

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

GÖKSEL AYMAZ



nâzım hikmet ve memleket
kalabalığın içinde kalabalıkla beraber

yasakmeyve

GÖKSEL AYMAZ



nâzım hikmet ve memleket

Kalabalığın İçinde Kalabalıkla Beraber

*Gerçeklik sezgisini yitirmemiş bütün sosyal bilimciler aynı şeyi söylüyor:
Tragedyalar çağındaki “kahraman” figürü çok gerilerde kaldı;
günümüzün kahramanı, her türlü yokluğa ve yoksunluğa rağmen
başını dik tutabilen insandır.*

“Kahraman” babama ve “kahraman” anneme...

İçindekiler

Sunuş • 9

Önsöz (Ünsal Oskay) • 11

Giriş • 13

I. Bölüm: Toplumsal Uzam ve Sanat Yapıtı • 25

I.1 Sanat Yapıtında Görünen Dünya • 27

1.1.a. Gerçekliğin Sanatsal Formu • 30

1.1.b. Hayatın Dürüst İmgesi • 33

I.2. "Yapıtlar Toplumbilimi"ne Doğru • 37

I.2.a. Sanat Yapıtı Bir "İmalat"tır • 39

I.2.b. "Edebi Alan" • 44

I.2.c. "Habitus" • 47

I.2.d. Yapıtın Uzamı • 50

1.2.e. Estetik Doxa • 52

I.3. *Memleketimden İnsan Manzaraları*:

"Muayyen Bir Dönem"in "Tipik Mümessiller"i • 56

I.3.a. Bir İnsanlık Komedyası • 58

I.3.b. Tarihsel An'ın Tipik Karakterleri • 62

I.3.c. Eşdeğer Hayat Parçaları • 69

I.3.d. Gerçeğin Belirleyiciliği • 72

Bölüm Sonu: Dolaysız Gerçeğin Şiirsel Anlatımı • 75

II. Bölüm: Toplumsal Yörünge • 89

II.1. Anadolu'ya Bakmak • 90

II.1.a. "Misyoner Aydın" • 90

II.1.b. Kalkıncı Ütopya • 94

II.1.c. Nâzım Hikmet'in "Memleket"i • 97

II.2. Sanatçının *Habitus*'u • 99

II.2.a. "Komünist Şair" • 104

II.2.a.1. Yurt Sevgisi ve "Milli Gurur" • 105

II.2.a.2. "Anadolu Solculuğu" • 112

II.2.a.3. Heyecanlı Vicdan • 123

II.2.a.4. Anadolu ile Tanışma • 127

II.2.b. Moskova'nın Enerjisi • 131

II.2.b.1. Egemen Arzu • 134

II.2.b.2. Serbestçe Düşler Kurma • 137

II.2.b.3. Şiirin "Şairanelik"ten

Kurtarılması • 140

II.2.c. Mahpusluk • 143

II.2.c.1. Bir 19. Yüzyıl Romantiği • 144

II.2.c.2. Özgür Akıl • 152

II.2.c.3. Tinsel Onur • 159

II.2.c.4. "İçeri"de "Dışarı"yla Beraber • 163

II.3. Edebi Alanın Yapısı • 167

II.3.a. Illusio ve Yüceltilmiş Değerler • 167

II.3.b. Piyasa ve Uzamsal Birlikler • 172

II.3.c. Nâzım Hikmet'in Alan'a Girişi • 176

II.3.c.1. "Putlar"ı Yıkma • 178

II.3.c.2. Uzamsal Birliğin Reddi:

Ahlaksal Öfke • 185

II.4. Tutum Belirleme ve Sorunsalın Seçimi • 192

II.4.a. Somut Hatıralar • 193

II.4.b. "Aynı Toprakta Aynı İşin İnsanları" • 198

II.4.c. "Kaçış" ve "Özgürleşim Tutkusunu" • 203

Bölüm Sonu: Geleneksel Kültürle Kurulan İletişimden Modern Sanatsal Forma • 208

III. Bölüm: Estetik Değerin Etik Değerle Çakışması • 251

III.1. "Mutluluk Vaadi" • 256

III.1.a. "Bir İdeal Olarak Karanlık" • 257

III.1.a.1. Kurtarılişin Işığı • 261

III.1.a.2. "Mütereddi Bodlircilik" • 262

III.1.b. Olumsuzlamacı Ütopya • 264

III.1.c. İyimser Umut • 270

III.1.d. Değişim Güçlerine Yakın Durmak • 273

III.1.d.1. "Büyük İnsanlık" • 276

III.1.d.2. Sanatın "Kader"i • 279

III.1.d.3. "İhtilâlcî Yazıcılar" • 283

III.2. Eleştirelilik • 285

III.2.a. "Kurumuş Yüreklere" -

"Boşalmış Kafatasları" • 285

III.2.b. Hayatın Büyük Etiğine Karşı

Yürekleme • 288

III.2.b.1. Çağın Hoşlandığı Üniforma • 289

III.2.b.2. Psikolojik Tecessüs • 293

III.2.c. İnsanlığın Sefaleti Karşısında

Sorumlu Bir Edebiyat • 294

III.3. Anadolu İnsanını Keşif • 296

III.3.a. "Onlar ki..." • 302

III.3.b. Hakikatin Emanetçileri • 306

III.4. Evrensel Hümanizmaya Katkı • 308

III.4.a. Homeros'tan Tolstoy'a Dek Tek Bir Cümle:

İnsan, Eksik İnsandır • 309

III.4.b. El Konulmuş Yazgı • 312

III.4.c. "Bir Ulu İrmak" • 316

III.4.d. Yirminci Asrın Şairi • 318

Bölüm Sonu: Etik Sapma Estetik Formu Zedeler • 321

Sonuç • 326

Kaynakça

Sunuş



Bu kitap, “Sanatsal Üretimin Toplumsal Oluşumu: Nâzım Hikmet’in *Memleketinden İnsan Manzaraları* Örneği” başlığıyla, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilimdalı’na 2007 yılında doktora tezi olarak sunulmuş ve kabul görmüştür. Beş yıl aradan sonra kitaplaştırırken, akademik bir çalışma olduğunun belirgin izleri silinsin istemedim, aksine, özellikle bilinsin ve fark edilsin istedim. O nedenle, çalışmanın ilk halı üzerinde, dil, üslup, kurgu, bölümlleme (vb.) açılardan değiştirmeye yönelik herhangi bir müdahalede bulunulmadı.

Şimdi bu vesileyle, tez danışmanın Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu ile tez savunma jüri üyeleri Prof. Dr. Esra Bıryıldız, Doç. Dr. Levent Soysal ve Doç. Dr. Mehmet Öztürk’e, iletişim bilimlerini “disiplinlerarası” bir alan kabul eden akademik tutumları ve seçtiğim konuyu iletişim bilimleri kapsamında değerlendirme

açık fıkırlılıkları nedeniyle teşekkür etmek isterim. O jürinin değerli bir üyesi de, bana sadece mesleğimi armağan etmekle kalmayıp, “okumanın ve bilebilmenin mutluluğu”nu öğretmiş, “var olmanın zenginliği”ni göstermiş olan çok sevgili ve saygıdeğer hocam (rahmetli) Prof. Dr. Ünsal Oskay’dı. Fahri danışmanlığını yapmakla kalmayıp “Önsöz” yazma inceliğini göstererek de onurlandırdığı çalışmanın kitaplaşmış halini ne yazık ki görememiş olması benim ebedi burukluğumdur. Onu tanımanın bana yaşattığı insani deneyim, bir ruhun bir ruhu büyülemesinin ne demek olduğunu etraflıca öğrenmek oldu. O ruh beni hâlâ büyülemekte. Manevi şahsına teşekkür ve minnetle...

Göksel Aymaz

Önsöz



Dr. Göksel Aymaz, sanat ürününün, çoklarınca ile-
ri sürüldüğünce, göklerde, bulutların arasındaymış gibi
görünse de, oralara, sanatçının da bizim de yaşadığımız
reel hayattan çıktığını söylüyor. Ama, sanatçının ara-
cılığı ile. Yabancılaşma içinde yaşarken realitenin yal-
nızca görünümünü algılayabilmemize karşılık, sanatçı-
nın, sıradan insanın yaşadığı realiteyi olumlayışını, bu
zor sorunu, bilimin, aklın, vicdanın ve evrensel ahlakın
bulgularını, yöntemlerini, değerlerini işe katmayı unut-
mayışı sayesinde aşabildiğini söylüyor. Ve ancak böyle
bir çaba ile ürün veren Balzac, Oscar Wilde, Cervantes,
Kafka gibi gerçek sanatçıların realitenin yanıltıcı görü-
nümünün vereceği hazzın yerine, onu da aşip, geleceğe
dair bir umut vaadi vereceğini, bu yalınkat hazzı ta-
mamlayacağını söylüyor.

Dr. Göksele Aymaz, bu konularla ilgilenenlerin çok-tandır bildiği ve yazdıkları ile okuyucusuna ışık tutan, düşündüren bir yazar. Bu işi, bu çalışmasında da başanıyor. Bunu, tarih boyunca önemli düşünürlerin pek çoğunu, savundukları görüşleri ve ne dediklerini doğru anlayıp dürüst yansıtmaktaki akademik erdemliliği ile yapıyor. Kaynakları (dipnotlardaki titizliğinden anlaşılacağı üzere) çok zengin ve önemli hiçbir düşünürü ihmal etmediği için, konuyu başka görünümleeri içinde araştıracaklar açısından çok yararlı.

Son olarak da belirteyim: Nâzım Hikmet'i, onun Stalin zamanında da, Kruşçev zamanında da devlet heyulasıyla, partiyle, bürokrasi ile mücadelesinde sanatçının özgürlüğünden, özgünlüğünden, insanlık için daha güzel bir hayattan yana oluşunu vurgulayarak anlatıyor. Nâzım Hikmet'in, bundaki ısrarı ile, tek bir dönemin ve tek bir ideolojinin sanatçısı olmaktan çıkıp, zor dönemdeki Anadolu insanında tüm bir insanlığın halini görebildiği, insanlığın bir türlü değıştiremediği zor dönemindeki durumunu anlayıp, anlatabildiği, bizleri de sorunun bu yanını algılamaya yöneltebildiği için evrensel bir sanatçı olabildiğine vurguda bulunuyor.

Ben, Dr. Göksele Aymaz'ı 1950'lerde yeniden başlayıp gelişmekte olan bilim ve sanatlarımızdaki arayışlarımızı zenginleştiren, realiteye taviz vermeyen, çok iyi, çok çalışkan bir yazar, bir düşünür olarak okuyorum. Yazılarındaki lirik boyutuyla Ece Ayhan'ı, Cemal Süreya'yı, dahası Orhan Duru'yu anımsatması da ayrı bir güzellik.

Ünsal Oskay

giriş



Bu çalışma, sanat yapıtı üretiminin ve sanat yapıtı üreticisi olarak sanatçının üretiminin toplumsal belirlenimi üzerine bir çalışmadır. Kendisine örnek olarak, *Memleketinden İnsan Manzaraları* yapıtını ve bu yapıtın üreticisi olarak Nâzım Hikmet'i seçmiştir.

Nâzım Hikmet, 1921'de "İç Anadolu'ya İlk Bakış" adlı şiirinde 'memleket'i Anadolu için şu dizeleri yazmıştı:

"Gözümüzü açınca karşımızdaydı artık
Sıslı vadileriyle rüyalı Anadolu.
Görüyorduk uzaktan dereye inen yolu:
Sağ yanında bir çayır, solda çam ağaçları.
O kadar yakındı ki dağların yamaçları
Dereye düşen bir daha çıkamamış.

Bu ne güzel memleket: Yüksek dağlarında kış,
Yollarında sonbahar, deresinde ilkbahar,
Altın güneşinde yazın sıcaklığı var.”¹

İlk bakıştaki memleket, imgeleminde sadece böyle pastoral bir manzara idi. Faruk Gürtunca tarafından aynı yıllarda (1926) yazılmış olan şu meşhur şirden, bakış açısı olarak çok da farkı yoktu:

“Sen ne güzel bulursun,
Gezsen Anadoluyu!
Dertlerden kurtulursun,
Gezsen Anadoluyu!
Orda bahar başkadır,
Kışlar, yazlar başkadır,
Ah... bu diyar başkadır,
Gezsen Anadoluyu!”

Ama *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda o pastoral manzara radikal biçimde değişmiştir:

“... sımıyah
damların
devasız
korkusu,
havada bu odun ateşiyle pışen bulgur kokusu,
bu kerpiç duvar,
bu şimdi bir kertenkelenin girdiği delik,
bu perişan
dut, akasya, erik,
bu insan
kapatılan cephanelik,
bu ‘yasak’,

bu örtüleri ve peştemalları yırtılarak
devrilen
kadınlar,
bu ortaçağ dünyası..."²

Memleket, Nâzım Hikmet'in imgeleminde bir 'rû-ya'dan 'ortaçağ dünyası'na doğru değişim göstermiştir. Bu son derece radikal ve önemli bir değişimdir ki Nâzım Hikmet'i Nâzım Hikmet yapan şey de budur. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yazarı, ömrünün son yıllarında, 1962'de şöyle şeyler yazıyordu artık:

"Yırtık boş bir heybesin
sırtmalı omuzlarında insanların,
Anadolu'm, ah Anadolu'm"³

Bu değişimi anlamak, *Memleketimden İnsan Manzaraları* yapıtının üreticisi olarak "şair Nâzım Hikmet'in üretiminin özgül koşullarını anlamak demektir. Ve aslında bu koşulların ne olduğunu iki mısradan özetlemiştir kendisi:

"gelip geçtim kalabalığın içinden
gelip geçen kalabalıkla beraber."⁴

Edebiyat dünyasına "milliyetçi şiirler yazan Paşa torunu" olarak giren Nâzım Hikmet'i yirminci asrın büyük sanatçısı ve "asıl eserim" dediği *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yaratıcısı yapan şey, çağına ve insanlarına derince gömülüp onlarla birlikte yol almış olmasıdır. Bunun ne demek olduğunu iyi düşünmek ve doğru anlamak gerekir.

Nâzım Hikmet, sanatsal üretiminin niteliği dışındaki nedenlerle, özellikle de Türkiye Komünist Partisi üyesi olması dolayısıyla, eleştirel bir edebiyat incelemesi için zor bir konudur. Sanat tarihçisi N. Hadjinicolaou, kaba Marksist sanat tarihinin resim sanatıyla ilgili olarak şu ana kadar “bir tür gerçekçi sanatçılar ‘pantheon’u” kurmaktan başka bir şey başaramamış olduğunu yazıyordu 1973’te. Buna göre, Botticelli, Rubens, Boucher, Ingres ve Gustave Moreau gibi “her çağ için gerici olan sanatçılar” vardı, bir de Bruegel, Caravaggio, Goya, Delacroix, Daumier ve Otto Dix gibi “her çağ için ilerici olan sanatçılar”.⁵ Bizde de benzer bir sınıflandırmayla böyle bir pantheon oluşturulmuş olduğunu söyleyebiliriz. İçinde Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Ahmet Arif, Yılmaz Güney, Yaşar Kemal’in (vb.) yer aldığı bu “gerçekçi sanatçılar pantheon’u”nda Nâzım Hikmet’in yeri, şüphesiz ki, ilk sıradadır.

Bu çalışmada biz, “Önemli olan, kişinin neye inandığı değil, inandığı şeyin onu ne yaptığıdır”⁶ ilkesinden hareketle, kendisinin “asıl eserim” dediği ve hemen bütün sanat eleştirmenlerinin de “başyapıt” olarak değerlendirdiği *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na bakarak komünist dünya görüşünün Nâzım Hikmet’i “ne” yaptığı ile ilgileneceğiz. Nâzım Hikmet’in ‘ilericiliği’ ya da ‘komünistliliği’ ile coşkulanmak ve yalnız bununla yetinmek, angaje bir şaire yönelik Edebi beklentiyle ilgilidir. Bu da, eğer bir edebiyat incelemesi söz konusuysa, sanat yapıtının yapısalci anlamda “işlev’i ile ilgilenecek demektir ki metne ilişkin böyle bir yapısalci işlev analizi bu çalışmanın ne konusudur, ne de teorik düzeyde benimseyeceği entelektüel bir faaliyet biçimidir. Ama tamamen başka bir faaliyet biçimi olarak, yapıtın gerçek ufku ile alımlayıcı kitlenin gerçek tarihsel/toplumsal durumu üzerine bir araştırma (örneğin, L. Lö-

wenthal ve S. Kracauer'ın "alımlama analizleri"ne benzer bir çalışma) sahiden heyecan verici olabilirdi. Nâzım Hikmet'in şürlü, 'ilericiliği' ve 'komünistliği'ne yönelik Edebi beklentiyi elbette karşılar, fakat eleştirel bir edebiyat incelemesinin hedefi, "yazarın bilinçli olarak yaratmak istediği etkiyi değil, eserde açığa çıkan etki araçlarının ufkunu tanımlamak"⁷ olmalıdır -metin analizinin eleştirel bir edebiyat incelemesine dahil edilmesinin mantıklı ve kabul edilebilir açıklaması da ancak bu olabilir-. Hem öteden beri "sosyalist gerçekçilik"te var olagelen, hem de bir süredir kültür endüstrisinde ortaya çıkan Nâzım Hikmet'e özgü deformasyonlardan arındırılmış bir inceleme yöntemi, belki, bu şekilde mümkündür.

