatte uçtum Pırağ'dan Havana'ya

Lenin'i görmedim nöbet tuttum tabutunun başında 924'de
961'de ziyaret ettiğim anıtkabri kitaplarıdır

partimden koparmağa yeltendiler beni
sökmedi
yıkılan putların altında da ezilmedim

951'de bir denizde genç bir arkadaşla yürüdüm üstüne ölümün
52'de çatlak bir yürekle dört ay sırtüstü bekledim ölümü

sevdiğim kadınları deli gibi kıskandım
şu kadarcık haset etmedim Şarlo'ya bile
aldattım kadınlarımı
konuşmadım arkasından dostlarımın

içtim ama akşamcı olmadım
hep alnımın teriyle çıkardım ekmek paramı ne mutlu bana

başkasının hesabına utandım yalan söyledim
yalan söyledim başkasını üzmemek için.
ama durup dururken de yalan söyledim

bindim tirene uçağa otomobile
çoğunluk binemiyor
operaya gittim
çoğunluk gidemiyor adını bile duymamış operanın
çoğunluğun gittiği kimi yerlere de ben gitmedim 21'den beri
camiye kiliseye tapınağa havraya büyücüye
ama kahve falıma baktırdığım oldu

yazılarım otuz kırk dilde basılır
Türkiye'mde Türkçemle yasak

kansere yakalanmadım daha
yakalanmam da şart değil
başbakan filân olacağım yok
meraklısı da değilim bu işin
bir de harbe girmedim

sığınaklara da inmedim gece yarıları
yollara da düşmedim pike yapan uçakların altında
ama sevdalandım altmışıma yakın
sözün kısası yoldaşlar
bugün Berlin'de kederden geberınekte olsam da
insanca yaşadım diyebilirim
ve daha ne kadar yaşarım

başımdan neler geçer daha
kim bilir

Bu otobiyografi 1961 yılı 11 Eylülünde
Dogu Berlin'de yazıldı.

ZAMAN DİZİN

1902 Nâzım Hikmet'in Selanik'te doğumu.
Şairin ailesi, köken olarak, Osmanlı bürokrat sınıfından geliyordu. Baba tarafından, dedesi Nâzım Paşa Halep valiliğinde bulunmuştu. Anne tarafının bir koluysa Polonya kökenliydi. Anne tarafının Batı kültürüyle yetişmiş olmasına karşın (Annesi Celile Hanım ressamdı) baba tarafında geleneksel Osmanlı kültürüne bağlı kişiler (örneğin Mevlevi ve şair olan dedesi Nâzım Paşa) çoğunluktaydı.
Jön Türklerin Abdülhamit baskısına karşı savaşımları. Mehmet Emin Yurdakul'un şiirleri.

1906 İstanbul'da tütün ve matbaa işçilerinin grevi.

1908 Jön Türk devrimi. İkinci Meşrutiyet'in ilanı. Sultan Abdülhamit'in 1876 Anayasası'nı yeniden yürürlüğe koymaya zorlanışı. Demiryolu işçilerinin grevi. İttihat ve Terakki'nin iktidara gelişi.

1909 31 Mart olayları, Abdülhamit'in tahttan indirilmesi.

1910 Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın kuruluşu. Mustafa Suphi'nin Paris'te öğrenimi. İstanbul ve taşrada çeşitli grevlerin patlak vermesi.
Fecr-i Âti'nin ilk toplantısı.

1911 Trablusgarp Savaşı ve İtalya'nın Trablusgarp'ı işgali. İstanbul'da grevler. Tevfik Fikret'in *Halûk'un Defteri*'ni

yayımlaması. 'Genç Kalemler' ve 'Türk Yurdu' dergilerinin yayın dünyasına katılmaları.

1912 Balkan Savaşı. Selanik'in işgali.
Bulgaristan ve Rumeli'de grevler. Yahya Kemal'in aruzla yazılmış şiirleri. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *popülist* romanları.

1913 Nâzım Hikmet'in ilk şiirleri. İzmir liman işçilerinin grevi. İkinci Balkan Savaşı ve yenilgisi.
Yakup Kadri'nin gerçekçi bir anlayışla yazılmış öykülerinin yayımlanışı.

1914 Birinci Dünya Savaşı. Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanya yanında savaşa girişi. İlkokul öğrencisi Nâzım Hikmet'in savaşta şehit düşen dayısı için yazdığı şiir.
Mehmet Emin Yurdakul'un hece ölçüsüyle yazılmış yurtsever şiirlerinin yayımlanması.

1915 Çanakkale savunması.