T. Adorno, Balzac'ın büyüklüğünü ve eserlerinin gücünü, "körleşmiş araştırmanın yok etmeye çalıştığı" gerçekliğe ilişkin konuların kavranışı ve yeniden inşasında görüyordu: "Şafağın taze, çığ ışığında, yeni bir başlangıcın ısıtılı renkleriyle parıldayan şeyleşme" diyordu, "öğle vakti yapılan ekonomi politik eleştirisinden daha dehşet vericidir."⁸ Şimdi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndan şu dizileri okuyalım:

"İzmit ovasını geçiyor tiren.

Kırlarda böyle baharda

böyle ikinci üzeri

gökyüzünün aydınlığı bir sevda şarkısı gibi yumuşarken,

ağaçların gölgeleri

rahat ve serin

toprakta başlarken uzamaya,

daha genç

daha şehvetli

daha yeşil yaşarken

kuşları, boynuzlu hayvanları ve böcekleriyle otlar,
tembel ve bahtiyar
sazan balıkları gibi kımıldanırken su birikintileri
bir saadetli hayıflanıştır insan yüreğinde
bugünkü dünyada bulunmanın kederi.”⁹

Doğanın (deneysel algılamının “taşlaşmış ve dolayısıyla yabancılaşmış yüzeyi”ni delen) bu kavranışı ve inşası, bu güzel yeryüzünün insanın yüzüne gülmeişini iktisat ve siyasetin kuramsal göğünden bir yıldırımla duyular dünyasına indiren bu tasvir, sahiden de, en ciddi ekonomi politik eleştirisinden daha “dehşet verici”dir. Gerçekliğe ilişkin konuların kavranışı ve yeniden inşasında, bir modern epik olarak Balzac’ın yanı sıra Stendhal ve Tolstoy romanlarının çizgisinden yürüyen *Memleketimden İnsan Manzaraları*¹⁰, her modern epik gibi ‘angaje sanat’ ile ‘sanat için sanat’ arasındaki çatışmanın uzağında, dava sanatının filistenizmi¹¹ ile keyif sanatının filistenizmi arasında yapılacak seçimin dışında durmaktadır. Nâzım Hikmet’in yapıtında “adaletsiz bir toplumun yadsınması”, yani her büyük sanat yapıtındaki o ‘İnsani İddia’ vardır. Bu, aynı zamanda, yabancılaşmış yaşam karşısında “yaşamın yitirilmesinden duyulan sorumluluk”¹² demektir ki eleştirel bir edebiyat incelemesine konu edilmesi gereken şey de bu ‘İddia’ ve ‘sorumluluğun’ sanatsal ufkunun enginliği ile edebi üretiminin toplumsal koşulları olmalıdır.

Yapıtların üretilme koşulları üzerine bir incelemenin, bir takım kategorileştirme ve nesneleştirmelerle, yapıtlardan alınan sanatsal zevki ‘yerinden edeceği’ düşünülebilir, ki bu yaygın bir endişedir. Oysa, bir yapıtı sosyal bilimlerde bir incelemenin konusu yapmak, sanat yapıtlarını, Adorno’nun dikkat çektiği gibi, “bazı sosyolojik tezlerin

doğrulasını sağlayan nesnelere dönüştürmemek, ama içerdikleri toplumsal ögenin de (bu yapıtların) kalitesi hakkında özsel bir şeyi açığa vurduğunu gösterebilmek”tir.¹³ Yapıtın üretim koşullarını ve onun gerçek ufkunu tanımlamak üzere, sanatsal zevki yerinden etmeden doğru biçimde nesneleştirmek, öncelikle, ‘bağlam’ yani ‘nesneleştirme kategorileri’ ile ilgilidir. Edebiyat incelemelerinde şu sorunun önemli bir yeri olduğunu söylüyordu Peter Bürger: “Kategoriler, Edebi nesneleştirmeler ile toplumsal koşullar arasındaki bağlantıyı araştırmaya imkân veriyor mu?”¹⁴ Sanırım bu çalışmanın edebi nesneleştirme modelinin bilimsel statüsü, bu soruya olumlu bir yanıt verilebildiği ölçüde belirginleşecek.

Çalışmada Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nün “alan” sosyolojisinin ve özellikle Gustave Flaubert’in *L’Éducation sentimentale* (Duygusal Eğitim) yapıtına uyguladığı “sanatsal alan” çözümlemesinde kullandığı “sanat yapıtı”, “yapıtın uzamı”, “sanat yapıtı üreticisi olarak sanatçı”, “sanatçının uzamı”, “habitus” gibi kavramların¹⁵ nesneleştirme kategorileri olarak *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na uyarlanması söz konusudur. Ancak şunu da hemen belirtmek gerekir: Bourdieu’nün sanatsal üretime uyguladığı “alan” sosyolojisi, bu çalışmadaki analizler için yalnızca “kategorik bir çerçeve” sunmuştur. Bu çerçeve içinde, Marksist kültür kuramının Plehanov, Lunaçarski ve Lukacs’tan Adorno, Benjamin ve Eagleton’a kadarki eleştirel birikiminden, tartışmalarından faydalanılmıştır. Bu bakımdan, tezin yaslandığı ‘kuram’, daha çok, Horkheimer’in tanımladığı tarzda bir kuramdır: “Bir çalışma konusu üzerine, içlerinden bazılarından diğerlerinin türetilebileceği biçimde birbirleriyle bağlantılı olan önermelerin (eleştirel) bir toplamı”dır.¹⁶ Dolayısıyla, bu çalışma, sosyal bilimlerde bir teoriyi temsil eden örnek olarak değil, bir yapıta ilişkin sosyolojik bir yorum olarak anlaşılmalıdır.

Bu çalışma, sanat üstüne bir teorinin, insan pratiklerinin başka türleriyle bağlantı kurması gerektiği düşüncesinden hareket etmiştir. Bu sebeple, çeşitli toplumsal alanlar arasında var olmuş olabilecek ilişkiler üstünde (açıkça ve bilinçli olarak) odaklanmış ve dolayısıyla sanat teorisini de bütünsel bir toplum teorisinin parçası, ayrı yöntemsel yaklaşımın özel bir alana uygulanması olarak geliştirmeyi uygun görmüş yaklaşımları benimsemiştir. Marksist kültür kuramı ve Bourdieu'nün ('kültüralizm' ile 'ekonomizm' arasındaki gerilimi aşmış olduğuna inandığım) "alan sosyolojisi"nin kavram ve metodolojisini, kendisine, bu temel bakış açısının teorik zeminini oluşturduğu düşüncesiyle model almıştır. Bu çalışma, Marksist kültür kuramının ve Bourdieu sosyolojisine ait kavramların, sanat yapıtını ve üreticisini, üretimlerinin tarihsel/toplumsal koşulları içinde görüp değerlendirebilmeye ve Edebi nesneleştirmeler ile toplumsal koşullar arasındaki bağlantıyı araştırmaya imkân veren kategoriler sunduğuna inanmıştır.

İlk bölümde, evvela, sanat yapıtının toplumbilimsel bir araştırmaya konu edilmesini tartışmalı hale getiren yerleşik bir düşüncenin, sanat yapıtlarının başka bir kategoriye indirgenemez özerk yapılar olduğu iddiasının karşısında, sanat yapıtındaki içeriğin toplumsal uzamla ilişkisi sorgulanarak, hem sanat yapıtının üretiminin, hem de o sanat yapıtını üreten sanatçının üretiminin toplumsal bir üretim olduğu üzerinde durulacaktır (I.1. Sanat Yapıtında Görünen Dünya). Bu tespitten sonra, Bourdieu'nün model ve kavramlarına referansla, sanat yapıtının toplumbilimin konusu olabileceği, dahası, sanat yapıtı ve üreticisinin gerçekliğinin anlaşılabilmesinin, toplumbilimsel bir bakışa gereksinim duyduğu öne sürülecektir (I.2. "Yapıtlar Toplumbilimi"ne Doğru). Daha sonra, yapıtın nitelik ve içeriğine genel hatlarıyla bakılarak *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın sosyolojik bir edebiyat incelemesine konu

olarak nesneleştirilebilme potansiyeli gözden geçirilecektir (I.3. *Memleketimden İnsan Manzaraları*: “Muayyen Bir Dönem”in “Tipik Mümessiller”i).

İkinci bölüm, edebi nesneleştirmenin gerekçelerinin ve bu nesneleştirmenin çerçevesini çizip eksenini belirleyen kategorilerin, Nâzım Hikmet'e ve yapıtına uygulanışıyla ilgilidir. İlk kısımda, Nâzım Hikmet'in Anadolu'ya yönelmiş yapıtının Türk edebiyatındaki türdeş tutumlar içinde kendine özgü bir yeri olduğunun tespiti yapılmıştır (II.1. Anadolu'ya Bakmak). Daha sonra, söz konusu özgünlüğün hazırlayıcı koşulları olarak Nâzım Hikmet'in böyle bir yapıtın üreticisi olma durumuna geliş sürecine, eğilimlerinin, yatkınlılarının, tercihlerinin şekillenme sürecine bakılmıştır. (II.2. Sanatçının 'Habitus'u) İlerleyen kısımda, bu süreç sonunda şairin içine girdiği alandaki mevcut eğilimlerle karşılaşması konu edilmiştir (II.3. Edebi Alanın Yapısı). Son olarak da, alanın geçerli algılama ve beğeni ölçütleri ile mevcut eğilimleri karşısında Nâzım Hikmet'in bu alana taşıdığı kendi algı, beğeni ölçütleri ve eğilimleriyle kendine yerleşik konumların ilerisinde yeni bir konum edinişi ele alınmıştır (II.4. Tutum Belirleme ve Sorunsalın Seçimi). İkinci bölüm, Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* yapıtının üreticisi olarak üretilme sürecinin, Anadolu'ya bakmak gibi türdeş tutumlar içinde köklü bir kopuşa yol açarak, avangard ve modernist bir yapıt ortaya çıkardığı teziyle bitmektedir.

Üçüncü ve son bölümde, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın modernist bir yapıt olduğu tezi, yapıtın içeriğe ilişkin nitelikleriyle örneklendirilmiştir. Bu bölümde, öncelikle, (Rousseau ve Marx'tan, Benjamin, Adorno ve Berman'a kadar paylaşılmış bir düşünce olarak) modernist yapıtların, insanlara kendilerini ezen dünya karşısında umut ve güç veren yapıtlar olduğu, temel niteliklerini buradan edindikleri düşüncesinin *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki içerilme biçimlerine bakılmıştır (III.1.

Mutluluk Vaadi). Modernist yapıtlar, geleceğe ilişkin birer 'mutluluk vaadi' olabılme özelliklerini, bugüne ya da içinde bulundukları 'tarihsel an'a yönelmiş eleştirel tutumlarıyla elde ederler. Çalışmanın takip eden kısmında, bu konu Nâzım Hikmet'in yapıtı özelinde araştırılmaktadır (III.2. Eleştirelilik). Şairin kendine simgesel alan olarak Anadolu'yu seçmiş olan eleştirel tavrı "insanını sevmek" değerinin üzerinde yükselmektedir. İlerleyen bölüm, bu sevginin, Anadolu insanının gerçekçi bir keşfini içerdiği üzerinde durmaktadır (III.3. Anadolu İnsanı Keşif). *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Anadolu insanının ele alınış biçimi, yerel bir imgeden çıkıp tarihsel bir özne olarak 'insan' imgesine dönüşerek evrensel bir niteliğe bürünmüştür. Bu evrensel imgenin oluşumunda tarih boyunca "kendini yaratan insan"a eşlik etmiş olan büyük sanat yapıtlarının rol oynadığı düşüncesiyle, çalışmanın son kısmı, Nâzım Hikmet'in yapıtının bu imgeye yaptığı katkının incelenmesine ayrılmıştır (III.4. Evrensel Hûmanizmaya Katkı). Bütün bu özelliklerini üretildiği dönemin gerçekliği içindeki konumundan alan *Memleketimden İnsan Manzaraları*, estetik değerin etik değerle buluştuğu bir yapıt olma özelliği taşımaktadır. Sanat yapıtının toplumbilimsel bir incelemenin konusu olamayacağı tezini harekete geçiren anlayış (sanat yapıtının indirgenemez, özerk yapılar olduğu tezi) sanat yapıtının, yapıt üreticisinin etik tutumundan ayrı düşünülmesi gerektiği, etik bir sapmanın estetik formu zedelemeyeceği inancındadır. Çalışmanın başlangıcında açılmış tartışmayı başka bir açıdan kapatacağı düşüncesiyle, üçüncü bölümün sonunda bu kanıya ilişkin bir değerlendirmeye yer verilmiştir.

Dipnotlar

- 1- Nâzım Hikmet, "İç Anadolu'ya İlk Bakış", *İlk Şiirler (Şiirler 8)*, YKY İstanbul 2002, s.111
- 2- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, YKY İstanbul 2002, s.318, 319
- 3- Nâzım Hikmet, "Romanya'ya Dair Lirik Röportaj", *Son Şiirleri*, YKY İstanbul 2002, s.145
- 4- Nâzım Hikmet, 14 Ağustos 1959 tarihli isimsiz şiiri, bkz. *Son Şiirleri*, YKY İstanbul 2002, s.34
- 5- Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (ç.Halim Spatar), Kaynak Y., İstanbul 1987, s.107
- 6- Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak* (ç.H.Barişcan/G.İşısağ), Metis Yayınları, İstanbul 2000, s.8
- 7- Peter Bürger, *Avangard Kuramı* (ç.Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s.43
- 8- Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları* (ç.S.Yücesoy/O. Koçak), Metis Yayınları, İstanbul 2004, s.49
- 9- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, YKY İstanbul 2002, s.98
- 10- Bugün Türkiye'de *Memleketimden İnsan Manzaraları'nın* 20. yüzyıla ait bir "epik yapıt" olduğu tespitini çekincesiz dile getirecek edebiyat eleştirmeni sıkıntısı çekilmez; "epik" yönü, bu yapıtın belki de en geniş kabûl gören özelliğidir.
- 11- Filisten kavramı, incelmemiş/kaba burjuva zevki ve yaşam biçimini ifade etmek için romantiklerin sıkça başvurdukları bir terimdir. Mete Tunçay, Isaiah Berlin'in *Romantikliğin Kökleri* kitabının tercümesinde (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004) bu kavramı, yerine göre, bazen "uyumcu" (age. s.105) bazen de "bayağı" (age. s.135) olarak çevirir.
- 12- Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* (ç.Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 401
- 13- Theodor W. Adorno, *age.*, s.116
- 14- Peter Bürger, *age.*, s.39
- 15- Bkz. Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları* (ç.N.Kâmil Sevil), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999
- 16- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* (ç.Mustafa Tüzel), YKY İstanbul 2005, s.339

I.Bölüm

toplumsal Uzam ve Sanat Yapıtı



Edebiyat incelemelerinde var olagelmış “tehlikeli bir karşıtlık”tan söz eder Pierre Bourdieu. Karşıtlığın bir tarafında, “60’lı yıllardan bu yana göstergebilim adına ortaya konulan ve yapıtları tarihsel bağlama yapılacak her türlü gönderimin dışında salt kendi içinde ele alan”, temsil düzeyinde F. Saussure’ün ‘dilbilim’inden başlayıp J. Derrida’nın ‘yapıbozumcu’luğuna dek uzayan ve “metnin dışında hiçbir şey yoktur” diyen “iç okuma” vardır. Diğer uçta ise, başka bir yanılsa, “kaba materyalistlik yapmak” yanlısına düşerek, “her şeyi indirgemeci biçimde dönemin toplumsal koşullarıyla doğrudan ilintilendirme”ye dayanan “dış okuma” bulunmaktadır. Bourdieu, bunlara “işbirlikçi rakipler” diyor, çünkü kalıplaşmış ve sonu gelmez bir alışveriş içinde birbirlerini sürekli olarak yeniden üret-

mektedirler. Oysa, Bourdieu'ye göre, iç okuma "kımlı toplumsal konumlar içinde yer alınmasıyla ve bu toplumsal konumların bir biçimde sürekliliğinin sağlanmasıyla elverişli bir duruma ulaşır." Benzer biçimde, sanat tarihinden, edebiyat ve felsefeye dek kültürel yapıtların bütün boyutlarında örselenmiş olan dış okuma da, edebî yapıtın "indirgenemez bazı özgöl yapılar" içerdiğini göz ardı etmediğinde hor görölmekten ve küçömsenmekten kurtulabilir.¹

Rönesans'tan beri sanatın ve sanatçının belirli bir 'özerklik' talebi olduğı bilinmektedir. 18. yüzyılda özerk bir felsefi disiplin alanı olarak 'estetik'in ortaya çıkışıyla da birlikte bu talep, sanat yapıtlarının, indirgenemez ve başka herhangi bir toplumsal kategoriye bağlanamaz özgöl yapılar olduğunu öne süren yaklaşımlarla teorik düzeyde destek bulmaya başlamıştı.² Sürrealizm, dadaizm, fütürizm gibi avangard sanat hareketlerinin böyle bir talebe, sanatın kendi içinden gelen bir protesto olduğunu belirten P. Bürger, özerklik kategorisinin, burjuva toplumunda sanatı tanımlamak açısından gerekli olmakla birlikte, "toplumsal belirlenmişliği gözler önüne sermediğı için ideolojik çarpıtmanın izlerini taşıdığı"nı söyler.³ Özerklik ve kendi kendine yeterliğin sanat yapıtının en önemli gerekleriymiş gibi görölmesini A. Hauser, sanatın kendini tümöyle gerçeğın yerine koyarak "eksiksiz ve kendine yeten bir dünya" yanılması üretmek amacına bağlıyordu. Fakat, Hauser'e göre, bu yanılama, hiçbir şekilde sanatın içermesi gerekenleri tüm olarak göstermezdi, ve çoğunlukla, yarattığı etkide de payı yoktu. Nitekim en büyük sanat yapıtları, "kendi kendine yeterli olan bir estetik dünyanın aldatıcı yanılmasını aşarak kendilerinden daha ilerilere yönelmiş" olanlardı; bu yapıtlar "çağlarının büyük sorunları ile ilgili" idiler, o sorunlara çözüm aramışlardı. Bu sebeple,

“Sanat yapıtındaki anlaşılması en güç olan olgu” diyordu Hauser, “onun kendi kendisi için varolan bir yapıtmış gibi görünmesine karşılık aslında kendisi için varolmamasıdır.”⁴

Buna rağmen sosyolojinin sanatla ilgilenmesine ilk tepki estetiğin muhafazakâr bir savonusuydu ki bu da sosyolojinin sanatla ilgisinin inkârına dayanmaktaydı.⁵ Bourdieu'nün “İşbirlikçi rakıpler” tanımına benzer biçimde, ‘biçimci’ ve ‘sosyolojik’ anlayışı birbirine muhalif ama aynı ölçüde “kaba” iki anlayış olarak tanımlamış ve böylesi bir ayrımın yıkıcı sonuçlarının hâlâ yaygın bir şekilde yaşanmakta oluşundan büyük rahatsızlık duymuş olan R. Williams, sanata ilgi duyan sosyolojinin “Bu bir sosyoloji ama, sanat nerede?” türünden bir soruya muhatap kılınarak küçümsenişinden yakınıyordu. “Bu genel olarak mantıklı bir sorudur” diyordu Williams; “Fakat bu sorunun pek makul görünmeyen, hatta, bütün araştırmayı kestirip atmak gibi bir niyet taşıyan bir şekli olduğu da unutulmamalıdır. Belirli sosyolojik olgu ve mûlahazalar, genellikle yerleşik ve çok kullanılmış biçimler altında çarçabuk açıklanıp onlara ayrılan ikinci derecedeki yerlerine buyur edildikten sonra, ‘hah’ denir, ‘şimdi asıl işimize bakabiliriz’, yani; ‘sanat eserlerinin kendilerine’.”⁶ Bu, anlaşılır ve hak verilir bir davet değildir. Zira, “hiç şüphe yok ki ‘sanat eserlerinin kendileri’ nötr, nesnel bir tanım değil, bir kategori, son derece önem taşıyan sosyolojik bir kategoridir.”⁷

1.1. Sanat Yapıtında Görünen Dünya

Metnin mutlaklaştırılması üzerine kurulu ve “bunun önvarsayımlarını kuram biçiminde oluşturmaktan baş-

ka bir şey yapmamış" olan "iç okuma" türü incelemelerde edebi yapıtlar, Bourdieu'ye göre, tümüyle "tarihsiz bir okuma"ya çağrıda bulunan, tarihsel belirlenim ya da toplumsal işlevlere her tür gönderiyi ("indirgeyici" ve "kaba" bulunduğundan dolayı) dışlayan "zamansız/dünyevi olmayan imlemler" biçiminde kavranır. Sonuçta, yapısalcı bir yorumsamayla, yapıtın üretiminin tarihsel/toplumsal koşullarına belirgin hiçbir gönderide bulunmadan deşifre edilmeleri gerektiği varsayılarak, toplumbilimin sanat yapıtıyla ilişkisi kesilir.⁸

Bourdieu, bu çerçevede şunu soruyor: "Bilimsel çözümlenimin, estetik hazdan başlayarak yazınsal yapıtın ve okumanın özgüllüğünü oluşturan şeyi yıkmaktan kaçınamayacağı doğru mudur?"⁹ Bunca yazarn, bunca düşünürün sanat yapıtının sözle anlatılamaz, tanımı gereği ussal bilgice kavranamaz olduğunu öğretmekten bu denli zevk alıyor oluşu, ussal bilgiyi alçaltmaya yönelik bu denli güçlü gereksinim, sanat yapıtının incelenemezliğine ilişkin bu son derece güçlü eğilim, haklı bir eğilim midir?" Sanat yapıtının bilimsel bir yöntemle incelemeyeceğini savunanların karşısına, Goethe'nin son derece Kantçı şu sözünü getirir Bourdieu: "İnsanın bilinmeyen bir şeylerin olduğunu varsaymasının yerinde olacağı, ama araştırısına bir sınır koymaması gerektiği düşüncesindeyim."¹⁰ Sanat yapıtının bilimsel incelenmesi, bunu başarabilecek herkeşe açık bulunmaktadır.

Dünya, ölçülebilir olduğu kadarıyla bilimin kesinliğiyle kavranır. Ötesi sanatın başarısıdır. Sanatı "dünyayı algılama biçimlerinden biri" olarak kabul etmiş olan Marx, onu "düşünen kafanın ürünü" olarak değerlendirmişti. O halde, edebiyat yapıtlarının bilimsel incelenmesi, Bourdieu'nün belirtmiş olduğu gibi, ancak "yazınsal ko-

nunun eşsiz gerekliliğine boyun eğiş olan bir *amor intellectualis rei* (düşünsel şeylere duyulan sevgi) içinde gerçekleşebilir.”¹¹

Sanat yapıtları yalnızca toplumsal dünyanın algısal ve sembolik bir ifadesi olmakla kalmaz, aynı zamanda, Roland Barthes'ın vurguladığı gibi, insana “metinsel bir haz” da verirler. Zaten Bourdieu de, bilimsel incelemenin sanat yapıtını duyumsatacak, onu ‘ortaya çıkarabilecek’ bir nitelik taşımasından söz eder; bu koşulda “bilimsel inceleme, sanatsal deneyime ve kendisine eşlik eden hazza en yetkin gerekçesini, en zengin besinini sağlar.”¹² Güzel bir yapıtın, bireye tarih, sosyoloji, psikoloji vb.'nin alanına giren benzer konularda daha haz dolu bir bilgilenme süreci yaşatacağı düşüncesinin önünde sanatsal değeri incitecek ciddi hiçbir engel yoktur, meğer ki o yapıtın üreticisinde bunu gerçekleştirebilecek ruh ve yetenek olmasın. Ancak bu koşullarda Marx'ın Balzac romanlarına yaptığı övgü sanatın dilini bilimin diliyle kesin bir paralelliğe oturtmaya çalışmak anlamına gelmemiş olur. Ve yine ancak bu koşullarda sanat yapıtında toplumsal tarih ve sınıflar sosyolojisine ilişkin bir şeyler bulunduğunu düşünenlerin ‘angaje’, ‘maksatlı’ ya da ‘güdümlü’ bir çaba içinde olmadıkları -nihayet- anlaşılabilir. Biz en azından Engels'in İbsen üzerine yorumunun Alman ve Norveç küçük burjuvazisi arasındaki farklılıklar üzerine bir teze dönüşmüş olmasından, Benjamin'in Baudelaire incelemesinin on dokuzuncu yüzyıl Paris modernitesinin keşfini içeriyor oluşundan, Löwenthal'ın Nazizmin Avrupa'da yükselişinin ipuçlarına dönüşmüş Hamsun eleştirisinden biliyoruz ki, her görkemli sanat yapıtında bu dünyaya ilişkin (“bilimsel bilgi” tarafından elde edilemeyecek) özel bir katman vardır. Tipler ve karakterler bu katmanda toplumun ve sınıfların

sembolik ifadeleri olarak gezinirler. Lukacs'ın Napolyon, Paris ve yeni Fransız burjuvazisiyle ör lm   yeni hayatın bilgisini Rastignac ve Julien Sorel ile açıklamasından yıllar sonra, iki binli yılların e i inde bu kez de Bourdieu sınıflar sosyolojisine dayalı aynı açıklamayı Flaubert'in Fr d ric'iyle yapmaktaydı.

1.1.a. Gerçekliğin Sanatsal Formu

Sanatın tüm dalları gibi edebiyat, özellikle de roman, analitik düşünceyi teşvik eder. Yaşanan dünyanın analizi- dir bu. (   nk  sanatın her dalı gibi edebiyat da, topluma gökyüzünden inmiş, ya da inmekte, ya da inecek bir şey değildir. O tamamen buraya, yeryüzüne aittir. Bulutların katında bir yerl varsa eğer, oraya da buradan yükselmiş olmalı.) Fakat, yaşanan dünyanın bilgisi sanat yapıtında, Adorno'nun ifade ettiği gibi, estetik olarak dolayımlanır. Sanat yapıtının dilini oluşturan imgeler, işte bu dolayım- lananın araçlarıdır. İmgenin bir 'bilme işlevi' vardır ve sanat yapıtı inceleyicisi bir yapıtı incelerken imgenin bu işlevinin bütün olanaklarından faydalanır. Bu nedenle, bir Balzac, Kafka, ya da Nâzım Hikmet'in vb. estetik olarak dolayım- ladıkları "bilgiler", bu dünyanın "bilgileri" olduğu için biz bunları okudu umuzda bir yandan haz alırken, bir yan- dan da içeriklerini kavrayabilmek için akıl yürütme yete- ne imizi harekete geçirme ihtiyacı duyarız.¹³ Akıl yürütme yeteneği ise bütün otoriter iktidarların varlığından ve var olabilmek ihtimalinden şiddetle korkup  ekindi i bir şeydir; iktidarlar bunun yerine "akıl tutulması"nın ya and i, ken- dini koyuvermi  bir toplumu  zler ve onu yaratmaya çalışır. Bu yüzden akıl yürütme ve haz duygularından yoksun

eserler, ister istemez “kötü dünya”nın olumlayıcısı olmuş bir “kültür”ün payandalarına dönüşürler. Bu tip “kültür” formları iki fonksiyona sahiptirler: Bir yandan semantik yapılarıyla aktüel dünyayı kabul ederlerken, diğer yandan ticari birer meta olarak kültür endüstrisini yeniden üretirler. Buna karşılık estetik dolayımalarında dünyanın bir tür negatif bilgisini içeren eserler, asla olumlamadıkları ‘kötü dünya’ya karşı içlerinde sonsuz bir mutluluk vaadini barındırıp canlı tutarlar.

Edebiyatın ve sanatın bu insanı ve toplumsal yönü, eleştiri kurumundaki -Bourdieu’nün “işbirlikçi rakipler” dediği- o iki farklı eğilim tarafından nicedir unutulmaya, hatta neredeyse tümünden yok sayılmaya terk edilmiş gibidir. Biz bu rakipleri kimi zaman “biçim/içerik kamplaşması”nda, kimi zaman da sanatsal üretime ilişkin “yansıtma” ve “yaratma” tartışmasında gördük. Bu öylesine çözümsüz, ve daha kötüsü, öylesine saptırıcı bir “rekabet”tir ki, Eagleton gibi “iman” sahibi bir düşünürü bile en sonunda eleştirinin ölümünü ilan etmeye, edebiyat kuramı için onu bir “yok konu” demeye itmiştir.¹⁴

Biçim/içerik kamplaşması, sanatta gerçekliğin ne şekillerde ve nasıl yer alabildiği, “gerçekliğin sanatsal formu”nun ne olduğu sorusuyla ilgilidir. Gerçekliğin sanatsal ifadesinin, kimi zaman gerçekliğin ötesine veya üstüne geçişi bu türden bir kamplaşmayı doğurmuş olabilir. Ne var ki gerçeklik ile sanat arasında dolaylı, zengin, karışık bir diyalektik ilişkinin varlığı söz konusudur ve sanatçının gerçeklikle görünürde bir benzerlik kurmaktan kendisini bilinçli bir şekilde kurtardığı yapıtlar bile en azından gerçeklikten nesnel olarak edinilmiş entelektüel, coşkusal ve görsel izlenim öğelerine dayanır. Hieronymus Bosch, “Ermiş Antonius’un Günaha Teşviki” adlı tablosun-

da, odasında kapanmış çile çeken insana saldırmak üzere cehennemden boşalan canavarların resmini yaparken, (örümcek, çekirge, böcek gibi insanın çevresinde hergün rastladığı doğal varlıklar ile olağan orantıları değiştirilmiş insan yapısı eşyalar gibi) "gerçekliğin kendisine bolca sunduğu malzeme"den yararlanıyordu. Diğer bütün resimleri gibi Bosch'un bu resmi de günlük yaşantıdan değişikmiş gibi görünse de aslında tamamen çağının günlük değerleri ve kavramları sistemine oturmaktaydı.¹⁵ Yine bütün abartmalara ve kişiliklerindeki olağanüstü durumlara rağmen Rabelais'nin Gargantua ve Pantagruel'i de "tabiatlarıyla hayata sadık kişiler"di. Ayrıca sanatın gerçekliğin ötesine veya üstüne geçişi bir bakıma da gerçekliğin anlatılmasının farklı ama belki de zorunlu bir yoluydu. Örneğin, Goethe'nin *Faust*'u, kuşkusuz yeni bir 'form'du; ama içerdiği tüm fantastik öğelere rağmen, tamamen gerçekliğin bir formuydu. *Faust* gibi yapıtlar, gerçekten içten olan bir tutkunun arayışları olduklarından, gerçekliğe dair kendi önemlerini de hemen ortaya koymaktadırlar.

O nedenle, sanatın devrimci bir yönü olduğu ve bütün devrimci karakterini de gerçekliğin yerleşik algısını kırma gücünden aldığını inkâr edecek değiliz. Çünkü gayet iyi biliyoruz ki 'realite' bize (gerek ideolojik, gerek etik, gerekse de yerleşik algı kalıpları nedeniyle) saklanarak, gizlenerek ve çoğunlukla da çarpıtılmış olarak görünür. H. Marcuse'nin "dünya gerçekte sanat yapıtında görüldüğü gibidir" önermesi¹⁶, sanatın bu yanılsamayı kırmak gibi bir kudreti olduğu düşüncesini içerir. Ne şaşırtıcı bir durumdur ki, gerçeğe en çok benzeme iddiasındaki natüralist estetik işte tam da bu nedenle gerçeğe benzemez, çünkü nesnel olma ve hayatı gerçekte nasılsa öyle gösterme çabası içindeki natüralistler, gerçeği nakletme peşindeyken gerçeği çözümlemeyi gereğince önemsemediler. Oysa gerçeklik üzerindeki yanılsama ancak bu şekilde onun estetik dolayınlanmasıyla kırılabilirdi. Bu bağlam-

da, natüralist gerçekçiliğin, Çernişevski'nin natüralist tekniği öykü anlatımında kullandığı Bolşevik Rusya'da bile siyasi açıdan devrimci sanata temel oluşturmamış olması, manidardır.¹⁷ Belki de bu yüzden, Oscar Wilde, daha da ileri giderek, Marcuse'den evvel, "Doğa sanat eserini taklit eder" demişti. Öyle ki, doğa onun gözünde Corot'nun peyzajlarına benzemeye başlamıştır.¹⁸ Puşkin de, Erzurum seyahatinde gördüğü manzaraları "Orlovski'nin güzel desenlerinden tanıdığı"nı söylemekteydi¹⁹; dağlardan kopup gelen küçük derecikler ona Rembrandt'ın "Ganymede'in Kaçırılması" tablosunu anımsatmaktaydı, geçit de "tam Rembrandt'ın zevkine göre aydınlatılmıştı zaten."²⁰ Gerçekliği yeniden anlamlandırarak "kristalize edilmiş yeni manzaralar" sunan bütün bu ve benzeri yapıtlar, Hegel'in "Sanattaki güzel, doğadaki güzelden daha üst düzeyde yer alır" önermesine tekabül eder ve Apollinaire'in "Realite kurmacaya doğru ilerliyor" sözü ile de kendi estetik yönelimlerine kavuşurlar.²¹ Yine benzer biçimde, Maurice Merleau-Ponty'nin, görmek ve görünmek üzerine yeni bir "görüş ontolojisi" geliştirmeye yönelik felsefi düşüncelerinin resim sanatıyla çakıştığı noktada kaleme aldığı "Göz ve Tın" başlıklı metnini²², Cézanne'ın çalıştığı mekânlardan Fransa'nın Provence bölgesindeki Le Tholonet'de yazması da bu açıdan dikkate değerdir.