1916 Yusuf Ziya Ortaç'ın şiirleri.

1917 Nâzım Hikmet'in Bahriye Okulu'na girişi.
Ekim Devrimi.

1918 Nâzım'ın anne ve babasının boşanmaları. Heceyle yazılmış ilk şiirlerinin 'Yeni Mecmua' ve 'Alemdar' gazetesinin şiir ekinde yayımlanışı.
Mondros Mütarekesi.
Ömer Seyfettin'in öykülerinin yankıları.

1919 Nâzım Hikmet'in düşman işgalini kınamak için İstanbul'da düzenlenen büyük mitinge katılışı.
Yunanlıların İzmir'e asker çıkarması.
Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkışı. Istanbul'da tütün ve liman işçilerinin grevi.

1920 Nâzım Hikmet'in zatülcenp hastalığına yakalanarak Bahriye'den ayrılışı.

İstanbul'un işgali, Meclis-i Mebusan'ın kapatılması. Ankara'da Büyük Millet Meclisi'nin toplanması. Anadolu'nun paylaşılmasına yol açan Sèvres Antlaşması'nın imzalanması. Ankara hükümetiyle Sovyetler Birliği arasında dostluk ve savunma antlaşmasının imzalanması. Bakû'da toplanan Doğu ülkeleri kongresi. İstanbul'da tramvay işçilerinin grevi. Sovyetler Birliği'nde Türk savaş tutsaklarını örgütleyen Mustafa Suphi'nin Türkiye Komünist Partisi'ni kurması.

1921 Nâzım Hikmet'in gizlice Anadolu'ya geçerek Ankara'ya gidişi. Anadolu'nun yoksulluğuyla ilk karşılaşma ve Bolu'da öğretmenlik. Arkadaşı Vâlâ ile birlikte Bakû üzerinden Moskova yolculuğu. Mustafa Suphi ve arkadaşlarının Karadeniz'de öldürülmeleri.
Sakarya Savaşı. Yunan ordusunun ilerleyişinin durdurulması. İstanbul'da tramvay işçilerinin, Rumeli'de tren yolu işçilerinin grevleri. Türk-Sovyet Antlaşması. Ahmet Hâşim'in *Göl Saatleri*'nin yayımlanışı. Yahya Kemal'in 'Ses' şiiri. Mehmet Akif Ersoy'un 'İstiklal Marşı'nı yazması.

1922 Nâzım'ın Moskova'da KUTV Üniversitesi'nde öğrenimi. Mayakovski, Bagritski, Selvinski vb. gibi sanatçılarla ilk karşılaşma.
30 Ağustos Zaferi ve Anadolu'nun düşman işgalinden kurtuluşu.
Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanları. Mahmut Şevket Esendal'ın öyküleri.

1923 Nâzım'ın Leningrad'a yaptığı yolculuk. Kamenev, Zinoviev, Radek ve Buharin'in konferanslarına katılış. Nüzhet Hanım'la bir yıl süren evlilik.
Saltanatın kaldırılışı. İzmir İktisat Kongresi ve Kemalist iktidarın liberalizmi benimsemesi.
Lozan Antlaşması. Cumhuriyet'in ilanı.
Komünist Manifestosu'nun Türkçe'ye çevrilişi.
Demiryolu, maden ve bira fabrikası işçilerinin grevleri.
Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı yapıtının yayımlanması.

1924 Lenin'in tabutu önünde nöbet.
Nâzım'ın Moskova'da yazdığı fütürist şiirler.
Halifeliğin kaldırılışı. Yeni anayasanın kabulü. Ahmet Hâşim'in şiirlerinin yankıları.

1925 Nâzım Hikmet'in Türkiye'ye dönüşü İzmir'de siyasal etkinlikleri. 'Aydınlık' dergisinde yayımlanan şiir ve yazıları. Yeniden Moskova'ya gidiş ve Lena ile evlilik. Takrir-i Sukûn Yasası'nın çıkması ve Nâzım'ın gıyabında 15 yıla hüküm giyişi. Esendal'ın öyküleri. Yahya Kemal'in 'Açık Deniz' şiiri.

1926 Atatürk devrimleri.
Ahmet Hâşim'in *Piyale*'sinin yayımlanışı.
Faruk Nafiz Çamlıbel, vb. gibi şairlerin yapıtları.

1927 Nâzım Hikmet'in Sovyetler Birliği'nde gerçekleştirdiği çeşitli sanat etkinlikleri.
Türkiye'de özel girişim ve yabancı sermayeyi koruyan yasaların çıkarılması.

1928 Nâzım'ın Türkiye'ye dönüşü. Hopa'da tutuklanıp hapse atılması (Yedi ay tutuklu kaldıktan sonra serbest bırakılacaktır). *Jokond ile Si-Ya-U* ve *Hopa Hapishanesi'nden Notlar*. Özgür koşukla yazılmış ilk şiir kitabının Bakû'da yayımlanışı. İstanbul'da çıkan 'Resimli Ay'a katılış. Sabahattin Ali'yle ilk karşılaşma.
Latin alfabesinin kabulü.

1930 Nâzım Hikmet'in şiir kitaplarının Türkiye'de yayımlanması (*1 + 1 = Bir* ve *Varan 3*). Putları Yıkıyoruz kampanyası. Türkiye Merkez Bankası'nın kuruluşu. Menemen olayları. Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu yayımlaması.

1931 *Sesini Kaybeden Şehir*. Nâzım Hikmet'in şiirlerinin yankısı ve Fransa'da 'Bifur' dergisinde yayımlanmaları. Ercüment Behzat Lâv'ın şiirleri.

1932 *Gece Gelen Telgraf, Benerci Kendini Niçin Öldürdü, Kafatası* ve *Ölü Evi* adlı yapıtları. Nâzım'ın tutuklanması.
İlk Türk dili kurultayı.
Yakup Kadri'nin *Yaban* romanı ve yankıları.

1933 Bursa Hapishanesi'nde. Nâzım'ın ölüm cezası isteğiyle yargılanması.
Ekonomide devletçiliğe yöneliş. Cumhuriyet'in onuncu yılı. Atatürk'ün ünlü söylevi.
Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Ömrümde Sükût* adlı şiir kitabının yayımlanması.
'Varlık' dergisinin yazın dünyasına girişi.

1934 Nâzım Hikmet'in beş yıla hüküm giymesi.
İlk beş yıllık plan.

1935 Genel af ve hapisten çıkış. Orhan Selim takma adıyla gazetelerde yayımlanan yazılar. *Taranta Babu'ya Mektuplar. Portreler. Kan Konuşmaz* ve Nazizim üzerine bir broşür. *Unutulan Adam* adlı tiyatro yapıtı. 'Cahiers du Sud' dergisinde şiirlerinin Fransızca çevirilerinin yayımlanışı.

1936 *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı.* Şiirlerinin Fransızca'ya çevrilerek Aragon'un yönettiği 'Commune' dergisinde yayımlanışı.
Piraye Hanım'la evlilik.
Sabahattin Ali'nin *Kağnı* adlı öykü kitabının yayımlanışı. Sait Faik'in *Semaver*'i.

1937 Nâzım'ın şiirlerinin Fransa'da 'Soute' dergisinde yayımlanması. Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u.

1938 Harp Okulu olayı ve Nâzım Hikmet'in tutuklanarak on beş yıla hüküm giymesi.
Atatürk'ün ölümü. Sendikaların yasaklanması. 'Ses' dergisinin çıkışı.

1939 Nâzım Hikmet'in ikinci kez yargılanıp yirmi yıla hüküm giymesi.
İkinci Dünya Savaşı.

1940 Çankırı Hapishanesi. Bursa Hapishanesi'ne geliş (1950 yılına dek bu hapishanede kalacaktır). Kemal Tahir'e mektuplar Orhan Kemal'le Bursa Hapishanesi'nde kar şılaşma.

1941 Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı yazmaya başlaması.
Köy Enstitülerinin kuruluşu. Orhan Veli, M.C. Anday ve Oktay Rifat'ın *Garip*'i yayımlamaları. (Garip 1950'lere dek Türk şiirini egemenliği altında tutacaktır.)

1942 Sonradan *Dört Hapishaneden* adıyla yayımlanacak hapishane şiirleri. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ını Rusça aslından çevirişi.

1943 Hastalıklar Karaciğer, kalp ve göz rahatsızlıkları. Balaban'a resim öğretmenliği. Orhan Kemal'le dostluk. *Piraye'ye Saat 21-22 Şiirleri, Rubailer.*

1944 *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yazılışına devam. Kemal Tahir'e, Piraye'ye, Memet Fuat'a mektuplar.
Ankara'da Turancıların tutuklanması.
Almanya ve Türkiye arasındaki diplomatik ilişkilerin kesilmesi.

1945 Tan olayları. Nâzım Hikmet'in 'Düşman' şiirini yazması.
İkinci Dünya Savaşı'nın sonu.
Garip etkisinde yayımlanan şiirler.

1946 Nâzım Hikmet'in hastalığı. Hapishanede, bir süredir kurduğu, dokuma tezgâhlarında aralıksız çalışma. Çeşitli hastalıklar.
Demokrat Parti'nin kuruluşu.
Sabahattin Ali ve Aziz Nesin'in 'Marko Paşa'yı çıkarmaya başlamaları.