I.1.b. Hayatın Dürüst İmgesi

Plehanov da, Çernişevski'nin sanat yapıtlarının "gerçekteki güzelliği" yansıttığı yönündeki estetik görüşü lehinde tanıklık ederken (bazı bakımlardan aleyhinde tanıklığı da olmuştur), insan bilgisinden kaçan "dış dünya" ve bunun karşısında "açıklayıcı estetik"ten söz ediyordu. İsviçre'nin Alp manzaralarının birer yeniden üretimi olan tabloların "gerçeği"nden daha güzel olduğunu, ama bunun

resim seyircilerinin aklına gelmeyeceğini ifade eden Plehanov için daha önemli olan, o resimlerin İsviçre Alplerine ilişkin bir 'gerçeği düşündürmeleri' idi, ve bu kadarı da hoşagitmeleri için yeterliydi.²³ Üstelik o resimler o gerçeği, Alp manzaralarının güzelliği bir gün tahrip olsa da, hep düşündüreceklerdir. Çünkü: "Sanat saklar ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir."²⁴

Sanat yapının gerçekteki güzelliği içerip saklaması, onun "hayatın dürüst bir imgesi" oluşuyla ilişkilidir. Oscar Wilde'in tanımıyla, sanat her şeyden önce "bireyselliğin eksiksiz dışavurumu"dur; "Bir sanat eseri benzersiz bir mizacın benzersiz ürünüdür" demektedir Wilde; "güzelliği, onu yapanın özgünlüğünden, kendisi oluşundan ileri gelir."²⁵ 'Güzelliği' gibi, hayata dair dürüst bir imge oluşu da onun her şeyden önce "kendisi olma" koşuluna bağlıdır. Bu nedenle sanatın "bireyselliğin eksiksiz dışavurumu" oluşuyla "hayatın dürüst imgesi" oluşu arasında koşulsuz bir bağıntı vardır. Ernst Niezvestny'den yapılan şu alıntıyı bir kez dikkatle okuyalım: "İki heykeltarişi taşı yontarak küre biçimine sokmaktadırlar. Aralarından biri kusursuz bir küre biçimini elde etmek istemektedir; çalışmasının anlamını büyük bir taş parçasını kusursuz bir küreye dönüştürmekte bulmaktadır. Öbürü de bir küre yontmaktadır, fakat bu işi yaparken güttüğü amaç, patlama noktasına varmış doluluktaki bir kürenin biçimde dile gelen iç gerilimini aktarabilmektir. Birinci küre bir zanaatçı, ikincisi ise bir sanatçı eseri olacaktır."²⁶ Fakat bu kudret, realitenin bütün çatışma ve çelişkilerini bütün yoğunluğuyla ve sonuna dek yaşamış bir bilinç durumunu ön gerektirir. Böyle bir bilinç durumunun ortaya çıkardığı yapıtlar -örneğin Kafka romanları- söz konusu olduğunda, dünya sahiden de o yapıtlarda görüldüğü gibidir. Oradaki kurmacanın mantığı,

yaşadığımız gerçekliğe, mutlaka gündelik yaşamdaki algı kalıplarımızdan daha yakındır. Bu tip fantazyalar, imgeler ve metaforlar yoluyla (ve ancak bu şekilde yabancılaştırarak) sunulabilen realite, gözümüzden kaçan dünyanın ta kendisidir.

Her şeyin kendi karşısına dönüştüğü bir çağda yaşadığımıza inanan Adorno'nun, sanatın varlık alanını "gerçekliğin tümüyle dışında" tanımlaması da, benzer biçimde, modern kitle kültürü endüstrisinde 'gerçeklik' diye önümüze sürülen şeylere duyduğu mutlak güvensizlikten ileri gelmekteydi. Bu güvensizlik, realitenin terbiyesinden geçmiş derinlikli bir kavrayıştır; realiteye sırt çevirmeye değil, aydınlanmış bir diyalektikle onu yeniden keşfetmeye meyillidir. Lukacs'ın, realiteyi, ampirik realitenin taklit edilmesiyle kavranabilecek bir şey sanmasındaki yanılgısına karşı eleştirel teori içinde yürütülen bütün tartışmalar da aynı şekilde okunmalıdır.

Aslında sanatın gerçeklikle ilişkisine dair bu meselesinin daha geçen yüzyıl başlarında, gerçeküstücülüğün büyük bir hızla yaygınlaştığı o yıllarda çözüme kavuşturulmuş olması gerekiyordu. Fakat -yeri gelmişken bunu da söylemek gerekiyor- sanat eserini, eserin "temsil ettiği gerçeklik yerine biçim ve üslup tekniklerine göre değerlendirmek, bir çok defa söylendiği gibi, kendilerini "gerçekçilik" içinde tanımlayan eleştirmenlerin o zaman da en büyük hatasıydı. Ayrıca, sanatın hemen her döneminde "İçerik esastır diyenler"le, "biçimi önemseyenler" gibi iki kutuplu bir ortam söz konusudur ki, elbirliğiyle sanatı yıllardır güdük bir tartışmanın içine hapseden bu "işbirlikçi rakıpler" o zamanlar da işbaşındaydılar. Ama yüzyıl başında gerçekçiliğin, gerçeküstücü çıkışları nihilizmle suçlayan sekter yorumuna karşı, bu çıkışlarda "örtük bir

hümanizm" olduğunu ileri süren bir Ernst Bloch vardı. Bugünün ticari masalları, benzer bir 'örtüklük' içermediklerinden, kendilerine yeni bir Bloch bulamadıkları ve bulamayacakları için, hiç değilse onun bir karikatürüne ihtiyaç duyuyor olabilirler. Nitekim bu yeni sahne, kendi 'eleştirmenlerini' de yaratıp oyuna katmıyor değil. Ne var ki Bloch ortaya çıktığı koşullarda sanat için ne denli büyük bir kazanç idiyse, onun bugün ortaya çıkan karikatürleri de sanat adına o denli büyük bir kayıp sayılmalı.

Doğanın, Corot'nun ve Rembrandt'ın peyzajlarına benzemesi, Corot'nun ve Rembrandt'ın peyzajlarının Brecht'in bir ilkesini yerine getiriyor oluşundan, hayatın dürüst imgeleri olmalarından ileri gelir. Brecht, "Geniş kesimlerin çıkarı, edebiyatta hayatın dürüst bir imgesini bulmaktır" diyordu.²⁷ Sanatın genelinde de öyle. Genel olarak sanatta da insanların çıkarı, onda "hayatın dürüst bir imgesini" bulmalarıdır. Hatta bazen bu imge, sırf dürüst-lüğünden ötürü, algılanan gerçeğe hiç de benzemeyebilir; tüm kurgular karşısında bir ölçü olarak aldığımız 'gerçek', "topluların yanlışlarının evrensel olarak doğrulanmış göndergesi"nden başka bir şey olmayabilir²⁸; ve zaten, sanat yapısını ve onun varsaydığı dünyayla ilişkisini nesneleştirmek, "gerçekliğin, (neredeyse) evrensel olarak paylaşılan bir yanlışın tartışma götürmez bir göndergesinden başka bir şey olmadığını göz önünde bulundurmaktır."²⁹ Boris Suchkov, gerçekliğe sadakatli şaşmaz görünen natüralist estetiğin "sanatın bilme değeri"ni indirgemiş olduğunu dile getirirken³⁰, kendisi ayrıca belirtmese de, aynı kanıyı paylaşmış oluyordu.

Adorno, sanat yapısının, yalnızca kendi suretinin sunumuyla ortaya konulmuş olan "varlığı" ile uzlaştırılabilir olduğunu söylüyordu; "gerçekçi aldatmalarla uzlaşmamış"

kendi bağlayıcı kriterlerinin, üzerindeki tahribatı “tolare” etmediği düşüncesindeydi. Ama buna rağmen, sanatın “sosyal bir vaka” olarak kabul görülmesine de hiçbir itirazı yoktu. Hatta, sanat yapıtının (onu anlamlı kılan) şartlarının sosyolojik izahının, sanat yapıtının kendisinden daha öncelikli olarak göz önünde bulundurulmasını “sanatın yeniden tanzim edilmesi” olarak anlamlı buluyordu.³¹

1.2. “Yapıtlar Toplumbilimi”ne Doğru

Sanatı kaba bilimcilik karşısında her zaman savunmuş olan Goethe, *Genç Werther’in Acıları*’nda, sanatın duyumsanmasının “menfur bilimcilik” tarafından daraltıldığını ileri sürmüştür.³² Goethe’nin kayıncı tutumu kesinlikle bir tesadüf ya da Goethe’ye özgü bir sapkınlık değildir, zira Goethe, burjuva liberalizminin ilk kez doruğa çıktığı bir çağın sanatçısıdır. Sanat yapıtının ve sanat yapıtı üreticisinin özerkliği düşüncesi, gerçekte, bireyin biricikliği ve yüceliğine inanmış olan burjuva liberalizmi içinde kendine gelişme olanağı bulmuş bir düşüncedir. Rönesans’ın “büyük keşfi”nin, “deha” ve “dehanın yaratımı olarak sanat yapıtı” düşüncesi olduğunu yazmıştı Hauser.³³ Benzer biçimde Hadjinicolaou’nun sanat sosyolojisinin bir “burjuva sanat ideolojisi” olmaktan kurtarılmasının önünde var olduğunu düşündüğü “engel”lerden biri sanatçıyı, diğeri de sanat yapıtını merkeze alan anlayışlardı. İlk anlayışa ilişkin olarak özellikle Taine’in ‘ortam’ kavranı³⁴ üzerinde duruyordu Hadjinicolaou. Burada Taine sanatla ilgili üç küme oluşturuyor ve sanat yapıtlarının bu kümelere dahil edilerek açıklanabileceğini düşünüyordu: a. Bir sanatçının toplam üretimi. b. Aynı ülkenin ya da dönemin

sanatçıların oluşturduğu 'okul' ya da 'aile'. c. Zamanın genel toplumsal ve düşünsel durumu. Hadjinicolaou, gerçekte bu tür kümeler olmadığını söylüyordu. Taine'ın ilgili kavrama yaslanan tezi, sanat yapının "yalıtık bir üretim olmadığı"nı, içinden çıktığı koşullar sayesinde açıklanabileceğini göz önüne almış, tarihsel toplumsal koşulları hesaba katan bir tez gibi gözükse de, gerçekte "su katılmamış olguculuk"tu.³⁵ Bunun karşısında, esasen 'biçim'lerin tarihine indirgenmiş olan ikinci anlayış ise sanat yapıtlarına aşırı özerklik tanımaktaydı.

Sosyolojinin en geçerli yöntemi Hadjinicolaou'ya göre "tarihsel maddecilik"ti; zaten, aynı zamanda 'tarihsel' olmayan 'sosyolojik' çözümlemenin varolması olanaksızdı. Çeşitli sosyoloji dalları, bu arada 'sanat sosyolojisi', ancak tarihsel maddeciliğin yan disiplinleri olabilirdi. "Bu bakımdan, sosyolojinin ele aldığı konuların, bilimsel geçerliliklerini kanıtlamış olan bütün dalları, haklı olarak tarihsel maddeciliğin kapsamına giren disiplinler olarak görülür." O halde, sanat sosyolojisi de, kendi bilimsel geçerliliğini, sanat yapının üretimini ve içeriğini tarihsel maddeci bir görüşle ele aldığı anda kanıtlayacaktır.³⁶ Ne var ki, sanat yapıtlarının incelenmesi alanında (eğer "sosyolojikleştirme"den kurtulmak adına büsbütün bir yana atılmıyorsa) Marksizmin gelişip serpilme türü "kaba Marksizm" olmaktadır.³⁷

Bütün bunların uzağında sanat yapıtını doğru biçimde nesneleştirmek, öncelikle, 'bağlam', yani 'nesneleştirme kategorileri' ile ilgilidir. İncelemenin bilimsel statüsü, nesneleştirme kategorilerinin, yapının üretimi ve içeriğiyle toplumsal gerçeklik arasındaki bağlantıyı isabetli biçimde

verebilme kapasitesine bağılıdır. Edebiyat incelemelerinin ortaya koyacağı bilgiden edinilecek “çıkar”, bizzat “edebi nesneleştirmelerin anlaşılmasına yarayan kategoriler”in tanımlanmasıdır.³⁸ Bizim burada kendi kategorilerimizi tanımlamamız da, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nı bir inceleme konusu olarak nesneleştirmemizin anlaşılmasını sağlayacaktır ama ondan da önemlisi, üretimi ve içeriğiyle yapıtın bütün bir evrenini kavratacaktır.

I.2.a. Sanat Yapıtı Bir “İmalat”tır

Sanat yapıtının toplumsal gerçeklikle ilişkisinin sikişip gittikçe bir spekülasyon haline gelişi, onun üretim süreciyle ilgili bir şeyle, “çalışmanın gizlenmesi” ile mümkün olabilmektedir. Marx, meta fetişizmini, metanın gizemli bir hale getirilişini, “çalışmanın ürün üzerindeki izlerinin silinmesi” ile açıklıyordu. Marx, “metaların mistik özelliği”nin onların “kullanım değeri”nden doğmadığını söylüyordu; metanın gizemli bir şey olmasının “basit nedeni”, onu üreten insan emeğinin “toplumsal niteliği” idi, yani, üreticilerin emek ve zaman harcayarak ürettikleri kendi ürünleriyle ilişkilerinin “ürünlerle kendileri aralarında” bir ilişki değil de “emek ürünleri arasında kurulan toplumsal bir ilişki” olmasıydı. Emek ürünleri “metalar” haline geldiğinde, gerçek üretim süreci kavranamayan “toplumsal şeyler” haline gelmekteydiler.³⁹ Sanatın özerkliği de, çalışmanın bu gizlenişi olmaksızın, başka türlü dile getirilemezdi. Yapıt üreticisi ile ürünü arasındaki ilişkiyi benzer biçimde önemsizleştirmeksizin ve (giderek) gizlemeksizin, sanat yapıtlarının toplumbilimden bağısıklığı

talep edilemez. Sanat, önceleri anlaşılır bir gerekçeyle 'mekanik' çalışmadan ayırt edilmek için idealleştirilmişti.⁴⁰ Bu idealleştirme, sanat eserlerinin, Adam Smith'in gerçekçi gözlemleriyle, "ayakkabı ya da çorap gibi, bu tür malları üretmek ve pazara hazırlamak görevini üstlenen insanlardan satın alındığı"⁴¹ bir döneme aitti.

"*Kapital* üzerinde çalıştığı sıralarda Marx, kapitalist iktisat kategorilerinin çelişik değişmelerine benzerliklerinden ötürü, estetik sınırına yaklaşan kategori ve şekillerle ilgileniyordu."⁴² Çünkü Marx'a göre, iktisat gibi sanat ve edebiyat da toplumun "bütün tarihi gelişmesi" tarafından koşullanmaktadır. Din, aile, devlet, hukuk, ahlak, bilim ve sanat, "tikel üretim biçimlerinden başka bir şey değildirler ve genel üretim yasasına uyarlar."⁴³ Elbette bundan, Marksist teoride sanatın konumunun ikinci dereceden bir konum olduğu sonucu çıkmaz.⁴⁴ Örneğin Marx, halen bizi "büyülemekte" olan ve bir daha hiçbir zaman yaratılamayacak olan Eski Yunan eserlerinin üretim koşullarını tartışırken, o "gelişkin" sanat eserlerinin günümüze oranla son derece aşağı bir toplumsal formasyonda üretilmiş olduğuna dikkat çekerek, "sanatların açılıp gelişme dönemlerinin, ne toplumun genel gelişmesi ile, ve ne de, bunun sonucu olarak, maddi temelin gelişmesi ile hiçbir ilişkisi bulunmadığı"nı belirtiyordu.⁴⁵ Ve "toplumbilimci olarak bir Marksçı" diyordu Lunaçarski, "edebiyata, içinde yaşamın yansıdığı çok özel bir ayna gibi bakmaksızın, onu 'özerk' bir toplumsal olay gibi görmelidir."⁴⁶ Engels de (Conrad Schmidt'e 27 Ekim 1890 tarihli mektubunda) meta ticareti hakkında açıklama yaparken toplumsal kategorilere ilişkin böyle bir 'özerkliği'nin örneğini veriyordu.⁴⁷

Marksist kuramın (her konuda olduğu gibi sanatın konumunu tayin etmede de) yaşamsal sorunu "dolayım"dır:

Bir toplumsal yaşam düzeyinden diğetine, ruhbılımselden toplumsala, ekonomik olandan tarihsel olana nasıl geçiyoruz? Aynı şekilde, sanat yapıtının kendi gerçekliğinden tarihsel/toplumsal gerçekliğe nasıl geçiyoruz, bu ikisini birbirine niçin ve nasıl bağlıyoruz? Aydınlatılması gereken konu budur, bunu açıklamak gerekir. Ama sözde eleştirel dilin slogan veya saldırı olarak yeterince iş görmüş basmakalıp kelime ve cümlelerine yer vermeksizin, çünkü bunlar o yaşamsal sorunu açıklamıyor. Bourdieu, “eleştirel dilin otomatizmleri”nden söz ederken, J.C. Passeron’un “basic Marksizm” tanımını anar; “tek başına, ama boşlukta işleyen bu otomatik dil, çok az sayıda basit kavramla, büyük şeyler düşünmeden her şeyden tasarruflu biçimde söz etmeyi sağlar.” Bourdieu’ye göre bu dil, “gerçek dile getirmeye değil bilgiadaki boşlukları tıkamaya” hizmet etmektedir.⁴⁸ Friedrich Engels de (Joseph Bloch’a 21 Eylül 1890 tarihli mektubunda) kendi döneminde “en şaşırtıcı saçmalıklar”ı materyalist tarih anlayışında üreten bu tür Marksistleri şu ifadelerle eleştirmişti: “Materyalist tarih anlayışına göre, tarihte en sonunda belirleyici etken, gerçek yaşamın üretimi ve yeniden üretimidir. Marx da ben de bundan daha çoğunu asla ileri sürmedik. Bundan ötürü, herhangi bir kimse bunu ekonomik etken biricik belirleyen etkendir diyerek bozarsa, bu önermeyi anlamsız, soyut, saçma bir söze dönüştürüyor demektir.”⁴⁹

Marksizmin “basic” dili, F. Jameson’ın “revizyonizm” tanımına uyar; “katıksız düşünsel entelektüel tüketim için zahmetli olabilecek her şeyi bir kenara bırakarak, bir kuramı rahat ve dişe gelir bir hale getirme işi”dir o da.⁵⁰ “Basic Marksizm”ın Marksist estetikte gerçekleştirdiği revizyon, sanat yapıtı ile toplumsal gerçeklik arasındaki “dolayım” sorununu kabalaştıracak şekilde dolayımın diyalektik bil-

gi teorisini 'örtbas' etmektir. Dolayımılama düşüncesı, Basic Marksızın "yansıtma" ve "determinizm" (belirleyıcılık) anlayışı karşısında doğru bir alternatif oluşturur. "Yansıtma" ve "determinizm" anlayışının sanat yapıtına ve yapıt üreticisine yüklediğı edilgenlik, dolayımılama düşüncesı ile aşılmıştır. Çünkü bu düşüncede dolayımılama, nesne ile sonradan dönüştürülen biçimi arasında değil, nesnenin kendisinde içkindir. Dolayısıyla, dolayımılama "gizleme ya da yorumlama yoluyla toplumsal gerçekliğe sonradan eklenen bir süreç değil toplumsal gerçekliğin içindeki olumlu bir süreçtir."⁵¹ Gerçıl bir eleştirmen olarak "sanat eserine müdahale etmeme tavrı"nu göstermiş olan Plehanov'dan, ya da Plehanov karşısında "idealist olduğunu bile bile" Çernişevki'yi tercih etmiş bir Lunaçarski'den⁵² beri Marksist estetiğin böyle bir alternatıfı hep vardı ama söz konusu alternatıfe asıl büyük katkı "dolayımılama" kavramına olumlu anlamlar yükleyen Frankfurt Okulu'nun estetik teorisinden gelmiştir. Fakat Marksızın "dogma" olduğunu iddia edenler dolayım sorununu yine de kabalaştırarak onu yansıtma ve determinizme indirgeme yöntemini hâlâ kullanırlar. Bu sorunu iyi koymak gerekir. Zira Williams'ın dediğı gibi, "Belirleyıcılık anlayışını içermeyen bir Marksizm aslında değersizdir" ama "belirleyıcılık anlayışlarının çoğunu içeren bir Marksizm de artık gücünü kaybetmiştir."⁵³ Bu hassas dengenin nasıl kurulduğunun gözlenebileceğı ideal bir alandır edebiyat. Çünkü edebiyatın belli bir metinden ibaret kapalı alanının oluşturduğı deneysel durum, biçim ve içerik, üstyapının altyapıyla olan ilişkileri gibi konulardaki karakteristik sorunlarıyla birlikte, diyalektik düşüncenin işler durumda gözlemleneceğı ayrıcalıklı bir mikrokozmos sunar.⁵⁴ Selahattin Hilav da bir sanat yapıtının "sanat değeri" ile onu altyapıya bağ-

layan “sosyal olay olmaklık” arasındaki ayrımı “metafizik dünya görüşünün kalıntısı” bir düşünce alışkanlığı olarak tespit eder ve “bilimsel yani marksist olmak isteyen” araştırmacının asıl işinin bu “sözde-ayrımı” aşmak ve bu ikisinin “diyalektik birliğini göz önüne sermek” olduğunu söyler.⁵⁵ Bu yüzden Marksizmin sistematik içeriği estetiğe ilişkin belli bir bakış açısı sunduğu gibi, “estetik” dediğimiz alan da Marksizmin performansının gözlenebildiği bir alandır. Unutulmaması gerekir ki, etkin bir “yapıtlar toplumbilimi”nden ilk söz edenlerden biri de, Lunaçarski, yani, ilk sosyalist devletin halk eğitimi komiseriydi. “Marksçı eleştirmenin yeterli bir kuramsal deneyimi olması yani her yapıta nesnelce, tarafsızca yaklaşmayı bilmesi ve onun toplumsal köklerini, toplumdaki yerini, belirli bir çağın toplumsal ilişkileriyle yakınlıklarını, hepsinden önce de zamanını ortaya çıkarması gerekir” diyordu Lunaçarski, ve bütün bunların ancak “toplumbilimsel edebiyat kuramıyla ortaya konabileceği”ne inanıyordu.⁵⁶ İlk sosyalist devletin halk eğitimi komiserinin edebiyata bu şekilde yaklaşmasında şaşırtıcı bir durum yoktur. Zira “Marksist edebiyat eleştirisi” denilen şey, edebiyat metninde sosyalist sloganlar bulma işi değildir; sosyalist eleştirmen, yapıtı, kendi politik amaçlarını desteklemek için ele almaz. Sosyalist eleştirmen, Eagleton’ın da belirttiği gibi, “edebiyatı, kendi politik görüşleri bu doğrultuda olduğu için edebiyat yapıtlarına keyfi bir biçimde dayatılan ideoloji ve sınıf mücadelesi düzeyinde görmez. Sosyalist eleştirmene göre ideoloji ve sınıf mücadelesi tarihin maddesidir, edebiyat da tarihsel bir olay olduğu için ideoloji ve sınıf mücadelesi aynı zamanda edebiyatın da maddesini oluşturur.”⁵⁷ Sosyalist eleştirmen, işte bu ‘madde’yi arayan kişidir. Bakacağı yer de, sanat yapıtının üretildiği tarihsel dönemin kurum ve

ilişkileridir.

Bilinen en eski ozanlık düzenlerinden günümüzdeki sanatçı derneklerine, insan yaratıcılığının kendini dışa vurduğu zengin biçimlerden sanat piyasası ve telif haklarına kadar geniş ve karmaşık bir alanı inceleme konusu yapmış olan Raymond Williams da, kültür sosyolojisinin artık “kültürel üstyapı” ve “ekonomik altyapı” gibi “sosyoloji-öncesi” formüllerle çalışmak yerine, daha çok, “tüm zenginliğiyle kurum ve ilişki tipleri üzerinde yapılmış geçici sınıflandırmaları somut analiz araçları olarak el altında bulundurma”yı öneriyordu.⁵⁸ Bourdieu'nün “sanatçının uzamı/sanat eserinin uzamı” ile “sanatsal üretim alanı” kavramlaştırmalarının açıklayıcı gücü, hem Eagleton'ın, hem de Williams'ın önerisine dikkate değer bir yanıt olarak düşünülebilir.

1.2.b. Edebi Alan

Bourdieu'nün “alan” kuramı -kendisinin de belirttiği gibi- tam olarak “iç incelemeciler”le “dış incelemeciler”in çatıştığı yerde devreye girer.⁵⁹ Bourdieu'ye göre, “İç incelemecilerle dış incelemecilerin ortak noktası, aynı yanlışa düşmeleridir: Yazınsal dünyanın bizzat kendisi olan bir toplumsal gerçekliği unuturlar.”⁶⁰ Unutulan bu gerçeklik, tarihsel dönem ve toplumla yazarı ve eserini birbirine bağlayan “yazınsal” ve onun da içinde yer aldığı “kültürel alan”dır.

Kültürel alan, antropologların dilinde, içinde bazı kültürel çizgilerin ortaklığının egemen olduğu bir mekân anlamına gelmektedir.⁶¹ “Toplum” yerine “toplumsal alan” kavramını kullanan Bourdieu ise, burada Marx'ın kavrayı-

şına yaslanır: Toplum, bireylerden ibaret değildir; bireylerin içinde bulundukları bağların ve bağıntıların toplamını ifade eder.⁶² Bourdieu'nün "alan" kavramı da bir "bağıntı yumağı"dır. Sanat gibi, bilim gibi, hukuk gibi, eğitim gibi, "edebiyat alanı" da, bir "nesnel bağıntılar alanı"dır ve o alanda ne olup bittiği, ancak diğer alanlarla nesnel bağıntıları çerçevesinde konumlandırıldığında anlaşılabilir.⁶³

Bu anlamda 'kültür', toplumsal olarak yapılanmış 'zihinsel bir yapı' olarak kendi başına bir 'alan'ı tanımlar. Toplumsal dünyayı doğru tanıma ve anlama isteğiyle, Marx'tan Weber'e, Durkheim'den Levi-Strauss'a kadar, insan aklının toplumbilimlerdeki tüm kazanımlarını kendine mülk edinmekten çekinmemiş biriydi Bourdieu. Yöntemler arasındaki "sahte çatışkılar"ı sürdürmek yerine, her bir yöntemin "epistemolojik üstünlük"lerini dikkate almayı yeğlemişti. Fakat yöntemler arasındaki uğrakların, Bourdieu'nün gözünde "eşdeğer" olmadıklarını hemen söyleyelim. Somut toplumsal koşulların (ya da nesnel yapıların) önceliği daima sabittir. Bunun üzerine gelen 'kültür'ün yanı sıra, din, gelenek vs. gibi 'zihinsel yapılar', toplumsal olarak yapılanmış birer 'alan'ı tanımlarlar. Ancak, tüm bireylerin bir arada bulunduğu tek bir "kültürel alan"dan ziyade, çeşitli "kültürel üretim alanları"nın varlığı söz konusudur. (Williams'ın hatırlattığı gibi, kültürel üretim alanı, "bir yanında gazete ve televizyon programları üretilen, bir yanında şiir yazılan, heykel yapılan bir alan"dır, ve biz, "pratikler arasında önemli farklılıklar bulunduğunu teslim etmek bir yana, onların pratik koşullarında köklü farklılıklar gösteren çeşitli uzaklık derecelerinin var olduğunu açıkça görmek ve kabullenmek" zorundayızdır.⁶⁴) Ve her bir kültürel üretim alanı, dışarıdaki toplumsal koşulları kendi yapısal özelliklerine göre yansıtan, kendine göre de-

ğerleri olan, sınıfsal kökenden eğitime, kültürel gereksinimden yetişme tarzına dek birçok şeyi içeren birer 'bağlar' ve 'bağıntılar' yumağıdır. Toplumsal dünyanın bütünü gibi, elbette zevklerin ve yatkınlıkların üretildiği 'alanlar' da birer çatışma ve mücadele mekânlarıdır. Alanı oluşturan bağlar ve bağıntılar, birbirleriyle rekabet halindedirler.

Bourdieu sosyolojisinde "alan" kavramı, sanat incelemelerindeki "iç yorum" ve "dış açıklama" seçeneklerinden kaçınılmasına olanak tanır. Her alanın özgül bir gerçekliği vardır, ama bu özgül gerçeklik, kendisini, toplumsal uzamı oluşturan "nesnel bağıntılar" sistemi içine yerleştirilmesi koşuluyla ortaya koyar; nesnel bağıntılar, alanın yapısını oluşturur ve bu yapıyı korumayı ya da dönüştürmeyi amaçlayan çatışmaları yönlendirir.⁶⁵

Edebi alan da "alanlar içinde bir alan"dır. Öyle ki, Bourdieu, edebiyat alanı üzerine yaptığı çalışmasında okurun isterse bu metinde, 'yazar' sözcüğünün yerine 'resam, düşünür, bilim adamı' (vb.), ve 'yazınsal' yerine de 'sanatsal, felsefi, bilimsel' (vb.) sözcüklerini koyabileceğini söyler.⁶⁶ Katıksız estetiğin olanak ve gerçekliği de yine sanatsal alanla, daha doğrusu, onun "özerklik talebi" ile ilişkilidir. Bu ilişki çok açık, çok bilinen bir gerçek dolayısıyla, sanat yapının gerçek konusunun dünyanın sanatsal/estetik kavranışından başka bir şey olmaması dolayısıyladır. Alanın özerkleşmesi, sanatsal kavrayışın özgürleşmesidir; sanattaki tavır ve biçim farklılıkları, uygulama durumunda üretim alanının özerkleşmesinden kaynaklanır. Bu nedenle, görece özerklik taşıyan alanı olanaklı kılan güç -bir bakıma- katıksız estetik arayışıdır.

Kültürel üretim kategorilerinin her birini birer alan gibi ele almak, "her türlü indirgemeciliği kendine yasak-

lamaktır.”⁶⁷ Sanat yapıtının “dile getirilemez bir tekıllık” olduğunu ileri süren, sanatın yüksek bir özerklik düzeyine çıkartılmasından doğan “biçimcilik” ile sanatsal biçimleri doğrudan toplumsal oluşumlara bağlamaya önem veren “indirgemecilik” arasındaki karşıtlık, her iki akımın da nesnel ilişkiler uzamı olarak ‘retim alanı’nı göz ardı ettiğini gizlemektedir.

I.2.c. “Habitus”

Bourdieu terminolojisinde habitus, bir “yazarlar, yayıncılar, dergi yönetmenleri, yorumcular, eleştirmenler (vb.) toplumu”na indirgenemeyen bir toplumsal dünyadır; kuşkusuz bunlar arasında nesnel bir bağıntılar uzamıdır ama bir “bireyler topluluğu” değil, “toplumsal bir yapı”dır, “kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı söz konusudur” burada.⁶⁸

Bourdieu’nün “habitus” olarak adlandırdığı değişkeni, toplumsal bakımdan oluşturulmuş bu kesintisiz eğilimi, edebi alan incelemesine katmasının gerekçesi de budur. Habitus, her şeyden önce, “bilinç” (ya da “zne”) ve bilinçdışı, erekcilik ve mekanikilik gibi “toplumsal bilimin içinde kapalı kaldığı tüm bir seçenek dizilerinin yadsınmasını dile getirir”.⁶⁹ “Her retici” diyor Bourdieu, “kendi yaratıcı tasarısını, kendi habitus’unda belli bir gzergh doğrultusunda yer alan algılama ve değerlendirme kategorilerinin kendisine sağladıkları uygun olabilirliklerin algılanmasına bağlı olarak yaratır.” Bunu, “olabilirliklerden birini ya da diğerini yakalama ya da reddetme eğilimine göre” yapar.⁷⁰

Sanatsal üretimde, sanat yapıtını üreten “özne”ye ve onun “bilinç”ine odaklanmayı Nicos Hadjinicolaou da sanat tarihi ve sosyolojisinin bir “burjuva sanat ideolojisi” olmaktan kurtarılması önünde var olduğunu düşündüğü “uç engel”den biri kabul ediyordu. Hadjinicolaou’ya göre, “psikolojik”, “psikanalitik” ve özellikle H. Taine’in “ortam” kuramında kendi ifadesini bulmuş olan “çevresel” kuramlardan beslenen böyle bir yaklaşım, sanatsal üretimi salt “sanatları üreten sanatçıların incelenmesi”ne indirgemekteydi.⁷¹ Hadjinicolaou, bunun birey konusundaki burjuva liberalizmine eklenmiş “belli bir ideolojik kavrayış”tan kaynaklandığını söylüyordu. Bourdieu’nün “habitus” kavramı bu çerçevede özellikle Taine’in “ortam” kavramı karşısındaki üstünlüğü nedeniyle önemlidir, çünkü yukarıda da söylendiği gibi, Taine’in ilgili kavrama yaslanan tezi, sanat yapıtının “yalıtık bir üretim olmadığı”nı, içinden çıktığı koşullar sayesinde açıklanabileceğini göz önüne almış, tarihsel toplumsal koşulları hesaba katan bir tez gibi gözükse de, gerçekte “su katılmamış olguculuktur”.⁷² Bunun sözde Marksçı bir türü de, sanatçının sanat yapıtı üretiminin o sanatçının sınıfsal kökenine dayandığı tezidir.