1947 Kalp rahatsızlıkları. 'Yaşamaya Dair' şiiri. Vâ-Nûlara Mektuplar.

Truman doktrini ve Türkiye'nin Amerikan emperyalizminin etki alanına girişi.
Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk*'ü yayımlaması.

1948 Kalp ve karaciğer rahatsızlıkları. *Ferhat ile Şirin* ve *Sabahat* adlı tiyatro yapıtlarının yazılışı. Münevver Hanım'la karşılaşma. Sabahattin Ali'nin öldürülmesi. Hükümetin Amerika yanlısı tutumunu eleştiren 'Zincirli Hürriyet'in yayımlanmaya başlaması.

1949 Sinir krizleri, hastalıklar. Piraye'den ayrılış. *Yusuf ile Menofis*'in yazılışı.
Türkiye'nin Avrupa Konseyi'ne girmesi.
Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ü. Orhan Kemal'in ilk öykülerinin yayımlanması.

1950 Nâzım Hikmet'in hapisten çıkarılması için başlatılan basın kampanyası. Şairin açlık grevi. Paris'te Aragon ve Tristan Tzara'nın başını çektikleri Nâzım'ı kurtarma girişimleri. Demokrat Parti'nin seçimleri kazanması. Nâzım Hikmet'in, serbest bırakılmadığı için, ikinci kez açlık grevine başlaması ve Cerrahpaşa Hastanesi'ne getirilişi. Genel af. Nâzım'ın hapisten çıkarak Münevver Hanım'la evlenmesi.
Sait Faik, Orhan Veli, Oktay Rifat, vb. gibi sanatçılarla dostluk. Orhan Veli'nin ölümü.

1951 Nâzım Hikmet'in oğlu Memet'in doğumu. Şairin askere çağrılması. Türkiye'den gizlice ayrılış. Moskova'da sürgün yaşamının başlaması.
Türkiye'nin NATO'ya girmesi. Kore Savaşı. Türkiye gizli komünist partisi üyelerinin tutuklanmaları. Berlin Barış Kongresi'ne katılış. Pekin yolculuğu Kalp krizi.
Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirleri. Yaşar Kemal'in ilk öyküleri. Sait Faik'in yenilikçi yapıtlarının yayımlanışı.

1953 Neruda'yla karşılaşma. Nâzım'a Barış Ödülü'nün verilmesi. Menderes hükümetine karş Sovyet basınında yayımladığı eleştiriler.
Behçet Necatigil'in *Evler*'i.

1954 Demokrat Parti'nin seçimleri ikinci kez kazanışı. Köy Enstitülerinin kapatılması.

1955 Nâzım Hikmet'in Helsinki'de Barış Kongresi'ne katılışı. Doğu Avrupa ülkelerine yolculuklar. Şiirler. *Enayi* adlı tiyatro yapıtının yazılışı.
Menderes hükümetinin uyguladığı baskı rejiminin yerleşmesi. Kemal Tahir'in romanlarının yayımlanmaya başlaması. Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'i. Sonradan İkinci Yeni adını alacak şiir akımının ilk örneklerinin yayımlanması. Bu akımın, giderek Garip anlayışına karşı yeni ve kapalı bir şiir anlayışını egemen kılması.

1956 Nâzım Hikmet'in '*İvan Ivanoviç Yaşadı mı?*' adlı oyununun Moskova Satir Tiyatrosu'nda sahneye konulması. Çekoslovakya ve Doğu Almanya'da uyandırdığı yankılar. Fransızca çevirisinin Sartre'ın yönettiği 'Les Temps Modernes' dergisinde yayımlanışı.
Türkiye'de basın özgürlünü kısıtlayan yasaların çıkarılması. Cahit Sıtkı Tarancı'nın ölümü.

1957 Nâzım Hikmet'in Polonya yolculuğu. Bir süre Varşova'da kalış. Şiirlerinin *C'est un dur métier que l'exil* adıyla Fransa'da yayımlanması.
Türkiye'de Amerikan yatırımlarının çoğalması.
Aziz Nesin'in yapıtlarının yankıları.

1958 Nâzım Hikmet'in Taşkent'te toplanan Asya-Afrika Yazarları Kongresi'ne katılması. Viyana ve Prag'a yolculuk. Paris'te Aragon, Elsa ve Tzara'yla karşılaşma. *İstasyon ve İnek* adlı tiyatro yapıtlarının Sofya'da yayımlanması. Pravda'da Amerikan emperyalizmini eleştiren yazılarının yankıları.
Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'sı. Oktay Rifat'ın, Melih Cevdet'in yeni kitapları. Yahya Kemal'in ölümü.
Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*. Demir Özlü ve Ferit Edgü'nün ilk öyküleri.

1959 Bakû ve Türkmenistan'a yolculuk. Türkiye ile Amerika arasında ikili antlaşmaların imzalanması. Eisenhower'ın Türkiye'yi ziyareti. Öğrenci gösterileri.

Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk vb. gibi İkinci Yeni anlayışına yakın şairlerin yapıtları.
Onat Kutlar, Adnan Özyalçıner vb. gibi Sait Faik'in şiirsel gerçekçiliğini sürdüren yazarların öyküleri.

1960 27 Mayıs Devrimi ve Demokrat Parti yöneticilerinin tutuklanması. Nâzım Hikmet'in 'Beyazıt Meydanındaki Ölü' şiiri. *Tartüf, Demokles'in Kılıcı* adlı tiyatro yapıtları. Vera Tulyakova ile evlilik. Prag ve Roma'ya yolculuk.

1961 Paris'e yolculuk, uzay üzerine şiirler. Fransa'da *Paris Ma Rose* adlı kitabının yayımlanması. Berlin yolculuğu. 'Otobiyografi' şiiri.
Küba'ya yolculuk. 'Küba Röportajı' şiiri.
Türkiye'de demokratik bir anayasanın hazırlanması.

1962 Paris'e, Floransa'ya yolculuk. 'Saman Sarısı' şiirleri. Ölümünden sonra yayımlanacak *Son Şiirler*'i.
Türkiye İşçi Partisi'nin kuruluşu.
Orhan Duru, Vüs'at Bener, Bilge Karasu vb. gibi yazarların öyküleri. Toplumsal içerikli, bağlanmayı savunan bir yazın anlayışının yerleşmesi. Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Başaran vb. gibi köy kökenli yazarların yapıtları. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi romancıların geniş okur kitlelerince benimsenmesi.

1963 Nâzım Hikmet'in Afrika yolculuğu. 'Tanganika Röportajı', *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*. Nâzım Hikmet'in Moskova'da ölümü (3 haziran).

1964 Nâzım Hikmet'in Türkiye'de yirmi altı yıldır yasak olan yapıtlarının yayımlanmaya başlaması.

KAYNAKLAR

NÂZIM HİKMET'İN YAPITLARI

Tüm Eserleri, Hazırlayan: A.Bezirci, Cem Yay., İst. 1975-1980
Bütün Eserleri, Narodna Prosveta, Haz. Ekber Babayev, Sofya 1968
Kemal Tahir'e Mektuplar, Bilgi Yay., Ankara 1968
Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar, De Yay., İst. 1968
Bursa Cezaevinden Vâ-Nûlara Mektuplar, Cem Yay., İst. 1970
Nâzım ile Piraye, De Yay., İst. 1965
Ferhat ile Şirin, De Yay., İst. 1965
Sevdalı Bulut, Cem Yay., İst. 1965, 1968
Yel Üfürdü Su Götürdü, Cem Yay., İst. 1977
Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, Günce Yay., İst. 1976
Yazıları, Haz. Z.Bayar, Koza Yay., İst. 1976

NÂZIM HİKMET ÜZERİNE YAPITLAR VE İNCELEMELER

ARAGON Louis: 'Le romantisme révolutionnaire', 'Lettres Françaises', 10-16 Aralık 1964
AYDEMİR Aydın: *Nâzım*, Tisa Matbaacılık, Ankara, 1970
BABAYEV Ekber: *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet,* Çev. A. Behramoğlu, Cem Yay., İst. 1976
BALABAN: *Şair Baba ve Damdakiler*, Cem Yay., İst. 1968 (Yeni basımı Milliyet Yay., İst. 1998)
BAYDAR Mustafa: 'Putları Kırıyoruz Kampanyası', 'Yeni Dergi', Eylül 1967
BEZİRCİ Asım: *Nâzım Hikmet ve Seçme Şiirleri,* a Yay., İst. 1975