Bourdieu, “habitus” kavramını kullanırken, (Hadjinicolaou’nun, adını Jacob Burckhardt ve Aby Warburg’la birlikte Taine’in savlarını uygulamış olanlar arasında saydığı) Erwin Panofsky’den yola çıkar. Panofsky, Fransızca çevirisi Bourdieu tarafından yapılmış olan bir makalesinde⁷³, habitus sözcüğünü, mimarlık alanında skolastik düşüncenin etkisini açıklamak için kullanıyordu. Sözcük, zamanın yapısalcı düşüncesinde özne ve bilinç

felsefesinin bir parçası haline getirilmişti. Bourdieu de bu kavramı yeniden kullanarak yapısalcı analiz yöntemine bir tepki vermeyi amaçladığını söylüyordu. Zira, Bourdieu'ye göre, "Lévi-Strauss'çu bilinçdışında örtük bir biçimde yer alan ve Althusser yanlılarınca açıktan açığa başvuru bu kavram, etken kişiyi yapının desteği ya da taşıyıcısı durumuna indirgeyerek yok ediyordu." Bunun karşısında Bourdieu, habitusun "etkili, bulgulayıcı, yaratıcı güçlerini ortaya koymayı" amaçladığını söylemektedir.⁷⁴ Bu yorumuyla Bourdieu'nün, Hadjinicolaou'nun Panofsky'de tespit edip eleştirmiş olduğu bir şeyi, "içeriğin kendiliğinden oluşumu" yanılması da aşmış olduğu söylenmelidir. Hadjinicolaou'ya göre, Panofsky'nin farkında olmadan düştüğü bu yanılama, sanat yapıtı üreticisinin ve sanat yapısının üretildiği alan üzerinde belirleyici olan tarihsel koşulların ve toplumsal ideolojik ilişkilerin gözardı edilmesinden kaynaklanmaktaydı.⁷⁵

Bourdieu'nün "habitus" kavramı ile Marx'ın bir bilinç durumu olarak "üstyapı" kavramı arasında da açık bir benzerlik vardır. Marx, "üstyapı" kavramını ilk kullanışında (1852), onu mülkiyetin çeşitli biçimleri ve var oluşun toplumsal koşulları 'üzerinde' yükselen, "özel olarak biçimlenmiş izlenimler"den, "duygular"dan, "hayaller"den, ve en önemlisi, "düşünce tarzı" ve "yaşam alışkanlıkları"ndan oluşmuş bir "bütün" olarak ifade ediyordu.⁷⁶ Kavramın Marx tarafından daha sonraki kullanış biçimleri de [toplumun iktisadi yapısı ve üretim ilişkilerine "tekabül eden", "toplumsal", "hukuki" (yasal), "siyasal" ve "entelektüel" kurumlar ve "süreç"ler (1859)⁷⁷] temelde birey düzeyinde

aynı fıkri içerir: *düşünce tarzı* ve *yaşam alışkanlıkları*.

Bourdieu, bu şekilde oluşturduğu “tutumlar evreni”nin, yazın alanına taşır. Alan içinde de etkili olan alanlar vardır; dolayısıyla, kişiye bağlı özellikleri (beğenileri, eğilimleri, duyarlılıkları, yatkınlıkları), incelemeye katmak zorunludur. Bourdieu’ye göre, bu, ‘kendini bireylere dayatan ilişkiler uzamı’na *girme biçimini* anlamada gereklidir.

1.2.d. Yapıtın Uzamı

Edebi alan, böylece, bütünsel bir toplumsal uzam içinde belli bir konumda bulunan bir “alt-uzam” olarak düşünölmelidir. Yazınsal üretimin öznesi, yazardır. Yapıt üreticisi olarak yazar, ‘üretim alanı’ içinde belli bir konumda bulunur. Yapıt üreticisinin ürünü, onun bu konumunun ortaya koyduğu ve üretim alanının bütününe gönderme yapan bazı ‘olasılıklar’ın eseridir. Her üretici, üretim alanının belli bir ânında yer alan bu ‘olasılar uzamı’yla *girdiği* ve sürdürdüğü bağıntı aracılığıyla üretir yapıtını. Dolayısıyla, yapıt üreticisi olarak yazarın içinde bulunduğu konum, yani ‘habitus ve üretim alanının yapısı’yla, ‘ürünlerin uzamı’ arasında, bağıntılı, belirleyici bir ilişki söz konusudur. Bunlardan birini anlayabilmek için, diğerleriyle ilişkisini görmek gerekir.

Alan kavramı etrafında gelişen bu yöntem, iç okuma ve dış çözümleme yaklaşımlarından elde edilen kazanımların hiçbirini yitirmeksizin, bu yaklaşımların geleneksel olarak uyuşmaz gibi görönen karşıtlığını aşmaktadır. Çünkü bu yöntem, yapıtların (iç okuma tarafınca) “sembolik içerikleri ve biçimleri bakımından tanımlanan uzam”ıyla (dış çözüm-

lemenin önemsemediği) “üretim alanı içindeki konumlarının uzamı” arasında bir ilişkinin varlığını ortaya koymaktadır. Ayrıca bu ilişki, sanat sosyolojisinin R. Williams’ın dikkat çektiği bir sorununu da aşmaktadır: Williams, böyle bir sosyolojinin somut formlar, pratikler, kurumlar ya da dönemlerle, yani belli bir “özgüllük”le uğraştığı zaman hayli başarılı, fakat bunları toplumsal süreçler halinde genelleştirmeyi, yani, “onların hepsinin birden anlaşılmasını mümkün kılacak genel bir teori geliştirmeyi” denediğinde “görece başarısız” olduğunu söylüyordu, böyle bir gözlemi vardı. Bu, Williams’ın kafasında önemli bir sorundu, çünkü o, “tikelciliğin” ve “özgüllüğe düşkünlüğün”, “genel ilişkilerin varlığını kabullenmemek için” giyilmiş bir “zırh” olduğunu düşünmekteydi.⁷⁸ Sanat sosyolojisi bu zırhı delemeyecek miydi? Bourdieu’nün, sanatın özerklik talebi karşısında, ona karşıt bir argümanla geliştirdiği alan sosyolojisinin bu sorunu aştığı söylenebilir.

Edebi dünyanın gerçekliği, yani yapıtın uzamı, bize yapıt üreticisinin (yazarın) uzamı biçiminde sunulmaktadır; toplumsal dünyanın gerçekliği de yapıtın uzamı olarak. Edebi alanın kendisini kavranabilir kılan bu ilişkileri, edebiyat yapıtının hem içeriğine, hem de üretimine ilişkin toplumsal koşulların bilimsel incelemesini mümkün kılmaktadır.

Sanatsal formun tayinini dolaylı yollardan etkileyen türlü gerçeklikler vardır mutlaka ama bir sanat eserini doğrudan etkileyen tek gerçeklik, “üreticisinin uzamının gerçekliği” olsa gerektir. Edebiyatta, ya da edebi dünyada akseden toplumsal gerçeklik, muhtemelen, öncelikle yapıt üreticisinin gerçekliğidir. Yapıt üreticisi, kendini bu gerçeklik içinde yazar olarak üretip var eder. Ortaya koyduğu yapıt da aynı “üretim alanı”nın ürünüdür. Dolayısıyla,

yazarın uzamsal gerçekliği, sanatsal formda, yapının uzamı olarak devam eder. O halde, acaba Nâzım Hikmet'in "uzamsal gerçekliği" nedir ve bu gerçeklik yapıtlarının gerçekliğine nasıl etki ediyor? Bizi bir kez daha "toplumsal yörunge" kavramına götüren bu ilişki, nereden bakarsanız bakın, toplumsal tarih ve sınıflar toplumbilimi temelinde ilerleyecek bir eleştirinin zaruretinin hatırlatıyor.

Bourdieu'ye göre, "toplumsal dünya, bu dünyanın anlamı konusunda süregiden mücadelelerin yeri"ydi. Önemli olan bu dünyanın anlamı, yani "ne olduğu" idi. Sanatsal alanın mantığı içinde, tarihsel toplumsal yanıyla sanat yapının var oluş ilkesini aramak, o yapıtta, alanın toplumsal gerekliliğinin buyurduğu bir biçimlendirme ve kendini tanınmaz kulma eğiliminde olan bir anlatımsal itkinin dile geldiğini varsaymaktır. Söylem, bunu açıklamaya hizmet etmeliydi. Sanat yapıtını "söyleme bağımlı kılma" yerine, "sanat yapıtının toplumsal varlığının tam anlamıyla ortaya çıkarılması"na çalışılmalıydı. Nitekim Eagleton da, edebi içeriklerin analizini bir yana bırakıp, edebi biçimlerin analizine öncelik verenleri (mesela Rus Biçimcileri'ni) bu "anlamsız ısrar"ları nedeniyle eleştiriyordu.⁷⁹ Kitabının, edebiyatın ne olduğuna dair bir açıklama getirmeye, onun geçerli bir tanımına ulaşmaya ayırdığı "Giriş" bölümünü Eagleton, "(edebiyatın) değer yargılarının toplumsal ideolojilerle yakın ilişkisi olduğunu görmüş bulunuyoruz" diye bitiriyordu.⁸⁰

1.2.c. Estetik Doxa

Demek ki, sanat yapıtlarını konu alan titiz bir bilimin temellerini atmak için gerçekleştirilmesi zorunlu olan bir

'kopuş' söz konusudur -ve bu da basit bir yöntembilimsel altüst oluştan çok öte bir şeydir-. Kaçınılmaz olan bu kopuş, sanat yapıtının işlev taşınamaması, nedensizliği ilkesinden ve dolayısıyla bunu temellendiren varsayımlardan kopuştur; Platon'dan Leibniz'e sanat yapıtının "varoluş nedenini kendi içinde taşıdığı" için "güzelliği"nin "yararlı olmayı gerektirmeyen bir mikrokozmos" olduğu düşünce-sinden, Hegel'in "güzellik ideası"ndan, Kant'ın "güzelliğin her birey tarafından öznel olarak algılandığı"na ilişkin sa-vından (vb.) oluşmuş o kutsal 'estetik doxa'dan⁶¹ kopuştur bu. Edebiyatın ve sanatın indirgenemez ve başka herhangi bir toplumsal kategoriye bağlanamaz özgül yapılar olduğunu öne süren yaklaşımlara kolayca referans olabilecek tezlerdir bunlar.

Geleneksel Marksist edebiyat eleştirisi, hem diyalektik yöntemin 'estetik doxa' karşısındaki inceliklerine (bkz, Lenin'in Tolstoy eleştirisi), hem de Marksist sosyal ve ekonomik öğretiye (bkz, Marx'ın, zamanın ekonomist ve tarihçilerinin çalışmaları karşısında Balzac romanlarına yaptığı övgü) "uygun bir giriş" sağlamıştır. Örneğin Plehanov, estetik başarıyı politik doğruluğun önüne koyuyordu. Sosyalizme eğilimli olan Zola karşısında, genel oy hakkını "insan aklının yüz karası" diye adlandıran Flaubert'in, "aristokrasisi olmayan bir halkta güzellik kültürü mutlaka bozulur" diyen Baudelaire'in estetiğini övüyordu. "Zola, sosyalizme eğilim göstermeye başlamış olsa bile" diyordu Plehanov, Zola'nın deneysel metodu denilen şey, hiçbir zaman ona, büyük toplumsal olayları inceleme ve bunları artistik bir tarzda tasvir etme imkânını vermemiştir."⁶² Lunaçarski, yazarı tarafından içeriğinin "sanatsal yönden yeterince işlenmediği" ve dolayısıyla "kapsadığı yargılar ne denli ateşli olursa olsun, salt siyasal öğelerle örülmüş" edebiyat

yapıtının okura soğuk geleceği düşüncesindedir; bu türden yapıtlarda “içerik iyice eritilmiş bir maden gibi yapıtta imgelerle akup gidecek yerde, soğumuş kocaman külçeler halinde yüzmektedir.”⁶³ Lukacs da, gerçekçiliğe övgü dü-zerken “gerçekliğin ‘sahici bilincine’ uygun düşecek” bir estetik biçim bulmanın hiç de kolay bir şey olmadığını be-lirtmek suretiyle estetik yetkinliğin vazgeçilmez önemine vurgu yapıyordu. Lukacs, “Toplumsal ve tarihsel gerçekli-ğin doğru bir estetik açıdan ele alınması, gerçekçiliğin ön koşuludur” diyordu.⁶⁴ Dolayısıyla, bugün Marksist edebi-yat eleştirisi, ‘estetik doxa’ karşısında Marx’ın, Engels’in, Plehanov’un, Lunaçarski’nin “içerik”ten öğrendiğinin ge-çerli olduğunu anlamak ve göstermek zorundadır. “Mad-deci eleştiri”nin “görevi”ni yapıttaki fıkı “sanat dilinden sosyoloji diline çevirmek” şeklinde tanımlayan George V. Plehanov, incelenen yapıtın estetik niteliklerinin değeren-dirmesini de en az ilki kadar önemli ve savsaklanmayacak bir “görev” olarak tanımlıyordu: “Maddeci eleştiri, eserin sosyolojik eşdeğerini bulmuş olduğu bahanesiyle böyle bir değeren-dirmeden kaçınırsa, benimsemek istediği görüş tarzını anlamadığını göstermiş olur. (...) ... herhangi bir edebi eserin sosyolojik eşdeğeri hakkındaki tanım, eleş-tirmen bu eserin estetik mezyetlerini değeren-dirmekten kaçındığı takdirde, eksik ve dolayısıyla yanlış olur. Başka bir deyişle, maddeci eleştirinin ilk işi ikincisini gereksiz-leştirmek şöyle dursun, zorunlu tamamlayıcısı olarak onu getirir.”⁶⁵ Anatoli Lunaçarski de, edebiyatı bir “söz sanatı” olduğu için “düşünceye en yakın sanat” olarak kabul ettiği halde⁶⁶, “Bir Marksçı, felsefe tarihine yaklaşıldığı gibi ede-biyat tarihine yaklaşılamayacağını iyi bilir” der.⁶⁷

‘Estetik doxa’nın özerkleşmesinde temel bir rol oynayan “sanat yapıtının fetiş karakteri”, sanat yapıtını ola-

naklı kılan toplumsal düzeneklerin derece derece ortaya çıkışıyla oluşur. Bu bakımdan, sanat yapıtına -ekonomik değer yaratmak üzere- sembolik bir değerın atfedildiği, "hem sanat yapıtlarına tanınan kutsallık konumunun hem de bunların yüceltim bakımından gerektirdikleri yeterliliğin kesinlendiği ve aralıksız bir biçimde yinelendiği yer"leriyle⁸⁸ (müzeler, sergiler, galeriler vb.), benimsetme mercileriyle (akademiler, jüriler vb.), yapıtlara ilişkin değerlendirme kriterlerini belirleyen uzmanlarıyla (eleştirmenler, koleksiyoncular, satıcılar, sanat tarihçileri vb.) yapıtın fetiş karakterine duyulan sarsılmaz inancın aralıksız biçimde üretilip yinelendiği bir yerdir sanat alanı. Bu yüzden, estetik diye adlandırdığımız bu özel haz biçimine eşlik eden söz konusu sembolik nesnenin (sanat yapıtının) anlaşılması, onun sembolik olarak edinilmesi koşullarını (sanat alanının yapısını) kavramayı gerektirir.

Anlaşıyor ki, estetik değerin oluşum koşullarını kavrayabilmek için, her durumda, sanat yapıtı ile içerdiği toplumsal bağının belirtilerini ortaya koymak ve toplumsal uzam içindeki konumu ve yörüngesiyle ilintilendirmek gerekir. Alan sosyolojisinin kavramlarıyla böylesi eleştirel bir gözden geçirme, bir disiplin olarak estetik için belli sonuçlar getirir. "Uygulamada bu, bundan böyle, 'güzellik nedir?' ya da 'Bu yapıt neden güzeldir?' gibisinden idealist soruların yerini, 'Bu yapıt kim tarafından ne zaman ve hangi nedenlerle güzel sayılmıştır?' maddeci sorusuna bırakması anlamına gelir."⁸⁹ Bourdieu'nün "alan", "illusio", "zevkler", "beğeniler", "yatkınlıklar" ve "yargılar" kuramı, bu yer değiştirmenin, estetiğin dilini sosyolojinin diline tercüme ederek sosyal teori içinde başarıldığını temsil eder. Sanat yapıtı, ancak yeterli sembolik sermaye, gerekli kültür, bilgi, beğeni, zevk ile donanmış izleyicilerce kavranması du-

rumunda anlam ve değ er kazanan sembolik bir nesnedir, bu niteliğiyle vardır.⁹⁰ Dolayısıyla, “sanat yapıtının anlam ve değ erli sorunu, estetik yargının özgüllüğü sorunu gibi, çözümünü ancak özel bir estetik anlayışının oluşum koşullarını ele alan bir toplumbilime bağlı alanın toplumsal tarihi içinde bulabilir ve alan, durumlarının her birinde bu toplumbilime başvurur.”⁹¹ Ama sanatla ilgilenen toplumbilim de sanatın özgüllüğünü tanımalı ve bunu garanti altına almalıdır.⁹²

Yapıtlar bilimi, ‘ zc ’ görüşten, t m yle, ancak sanatçı ve sanat yapıtlarının üretimi ve alınılanmasına yönelik eğilimlerin oluşumunu konu alan tarihsel bir incelemeyi sonuçlandırmak koşuluyla kurtulabilir. Sanat üstüne bir teorinin, insan pratiklerinin başka türleriyle bağlantı kurması gerektiğine dikkat çeken Murat Belge, “Sanat teorisini bütünsel bir toplum teorisinin bir parçası, aynı yöntemsel yaklaşımın bir özel alana uygulanması haline getirmek mümkündür” diyordu.⁹³ Bourdieu’nün “yapıtlar toplumbilimi” dediği şey, tam da böyle bir işi başarmaktadır.