BORATAV P.N.: 'Kurtuluş Savaşı Yıllarının Bir Anısı İçinde Nâzım Hikmet', 'Sosyal Adalet', Mart 1965
ERDİNÇ Fahri: *Nâzım Hikmet ve Bulgaristan,* Evrensel Dost Yay., İst. 1977
HİLÂV Selâhattin: 'Nâzım Hikmet Üstüne Notlar', 'Türkiye Defteri', Haziran 1974
İLYASOĞLU Evin: 'Salkımsöğütün Türküsü', 'Yeni Dergi', Eylül 1968
KADİR A: *1938 Harp Okulu Olayı ve Nâzım Hikmet,* Hilâl Matbaacılık, İst. 1972 (Yeni basımı Can Yay., İst. 1993)
KEMAL Orhan: Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl, Tekin Yay., İst. 1976 (Yeni basımı Tekin Yay., İst. 2000)
ÖNEŞ Mustafa: 'Nâzım Hikmet'in Şiiri', 'Yeni Dergi', Nisan 1967, '835 Satır', 'Yeni Dergi', Aralık 1968
SADİ Kerim: *Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri,* May Yay., İst. 1969
SERTEL Zekeriya: *Mavi Gözlü Dev,* Ant Yay., İst. 1968 (Yeni basımı Belge Yay., İst. 1996)
SÜLKER Kemal: *Şair Nâzım Hikmet,* May Yay., İst. 1976
Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı, May Yay., İst. 1976 (Yeni basımı Belge Yay., İst. 1994-96)
Nâzım Hikmet'in Polemikleri, Ant Yay., İst. 1968
VÂ-NÛ: *Bu Dünyadan Nâzım Geçti,* Remzi Kitabevi, İst. 1965

BAŞVURULAN YAPITLAR

AKDAĞ Mustafa: *Türkiye'nin İktisadî ve İçtimaî Tarihi,* Can Yay., İst. 1998 (Yeni basımı Barış Yay., İst. 1999)
AKSOY Suat: *Türkiye'de Toprak Meselesi,* Gerçek Yay., İst. 1971
ALANGU TAHİR: *Keloğlan Masalları,* Keloğlan Yay., İst. 1967 (Yeni basımı Afa Yay., İst. 1990) *Billûr Köşk,* Remzi Kitabevi, İst. 1961 (Yeni basımı Afa Yay., İst. 1990)
ALTHUSSER Louis: *Lénine et la philosophie,* éd. Maspéro, Paris 1972
APAYDIN Talip: *Ferhat ile Şirin,* İmece Yay., İst. 1965
ASENA Orhan: *Simavneli Şeyh Bedreddin,* Toplum Yay., İst. 1969
BAZIN Louis: 'Yunus Emre ve Dil Sorunu', *Uluslararası Yunus Emre Semineri,* Akbank Yay., İst. 1971
BEDREDDİN Şeyh: *Vâridât,* Çev. Cemil Yener, Elif Yay., İst. 1970
BEN-AMOS Dan: 'Catégories analytiques et genres populaires', 'Poetique', sayı: 19

BOMBACI Alessio: *Histoire de la littérature turque,* Librairie Klincksieck, Paris 1968
BORAN Behice: *Türkiye ve Sosyalizm Sorunları,* Gün Yay., İst. 1969
BORATAV Pertev Naili: *Türk Halk Edebiyatı,* Gerçek Yay., İst. 1973
Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, M.E.B. Yay., Ankara 1946 (Yeni basımı Adam Yay., İst. 1988)
Türk Folkloru, Gerçek Yay., İst. 1973
Zaman Zaman İçinde, Remzi Kitabevi, İst. 1958 (Yeni basımı Adam Yay., İst. 1992)
Az Gittik Uz Gittik, Bilgi Yay., Ankara 1969 (Yeni basımı Adam Yay., İst. 1992)
Contes Turcs, éd. Erasme, Paris 1955
BRETON André: *Manifestes du surréalisme,* éd. Gal., Paris 1975
BURİAN Orhan: *Denemeler Eleştiriler,* Çan Yay., İst. 1964
CEM İsmail: *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi,* Cem Yay., İst. 1974 (Yeni basımı Can Yay., İst. 1998)
CEM GÜNEY Eflâtun: *Kerem ile Aslı,* Varlık Yay., İst. 1959
CERRAHOĞLU A.: *Şeyh Bedreddin ve Türkiye'de Sosyalizm Hareketleri,* Çığ Yay., İst. 1966
CİN Halil: *Mirî Arazi ve Bu Arazinin Mülk Haline Dönüşümü,* Ankara Fakültesi Yay., 1969
CORBIN Henri: *Histoire de la philosophie islamique,* éd. Gal., Paris 1964
DİNDAR Bilâl: *Badr Al-Din Mahmûd et ses Waridat,* yayımlanmamış doktora tezi, Sorbonne Üniversitesi Kitaplığı.
DİNO Güzin: *Türk Romanının Doğuşu,* Cem Yay., İst. 1978 (Yeni basımı Akçağ Yay., İst. 1997)
DİVİTÇİOĞLU Sencer: *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu,* Köz Yay., İst. 1971 (Yeni basımı Ar Basın Yayım A.Ş., İst. 1981)
'Modèle économique de la société ottomane' 'Pensee', Nisan 1969
DOLTAŞ Dilek: 'Edebiyatta Evrensellik ve Masal Üzerine', 'Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi', sayı 2
DOĞRUL Ömer Rıza: *İslamiyetin Geliştirdiği Tasavvuf,* Ahmet Halit Kitabevi, İst. 1948
DUKAS: *Histoire de Constantinople depuis le règne de l'ancien Justin jusqu'à la fin de l'Empire,* chez Damien Foucault Paris, 1974, VIII. Cilt.
EMRE Yunus: *Risâlat-al Nushiyya ve Dîvan,* Haz. A. Gölpınarlı, Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yay., 1965 (Yeni basımı Der Yay., İst. 1991)

ENGELS Fréderic: *La Guerre des paysans en Allemagne*, éd. Sociales, Paris, 1974
Dialectique de la nature, éd. Sociales, Paris 1971
Sur la religion, éd. Sociales, Paris 1972
ERGUVANLI Eser: 'Türk Masallarında Heter Tipi', Boğaziçi Ün. *Halkbilim Yıllığı*, İst. 1974.
ERTOP Konur: 'Halk Hikâyeleri', 'Milliyet Sanat Dergisi', s. 218
EYUBOĞLU Bedri Rahmi: *Yaşadım*, Ada Yay., İst. 1977
EYUBOĞLU Sabahattin: *Yunus Emre*, Cem Yay., İst. 1972 (Yeni basımı Cem Yay., İst. 1997)
FISCHER Ernst: *Sanatın Gerekliliği*, De Yay., Çev. C. Çapan, İst. 1968 (Yeni basımı Payel Yay., İst. 1995)
FUAT Memet: 'Serbest Nazım Türk Şiirine Neler Getirdi', 'Politika', 14 Temmuz 1976
GÖLPINARLI Abdülbaki: *Tasavvuf*, Gerçek Yay., İst. 1969 (Yeni basımı Milenyum Yay., İst. 2000)
Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar, Gerçek Yay., İst. 1969 (Yeni basımı İnkılâp Kitabevi, İst. 1999)
Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin, Eti Yay., İst. 1966
Yunus Emre ve Tasavvuf, Remzi Kitabevi, İst. 1961 (Yeni basımı İnkılâp Kitabevi, İst. 1992)
GÜRSEL Seyfettin: *Le Procès de semi-colonisation de l'empire ottoman*, yayımlanmamış doktora tezi, Paris Nanterre Üniversitesi.
HALİL Bin İsmail: *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Mânâkıbı*, Eti Yay., İst. 1967
İZ Fahir: 'Yunus Emre'nin Dili', *Uluslararası Yunus Emre Semineri*, Akbank Yay., İst. 1971
KAPLAN Mehmet: *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, Dergâh Yay., İst. 1976 (Yeni basımı Dergâh Yay., İst. 1997)
KÖPRÜLÜ Fuat: *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 1976
LENİN: *Matérialisme et empiriocriticisme*, éd. Sociales, Paris.
Cahiers sur la dialectique de Hegel, éd. Gallimard, Paris 1967.
LESTA Giovanni: *Futuristie*, éd. L'âge d'homme, Geneve 1973
LUKACS Georg: *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. C. Çapan, Payel Yay., İst. 1969 (Yeni basımı Payel Yay., İst. 1986)
Balzac et le réalisme français, éd. Maspéro, Paris 1967
MARX Karl: *Etudes philosophiques*, éd. Sociales, Paris 1974
Manifeste du parti communiste, col. 10-18, Paris 1962
Felsefe İncelemeleri, Çev. C. Eroğlu, Sol Yay., Ankara 1968