1.3. Memleketimden İnsan Manzaraları:

“Muayyen Bir Dönem”in “Tıpkı Mümessiller”i

Tiyatro ve roman alanında eserler vermiş olsa da, Nâzım Hikmet, şüphesiz, öncelikle şairdir. Meyerhold hayranı bir tiyatro yazarı olarak, tez ve antitezin karşılıklı  ne sürüldüğü propagandacı tiyatrodan kendini kurtaramadığı, yaygın bir düşünce olarak kabul görür. Düzyazıda verdiği uğraşlarında da aynı şekilde etkisiz kaldığına inanılır; *Yaşamak Güzel şey Be Kardeşim* kendine ait anıları sırasıyla art arda dizip anlattığı, *Kan Konuşmaz* romanı da tıpkı tiyatro yapıtlarında olduğu gibi şematik tipler

kullanıldığı gerekçesiyle eleştirilir. Ama şiiri ve şairliği da-
ıma övgüye değer bulunmuştur.

Şair Nâzım Hikmet, “Benim asıl eserim *Memleketim-
den İnsan Manzaraları*’dır” demiştir.⁹⁴ Memet Fuat da bu
yapıtı, yerli ve yabancı eleştirmenlerce yeterince değer-
lendirilememiş bir başyapıt, “yalnız Türk yazınının değil,
dünya yazınının da başyapıtlarından” biri olarak niteler.⁹⁵
Lunaçarski, Puşkin’i “Rus edebiyatının en büyük olayı”
diye tanımlar.⁹⁶ O halde “Türk edebiyatının en büyük olayı”
denmesi de Nâzım Hikmet’e ve onun şairlik uğraşının en
büyük “olayı” olan *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na
yakıştır.

Memleketimden İnsan Manzaraları, Nâzım Hikmet’in
“manzum roman” dediği “çağdaş epope” türünde bir ya-
pıdır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*, *Jokond ile Sİ-
YA-U* (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* (1932), *Ta-
ranta Babu’ya Mektuplar* (1935), *Şeyh Bedreddin Destanı*
(1936), *Havana Röportajı* (1961) gibi Nâzım Hikmet’in en
güçlü eserlerini içeren bu türün başyapıtıdır. Nurullah
Ataç, Memet Fuat ve Asım Bezirci gibi birçok edebiyat eleş-
tirmeni, Türk edebiyatının Nâzım Hikmet’le en yüksek ça-
ğını yakaladığını belirtmiştir. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzeri-
ne Mektuplar*’ın basıldığı 1794 yılı için, “Schiller’in haya-
tının doruğu” denir. Alman edebiyatının klasik çağına da
hep bu “doruk”tan bakılır. Bu durumda, Türk edebiyatına
bakılacak doruk da, herhalde, *Memleketimden İnsan Man-
zaraları* olsa gerektir.

Memleketimden İnsan Manzaraları’ndaki serüvenle-
rin gerçekleştiği toplumsal uzamın yapısı, aynı zamanda
Nâzım Hikmet’in kendisinin de içinde yer aldığı toplumsal
uzamın, 1940’ların Türkiye’sinin yapısıdır.

I.3.a. Bir İnsanlık Komedyası

Memleketimden İnsan Manzaraları'nın yazılma öyküsü, farklı zamanlarda ve farklı niyetlerle notları alınmaya başlanmış bir dizi şiir çalışmasının tek bir amaç ve tek bir yapıt kurgusu içinde, 20 yıla yakın bir süre içinde bir araya getirilişinin öyküsüdür. Nâzım Hikmet'in bu yapıt üzerine ilk fıkırlarının daha 1934 yılında Bursa Cezaevi'nde başladığı bilinmektedir. Takıp eden yıllarda, dönemin "Kim Kıldır?" türü "büyük adamlar"ın hayatlarını derleyen ansiklopedilerine karşılık, tarihin gerçek inşacıları olarak kabul ettiği sıradan insanları, geniş halk yığınlarını temsil ve tasvir edecek bir manzum eser yazmayı kafasına koydu. 1938'de Çankırı Cezaevi'nde bu çalışmaya *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi* başlığını verir. Kemal Tahir'e yazdığı 17 Haziran 1941 tarihli mektupta, yapıtına "940 senesinde Türkiye'den İnsan Manzaraları" gibi bir isim koymayı düşündüğünü söyler.⁹⁷

Bir gün, Halide Edip Adıvar'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi* kitabından 14. yüzyıl İngiliz şairi William Longland'ın "Köylü Piyer'in Rüyası" adlı şiirini okuduktan sonra, bu şairle kendisi arasında bir özdeşlik kurar. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı 30 Mayıs 1941 tarihli mektupta bu özdeşlikten söz eder: "Bunu Longland 1362'de yazmaya başlamış, ömrünün sonuna kadar bu eserle uğraşmıştır. Metin bir prologla başlar, dünyanın bir sembolü telakki ettiği 'Halkla dolu meydanı' tarif eder. (...) Bize bir biri arkasına halk dolu meydandakilerin her türlüşünü gösterir. (...) '14'üncü asır İngiltere'si içtimai bakımdan fesat ve adaletsizliği toplayan bir devirdir. Sefilleri, boş mide-leri, çıplak sırtları binbir rezalet ve faziletleriyle resmeden Longland fıkaranın bir ilahî komedisini bıraktı. (...) Evvela

benim Benerci'ye bir pasaj diye aldığım -vaktiyle müstakıl bir yazı, büyük bir poem yapmak istediğim- yirminci asır tarihi diye bir şey vardır. (...) Yirminci ve on dördüncü asırların hususiyetleri, bilhassa teknik bir tarafa atılırsa, iki poemın de kuruluş prensibi birbirinin aynı... Aynı ayrı sınıfların inkılapçı şairleri tarafından ayrı ayrı ideolojiler bakımından, muhteva da aynı, yani muayyen bir devirdeki cemiyeti ana çizgileri, sınıfları ile 'semboller'de kullanarak vermek.. Bu bir. Sonra biliyor musun *Onlar, O ve Maceraları* diye bir yazıya başlamıştım. Bunun muhtevası malûm, sonra *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi* bu da öyle. Çıkardığım netice on dördüncü asırda bir inkılapçı şair ve büyük bir şiir muhtevası diye en geniş ölçüde cemiyeti alıyor. 20. asırda da başka bir inkılapçı sınıfın şairi başka bakımdan aynı mevzuun etrafında dönüp dolaşıyor. Binaenaleyh Kemal'ciğim var kuvvetimle '*Onlar, O ve Maceraları*'na devam edeceğim. Diğer taraftan *Ansiklopedi*'yi tamamen yeniden yeni bir tarzda ve üslûpta ve kuruluştaki işleyeceğim."⁹⁸ Nâzım Hikmet, bütün bu projeleri, "Kuvayı Milliye Destanı"nı da içine katarak, *Memleketimden İnsan Manzaraları* adı altında toplamış ve sonuçlandırmıştır. Bütün diğer projeler bu büyük yapıt içinde erimiştir.

Anıları, tanıştığı, bildiği ve hapishanede tanıdığı insanlar, onların anlattıkları, radyo ve gazete haberleri (vb.) yapıtın temel malzemesidir. Özellikle hapishane arkadaşlarından dinlediklerinin ne kadar büyük bir malzeme oluşturduğunu, onların hikayelerinden nasıl yararlandığını, Orhan Kemal ve İbrahim Balaban'ın anılarından öğrenmekteyiz.⁹⁹ Elinin altında ve kafasında çok fazla şey birikmişti. Hepsini de, amaca uygun biçimde şekillendirilmeyi bekliyordu. Kemal Tahir'e 1944-1949 yılları arasında yazdığı mektuplardan yapılacak şu alıntılar, 1941 sene-

sinde “esere başladım; altı ayda bitecek” dediği, 1942’den itibaren de “harıl harıl” ya da “dolu dizgin” çalıştığını söylediği yapının yaratılma sürecinin zorluğu, bir şairin yaratma heyecanı, sabrı ve kudreti hakkında bilgi verecektir: “Ben kôr topal çalışmaya devam ediyorum. *Manzaralar* mı, artık adını bile kestiremediğim nesne bir türlü biter tükenir gibi değil”; “*Manzaralar* dolu dizgin ilerliyor. Uzadıkça uzuyor ama, ne yapayım, hayat öyle çeşitli, insanlar ve yaşayışları öyle meraklı ve bende öyle bir oburluk, hepsini bir kitaba sokmak için, öyle bir telaş var ki bir türlü nokta, son diyemiyorum”; “Günün 24 saat olması işimi pek bozuyor bu aralık. Öyle bir çalışma humması içindeyim ki elimden gelse uykuyu üç saate indireceğim”; “Ben *Manzaralar*’a çalışıyorum bir yandan ve ne yalan söyleyeyim, kitap ilerledikçe şüpheyi düşünüyorum, neye benzeyeceğini kestiremiyorum, hâsılı ömrümde ilk defa yaptığım bir iş bana kafa tutuyor ve ben ona değil o bana hâkım 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 düşünüyorum, üzülüyorum ve elimde değil yazıyorum, büyüyor, çerçevelerini parçalıyor, hâsılı disipline gelmiyor” (vb)... Nâzım Hikmet, müstakbel poetik malzemesine âdeta bir orkestra virtüözü gibi hükmederek bu dev yapıtını ortaya çıkarmayı başardı.

8 Mart 1942’de yazdığı mektupta belirttiği ilk plana göre yapıt, her biri 3000 mısralık dört kitaptan oluşacaktı. Birinci kitap, *Haydarpaşa Garı ve 510 Numaralı III’ncü Mevki Vagon*, ikinci kitap da *Haydarpaşa Garı ve Expres* adını taşıyacaktı. Üçüncü kitabın adı *Bozkırda Bir Hapishane ve Bir Hastane* olarak düşünülmüştü. Nihayet son kitaba da *Yol ve İstanbul* adı verilecekti.¹⁰⁰ Kemal Tahir’e,

20 Mart 1942 tarihli mektupta, yapmak istediklerini şöyle sıralıyordu: "1) İstiyorum ki okuyucu 'kitabı' bitirdikten sonra vicık vicık insan kaynaşan bir mahşerden geçmiş olsun. 2) İstiyorum ki bu insan mahşerinin konkre ifadesi okuyucuya ana hattında muayyen bir devirdeki, muhtelif sınıflara mensup Türkiye insanları vasıtasıyla Türkiye'nin muayyen bir tarihi devredeki sosyal durumunu anlatsın. Tabii donmuş bir halde değil diyalektik seyri ve akışıyla. 3) İstiyorum ki, ikinci planda, Türkiye cemiyetini çevreleyen dünya durumu -muayyen bir devrede- anlaşılsın. 4) İstiyorum ki -nereden gelinip, nerede olunduğu, nereye gidiildiği sualine- 'sahamın içinde azamî imkânlarla' cevap verilsin."¹⁰¹ Bu haliyle yapıt, artık yalnızca "941 senesine muayyen tarihi şartlarıyla gelmiş bir memleketteki" değil, şairin istediği gibi, bütûn bir yeryüzündeki "insan mahşeri"nin, bütûn sınıf ve tabakalarıyla durumu hakkında "sanat çerçevesi içinde bir hûlasası"dır. Zaten, Kemal Tahir'e "... *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*'ndeki insanları harekete geçiriyorum" haberini verdiği 9 Haziran 1941 tarihli mektubunda da "oradaki adamlardan bazıları hareket halindedirler, yaşarlar; bazıları ise ... mezar taşlarıdır. Ben, onlara, daha yüzlercesini katarak, ölüleri dahi canlılarla bağlamaya çalışarak bir vahdet halinde 'memleketimin muayyen bir tarihi dönemi'ndeki insanlarını 'en tipik mümessilleri'yle vermeye uğraşacağım" demişti.¹⁰²

Lunaçarski, edebiyatta dev Balzac'ın Fransız Devriminin ve onun doğurduğu derin toplumsal sarsıntıların 'bilançosunu' çıkardığını söylüyordu.¹⁰³ Nâzım Hikmet'in de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda edebiyatta 1940 dünyasının, "Anadolu ihtilâli"nin ve onun doğurduğu derin toplumsal sarsıntıların bir 'bilançosunu' çıkardığı muhakkaktır. Fakat yapıtın kudreti bununla sınırlı değildir.

Memleketimden İnsan Manzaraları, yüzyılını ve insanlarını “bınbır rezalet ve faziletleriyle resmeden” bir 20. yüzyıl komedyasıdır, Nâzım Hikmet de bir 20. yüzyıl şairi. Yapıtın bu özellikleri, kendi toplumbilimsel incelemesini zorunlu kılmak için dile getirilecek (‘imgenin bilme gücü’nden ‘yapıtın uzamının gerçeklikle ilişkisi’ne kadar) neredeyse her türlü gerekçeyi bize sağlamaktadır. Kendi toplumbilimsel incelemesini yapıt bize dayatmaktadır.

Stefan Zweig, dünyayı herkesten daha açık seçik olarak ve daha büyük bir şiddetle algılayan Tolstoy’un “bir eski çağ tanrısı gibi her yerde ‘hazır ve nazır’ oluşundan kaynaklanan büyüklüğü” karşısında büyülenmişti. Ona göre, Moskova toprağına kök salmış olan “dallı budaklı kocaman bir ağaca” benzeyen bu Rus, “evren içinde ayrı bir evren”di.¹⁰⁴ Nâzım Hikmet’in de “memleket toprağındadır kökü” ama o da “her yerde hazır ve nazır”dır.

1.3.b. “Tarihsel An”ın Tipik Karakterleri

Memleketimden İnsan Manzaraları’nda Nâzım Hikmet’in uyguladığı anlatım yöntemi, hem artzamanlı, hem de eşzamanlı bir toplumsal tarihin insan bireyleri tarafından somutlaştırılması esasına dayalıdır. Bu nedenle, “kahramanların öznel tarihleri, içinde yaşadıkları toplumun nesnel tarihiyle kesişir.”¹⁰⁵ Olayları, zamanı, mekânı ve kişileri iç içe geçirmek, karıştırmak, hatta otobiyografik bir anlatım biçimiyle bunları harmanlamak, Nâzım Hikmet’te (*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanında görülen) bir yazım yöntemidir ve bu yapıtta da kullanılmıştır. Örneğin, “Benerci”

görünürde, Hintli devrimcilerin İngiliz sömürgecilere karşı verdikleri anti-emperyalist mücadeleyi anlatmaktadır. Fakat ima edilen olay ve kişilere dikkatle bakıldığında, 1930'larda Türkiye'deki komünist harekete ilişkin anlatımlar içerdiği görülmektedir.¹⁰⁶ Yapıtın kahramanı olan Benerci, bazen Nâzım Hikmet'in kendisi, bazen TKP'li arkadaşı İsmail Bilen'dir (Laz İsmail); devrimci mücadeleden kopmuş bir karakter olan Roy Dranat da kısmen Şevket Süreyya (Aydemir), kısmen de Vâlâ Nureddin'dir. Aynı şekilde *Memleketinden İnsan Manzaraları* da gerçek ve hayal karakterlerin/olayların iç içe geçirildiği bir anlatıdır. Homeros'un *İlyada*'sıyla birçok defa karşılaştırılmış olan yapıt bu özelliğiyle *Binbir Gece Masalları*'na da benzetilmiştir:

Memleketinden İnsan Manzaraları'nın temel planı basit ve aynı zamanda ölçüsüzdür. Hikmet bu yapıtında, kendi durumuyla da paralellik kurarak, bir tren vagonunda ya da hapisshanede tesadüfen birbirleriyle karşılaşan insanları anlatır: onların meslekleri, aileleri, günahları, sevapları, memleketleri; onların tanıdığı ve onlara durmadan Kurtuluş Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve politik oluşumlar hakkında olaylar anlatan kişiler. Sonsuz bir halka oyununun içinde birbiri ardı sıra sahneye çıkan bir tanık, bir eylemci ve bir merhamet timsali tipler ve bu yöntemle okuyucunun dikkatinin sürekli tutulması.