MEVLÂNA Celâleddin Rûmî: *Mesnevi*, çev. V. İzbudak, M.E.B. Yay., Ankara 1974
Fîhi Mâ-Fîh, çev. A. Gölpınarlı, Devlet Kitapları, İst. 1972
MEYEROVİTCH Eva: *Thèmes mystiques dans l'oeuvre de Celâleddin Rûmî*, yayımlanmamış doktora tezi, Paris Doğu Dilleri Okulu Kitaplığı.
ÖZTELLİ Cahit: *Uyan Padişahım*, Milliyet Yay., İst. 1976
Evlerinin Önü, Hürriyet Yay., İst. 1976
SENCER Muzaffer: *Osmanlılarda Din ve Devlet*, Erk Yay., İst. 1974 (Yeni basımıToplumsal Dönüşüm Yay., İst. 1997)
Osmanlı Toplum Yapısı, Yöntem Yay., İst. 1973 (Yeni basımı Sarmal Yay., İst. 1999)
SERTEL Sabiha: *Roman Gibi*, Ant Yay., İst.196... (Yeni basımı Belge Yay., İst. 1987)
SERTEL Yıldız: 'Le concept de mode de production asiatique et les interprétations de l'histoire ottomane' 'Pensée', Nisan 1976
SÖZER Önay: 'Berkeley'de Varlık ve Algı Sorunu', *Felsefe Arkivi*, İst. 1970
ŞANDA H.Avni: *Reaya ve Köylü*, Habora Yay., İst. 1941
TEYMURTAŞ İran: *Le mysticisme de Celâleddin Rûmî*, yayımlanmamış doktora tezi, Paris Doğu Dilleri Okulu Kitaplığı.
UZUNÇARŞILI İ.H.: *Osmanlı Tarihi*, I. Cilt, T.T.K. Yay., Ankara 1972
YERASIMOS S.: *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye*, Gözlem Yay., İst. 1975 (Yeni basımı Belge Yay., İst. 2000-2001)
YAVUZ HİLMİ: *Bedreddin Üzerine Şiirler*, Cem Yay., İst. 1976 (Yeni basımı Bağlam Yay., İst. 1988)
YETKİN Çetin: *Etnik ve Toplumsal Yönleriyle Türk Halk Hareketleri ve Devrimleri*, I. Cilt, İst. 1974
YÜCEL Tahsin: 'Masalların Yönü', 'Dilbilim', sayı:V

ANONİM YAPITLAR

Le Futurisme Russe, Europe dergisi özel sayısı, Nisan 1975
Füzulî, Haz. Nevzat Yesirgil, Varlık Yay., İstanbul 1952
Halk Türküleri, Haz. C. Öztelli, Varlık Yay., İst. 1969
Kerem ile Aslı, İkbal Kütüphanesi, İst., 1934
Kuran, Diyanet İşleri Bakanlığı Yay., Ankara 1973
Kutsal Kitap (Tevrat-Zebur-İncil) Kitabı Mukaddes Şirketi, İst. 1974
'Soyut' Mayakovski özel sayısı, Mayıs 1969

Le Surréalisme, éd. Mouton, Paris 1968
Le Surréalisme G. Durozoi-B.Le cherbonnier, éd. Larousse, Paris. 1972
Türk Dili Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Aralık 1968
Vilâyetnâme, Haz. A.Gölpınarlı, İnkılâp Kitabevi, İst. 1958

İÇİNDEKİLER

Nâzım Hikmet Üzerine 9

Dünya Şairi Nâzım Hikmet
Önsöz 29

Birinci Bölüm
Kerem Gibi 39
Tahir ile Zühre Meselesi ve Ferhad ile Şirin 103
Türk Köylüsü ve Memleketimden
İnsan Manzaraları'nda Köylü Tipleri 126
Masalların Masalı 186

İkinci Bölüm
Şeyh Bedreddin Destanı 213
Kıyamet Sureleri 294
Rubailer 326

Sonsöz Yerine 361
Otobiyografi 362
Zaman Dizin 365
Kaynaklar 374



Nedim Gürsel

doğumunun yüzüncü yılında

DÜNYA ŞAİRİ NÂZIM HİKMET

inceleme

CAN

Nâzım Hikmet*'in yapıtını ve siyasal kimliğini,* ***Nedim Gürsel,*** *doğumunun yüzüncü yılında yeniden değerlendiriyor.* Ayrıca, şairin kaynaklarına yönelen bu kapsamlı araştırmasında, sanatçının geleneksel Türk edebiyatıyla kurduğu ilişkiler yumağını tüm ayrıntılarıyla ele alıyor. ***Nâzım Hikmet***'in söylemi, elbette insancıl ve evrenseldir. Ama onun yapıtını, yaşadığı dönemden ve siyasal savaşımından da ayrı düşünemeyiz. Bu yapıtın asıl önemi, Türk şiirinde yol açtığı yenilikçi hareket ve gelişiminin belli bir evresinde geleneksel Türk edebiyatıyla kurduğu bağ çerçevesinde aranmalıdır. ***Nâzım Hikmet***, ulusalla evrenseli özgün bir bileşimde kaynaştırabilmiş ender sanatçılardan biridir. Çünkü o, umudun, aşkın ve kavganın, her gün biraz daha küçülen yaşlı dünyamızın en genç şairidir.

ISBN 975-07-0132-1

9 789750 701320

http://www.canyayinlari.com

KDV İÇİNDEDİR