Binbir Gece Masalları'nı anımsatan bu tûmdengelimci anlatım şeklinde her stile yer vardır ve bunlarla inanılmaz bir uyum yaratılmıştır. Hikmet, serbest kafiye'nin yanı sıra düzensiz mısralar, monologlar, diyaloglar, dramatik sahneler, film tarzında geri dönüşler, ayrıca röportajlara, gazete haberlerine özgü kısa ve özlü bir stil de kullanmıştır. Bu yöntemle oluşan biçimsel hareketlilik okuyucunun

bir an bile sakinleşmesine izin vermez. Göz, ister istemez asabi titreşimlerle yüklü satırlara atlar, fantezi kendi sınırlarını zorlarcasına tam randıman çalışır, neredeyse fiziksel sayılabilecek bir serüven, büyümlü sözcüklerin çizdiği tablolar şeklinde acı verecek düzeyde bir etkiyle insanın zihnine kazınır ya da tıpkı derinlerde kalmış rüyalar gibi bilinçaltına yerleşir.”¹⁰⁷

Memleketimden İnsan Manzaraları’ndaki karakterler “şematik roman karakteri” değildirler; daha çok toplumsal bir konumun simgeleridirler; onlar, toplumsal sınıf ve konumlarına borçlu oldukları ve elbette belli bir varoluş biçimi içinde korunması gereken tutum ve eğilim sergilerler. Bu konuda ne diyordu şair: “Memleketimin muayyen bir tarihi dönemindeki insanların en tipik mümessilleri”. Şair böyle bir amacı hedeflerken, aslında, Lukacs’ın belirttiği anlamda “tipik” olanın peşindedir.¹⁰⁸ Georg Lukacs, bilindiği gibi, gerçekliği “bütünsel öz”, yani genelin özelliklerinin tikelde yoğunlaşması olarak tanımlar. “Vautrin ya da Julien Sorel” diyordu, “tipik kişilerdir: belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onların kişiliklerinde yoğun olarak görülebilir.”¹⁰⁹ Engels de sanat yapıtında gerçekçiliği böyle bir “tipiklik” ile açıklıyordu.¹¹⁰ Bu bakımdan Nâzım Hikmet’in yapıtındaki insan tipleri, “memleketin muayyen bir tarihi dönemindeki insanların en tipik mümessilleri” olarak “genel”i kendisinde yoğunlaştırmış “tikel”lerdir. Bu yoğunlaştırma, ya “Memetçik Memet” ve “kadınlarımız”da olduğu gibi “imge”ye dayalı bir soyutlamadır, ya da Galip Usta, Dümelli Memet, Koyunzade Şerif Bey, Burhan Özedar, Osman Necip vb. gibi sahip oldukları özellik ve niteliklerle bağlı bulundukları toplumsal sınıfı (işçi, köylü, toprak ağası, burjuva, küçük burjuva) betimleyen bireyler olarak karşımıza çıkar. Nâzım Hikmet, bu insanların bir

araya geldiklerinde belirli bir tarihsel dönemin ve o dönem toplumunun derinlemesine bir kesitini oluşturacaklarının bilincindedir.

Balzac, on dokuzuncu yüzyılın gerçekliğini *İnsanlık Komedyası* adlı büyük 'teşhir levhasıyla' bir başyapıta sığdırmıştı.¹¹¹ Nâzım Hikmet'in yapıtı da, hayatın "dış görünüşünden özüne varan", onu "tam bir sentez"e ulaşacak biçimde "yeniden yaratan" ve şairin dizginlerini eline aldığı bu yaratış sürecini kendi soluğu ile canlandırarak, kendi elleriyle ona yön verdiği bir yapıttır. Nâzım Hikmet, "ele geçirdiği" hayatı, bu yirminci yüzyılın *İnsanlık Komedyası*'nı, bu kez *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı büyük 'teşhir levhasıyla' yeni bir başyapıta sığdırmıştır.

Böylesi bir yaratım süreci sonunda bir döneme ait hayatın yoğunlaştırılmış örneklerini bir şairin elinde toplamış olan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kahramanları da "belli bir kategoriye giren" ve bu şekilde kendilerini öteki insanlardan ayırt etmemize imkân veren tipik semboller olarak ortaya çıkmıştır. Nâzım Hikmet, topluma egemen olan gerilimleri çok iyi görmekte, 'tipik' bireylerini de buna göre yaratmaktadır. Bir Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens ve Tolstoy romanlarında olduğu gibi, toplumsal yaşamın gerçekleri o insanların bilincine sızar ve sonunda ondan ayrılmaz olur; "karakterlerin toplumsal yönlerinin ifade edilmesi, karakterlerin gerçeklik ve inandırıcı olma ölçüleri durumuna gelir".¹¹² Dostoyevski gibi karakterlerini "sınıfların saptadığı takıntılardan" arındırıp, aralarındaki toplumsal ve ekonomik engelleri kaldırarak "ortak bir insan yazgısı varmışçasına" hepsini birbiriyle kaynaşturmaz.¹¹³ Aksine, Flaubert, Turgenyev ya da Stendhal karakterlerinde olduğu gibi, Nâzım Hikmet'in her bir karakterinin hangi sınıftan geldiği hiçbir zaman unutul-

maz.

Nâzım Hikmet'in 'tipik' karakterlerinin, belli sınıfların 'mümessilleri' oldukları sürece, Lukacs'ın tanımına ters düştükleri de söylenemez.¹¹⁴ Sınıflar arası ilişkinin nesnel yapısı, bu karakterler arasındaki karşılıklı ilişkide daha belirgin bir biçimde görünür. Bu özelliklerinden ötürü, toplumsal gerçekliğe ilişkin anlamlı göndermelerle dolu bir evren yaratırlar.

Nâzım Hikmet, "içeriğe uygun tip" anlayışına, yani içeriğin önceliğine ve ona hizmet edecek tip formülüne karşıdır. Romanın, "mevzudan evvel, devrin bir tarafını şahsında tebarüz ettirecek bir tipe muhtaç" olduğunu söyleyen Kermal Tahir'e itiraz eder:

"Bu tasnife taraftar değilim. ... Mevzu ile tip bir vahdettir. ... Tip mevzu içinde hareket eder. Ve tipliğini ancak mevzu içinde gerçekleştirebilir. ... Don Kışot'u al. Yeldeğirmenlerine hücum, devlerle kavga filan, bütûn bu teferuatlar mevzua ait teferruatlardır ve bir araya gelerek ana mevzuu, yani şövalye-derebeylik nizamının yıkılışında kafası eski şövalye romanlarıyla dolu bir küçük asilzadenin değişen dünyada, ticaret sermayedarlığı-merkezi krallık devrinde kederli macerasını meydana getirirler. Yani demek istiyorum ki 'evvela' tip 'sonra' mevzu kaziyesi mevzu ile tipin vahdetini inkâra varabilir ve son devir bazı Fransız romanlarında olduğu gibi muharırrı mücerret geveze ve uydurma psikolojizme götürebilir."¹¹⁵ "Ben akılda kalacak ölmez tipler 'yaratmak', yahut onları tesbit etmek niyetinde değilim. (...) Yani kitabı okuyup bitirdikten sonra akılda kalmasını istediğim, ayrı ayrı insanlar değil, bu insanların aynasından memleketimin topyekûn -muayyen bir devirde ve inkişafı halinde- sosyal manzarasıdır."¹¹⁶

Lukács'ın, gerçekçi yapıtları diğerlerinden ayıran bir

özellik olarak önemsemediği karakterlerdeki “tıpıklık”, alt olduğu karakterin kendisinden, onun kendi bireyselliğinden daha büyük, dolayısıyla, daha anlamlı bir şeyi simgeler. Yapıtın uzamı içerisinde biriciktirler ama aynı zamanda, yapıtın uzamının toplumsal uzamla ilişkisine yaslanarak, daha genel ve kolektif bir “insan özü” ile ilişkiyi sürdürme iddiasındadırlar. Tıpıklığın şematikleştirilmesini eleştirir Lukacs. “Yazar sorununu kuramsal olarak çözümler, sonra da bunu açıklayacak uygun kişiler çizer. Sonuç, estetik bakımdan hiç de parlak değildir.”¹¹⁷ Bu tarz tıpıklık, özellikle “küçük burjuva entelektüel”, “karşı devrimci”, “toprak sahibi soylu”, “zengin burjuva” gibi basit sınıf simgeleri olarak, kaba Marksist sanat yapıtlarının sıkça başvurduğu bir uygulamadır. Oysa bu çeşit tıpıklık, daha Marx ve Engels’in (Marksist sanat eleştirisinin ilk örnekleri olarak kabul edilmesi gereken) sanat üzerine dostlarıyla ünlü yazışmalarında tam olarak yargılanmıştı.¹¹⁸ Marx ve Engels, tıp uygulamasını, özetle, nesnel belirlenimi ve toplumsallığı ıskalayıp sorunları ahlaki nedenlere indirgediği, olay ve ilişkileri tarihselliği göz ardı etmek suretiyle mutlaklaştırdığı için hatalı buluyorlardı.

Her zaman karşımıza çıkan Balzac-Zola karşılaştırması, burada bir kez daha açıklayıcı bir nitelik kazanmaktadır. “Zola’nın elinde roman, gerçekliği çözümlemenin ayrıcalıklı aracı olmaktan çıkmış ve yalnızca bir tezin örneklemesine indirgenmiştir. Oysa Balzac, ne bulacağını önceden bilmez. *La Comédie Humaine*’e yazdığı *Avant-Propos*’da, amacının insan toplumunun bir tipolojisini, geniş bir zoolojisini kurmak olduğunu fakat yapıtın sonsuz enerjisinin zamanından önce bir tür temel öğeler tablosu keşfetmekten çok bir yöntem fikriyle serbest kaldığını gösterir. Bundan başka Balzac’ın tarihsellik ve tarihsel değeri-

şım karşısındaki sezisi öyle yoğundur ki, toplumsal tiplerin önceden saptanmış bir arketipini, örneğin küçük burjuva arketipini hayal etmesi olanaksızdır. Onun yapıtında küçük burjuva her zaman belli bir dönemin, belli bir onyılın karakteristiğidir. Napolyon zamanından Louis-Philippe'in son yıllarına kadar giyiniş biçemi, mobilyaları, dili ve kafa yapısı bakımından devamlı evrım halindedir. Böylece bir Balzac karakteri, sınıf gibi belli türden bir sabit toplumsal ögenin değil, daha çok tarihsel ânın kendisinin tipik bir örneğidir."¹¹⁹

Memleketimden İnsan Manzaraları'nın karakterleri de, belli türden bir sabit toplumsal ögenin değil, daha çok tarihsel ânın kendisinin tipik bir örnekleridirler. Zira yukarıda da belirtildiği gibi, yapıtta, "hem artzamanlı, hem de eşzamanlı bir toplumsal tarihin insan bireyleri tarafından somutlaştırılması, görünür ve anlaşılır kılınması" söz konusudur. Karakterler, kişilik yapılarından ruhsal durumlarına kadar belli bir dönemin tarihine bağlıdır. Kahramanlarını, bütün ailevi hikâyeleri ve sırlarıyla, modern Türkiye tarihinden çekip çıkarır Nâzım Hikmet. Bir kahramanı, babası "seferberlik"te öldüğünden yetim kalmıştır; bir diğeri'nin Sakızlı Rum karısı, Balkan Harbı sırasında kaybolmuştur; biri 2. Cihan Harb'i'nden evvel Amerika'ya susam satardı; bir diğeri 1. Cihan Harb'i'nde İngiliz'e esir düştüğü için şimdi "Alaman dostu" idi (vb). Kahramanların olağan günlük hayatı, doğumlar, evlilikler, ölümler, düzenli hayatın temellerinde derin ve geriye dönülmez değişimler yaratan tarihsel hareketlilikten etkilenmiştir. Bütün büyük gerçekçi yapıtlarda "çevre" nasıl ki kahramanların varoluşlarının nesnel koşullarıysa, *Memleketimden İnsan Manzaraları* da bu niteliğiyle, gerçekçi yazarların epik romanları gibi, toplumsal çevre ile kahramanların talihlerini

belirleyen tipik koşulların derin bir çözümlemesini içerir.

Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nda olduğu gibi, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da kahramanların sürekliliği, yapıt içinde yer değiştirerek zaman zaman karşımıza çıkmaları, bazen de gözden yitmeleri söz konusudur. Ama tıpkı *İnsanlık Komedyası* gibi *Memleketimden İnsan Manzaraları* da, yapısındaki birliği, konusunun iç içe geçmiş olmasına ya da kahramanlarının süreklilik ve tekrarına değil, "muayyen bir devrin tarihi" olmaktan ileri gelen "toplumsal nedenselliğin egemenliği"ne borçludur. Fakat bu tarz bir toplumsal tipleştirmeye rağmen, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kahramanları açık seçik bireylerdir, ne salt toplumsal özlerine indirgenmişlerdir, ne de belli bir evrensel karakter özelliğinin temsilcisidirler.

1.3.c. Eşdeğer Hayat Parçaları

Eserin tüm evreni, Galip Usta'lar, Kambur Kerim'ler, Kartallı Kâzım'lar, Mahkûm Halil, Fuat ve Melahat'lar, Nuri Cemil ve Burhan Özedar'lar tarafından simgelenen üç farklı uçta, 'halk', 'aydın' ve 'elit' dünyası arasında yapılandırılmıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*, basit hayat parçalarının bir araya getirildiği basit bir toplam değil, diyalektik bağlantılılığa dayanan bir "örgülenme"dir; "tarihî sosyal olanı kendinde somut olarak taşıyan insanlar, olay, durum ile yapıp etme, görme, düşünme, duygulanım birimlerinin diyalektik birlikteliğiyle bir 'yaşarlık' olarak şiirleştirilmişlerdir."¹²⁰ Yapıtta aslolan -karakter özellikleri bulundukları dönem ve çevreyle organik birlik içinde olan- kişilerdir; tıpkı Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'i gibi Nâzım Hikmet'in yapıtında da aksiyon, kişilerin özel ve ti-

kel yanlarının ortaya çıkarılmasına yardımcı bir unsur olarak ikinci planda gelir.

Memleketinden İnsan Manzaraları'nın sayıları neredeyse 150'yi bulan aslı karakterleri¹²¹, her şeyden önce bedenleriyle, gövdeleriyle, dış görünüşleriyle vardır. Tıpkı Tolstoy kahramanları gibi bunların karakterleri ve ruhları da, her zaman, derinin, kasların, kemiklerin ve sınırların ağı içerisine hapsedilmiştir. Alın kemiğinden bağımsız bir zekâ, gözçukurundan ayrı bir bakış, burun ve çene kemiğinde ifade bulmamış bir kibir imkânsızdır; alçaklık, yumuşak ve tombul ellidir, gurur, geniş omuzludur, dalkavukluk, her zaman kısa kalın bacaklarla yürür. Bu halleriyle, (bağnaz töreleri ve yeni zenginlerin görgüsüzlüklerini alaya alan ölümsüz komedyaların yazarı) Molière'in, trajik tipleri gibidir onlar da. Molière'in karikatürleşme noktasına varacak derecede abartılmış tipleri, bir tutkunun tutsağı olmuş tek yanlı tiplerdir; örneğin Harpagon'un cimriliği ve gözüdoymazlığı, Tartuffe'ün ikiyüzlülüğü hep tek yanlıdır. Yine de bir "karakter çizimi ustası" olan Racine'in kahramanlarında olmayan bir şey vardır onlarda: Kendi kişiliklerinde yoğunlaştırılmış ve açığa vurulmuş somut tarihsel çizgiler taşırlar. Harpagon'un gözüdoymazlığı ve Tartuffe'ün ikiyüzlülüğü, zamanın toplum sahnesinde ortaya çıkmış olan gözüdoymazlık ve ikiyüzlülüğü "etkin şekilde bilme"ye ve "anlama"ya çalışmanın bir sonucudur.¹²²

Yapıttaki insan manzaraları, benzer bir yaklaşım sonucunda, somut tarihsel çizgiler taşıyan birer görüntü olarak canlanır. Nâzım Hikmet'in yapıtına "halis bir şiir ustalığı" denilmesinin yanında "kelimelerle kurulmuş bir görüntü sanatı" da denilmesinin sebebi budur. Yapıt, hemen bütünüyle görüntüye ve görüntü düzenlemesine dayanan yapısal bir kuruluş taşınmaktadır. "Sinema sanatının gerçeklik karşısındaki direkt (dolaysız) tavrı, Manzaralar'da yeni bir şiir tavrı olarak işlev gösterir." Ama elbette, "şiirin

malzeme farklılığının bütünüyle kendine has bir yaratıcılığı talep ettiği, tekniğin sağladığı görüntü objektifliğinin şir alanında subjektif yaratıcılığa yerini bıraktığı söylenmelidir.”¹²³

Yapıtın sinematografik kurgusu da bu bakımdan dikkat çekicidir. Nâzım Hikmet’in anlatımı, hareketli bir kamera gibidir. Daha yapıtın ilk sayfasında bızı Haydarpaşa Garı merdivenlerinde Galip Usta’nın peşine takıp adım adım dolaştıran, kalabalığın, telaşın içine sokan Nâzım Hikmet, yapıt boyunca bu yöntemi kullanır. Vagon penceresinden, dışarıda, uzayıp giden asfaltta yol alan resmi otomobildekilere geliriz, bize hikâyelerini ele veren sohbetlerine kulak mısafırı oluruz. Anadolu Sûrat Katarı, harman sonu üzerine gelecek genç kumaya “Çapada bu kadar yorulmam gayrı” diye sevinen Hatice Kadın’ın köyünden geçerken saat 22:36’yı gösterir... Ve sobacı Hakkı Usta’nın dükkânında az sonra kunduracı Rıfat’ın boğazına dolanmak üzere rafta bekleyen urganın yanındaki çalar saat de 22:36’yı göstermektedir. Hapishaneye, Halil amcasını ziyarete giden on üç yaşındaki işçi Kerim’i izlerken, birden “bulutsuz boşlukta dağılıp toplanan” leylek sürüsüne takılıp Cevdet Bey’in turunç bahçesine, turunç bahçesindeki “sekiz lambalı ve 39 model” radyodan da, hapishanenin koridorundaki “dört lambalı ve 29 model” radyoya geçeriz.

Nâzım Hikmet, ‘rüzgârın esintisine bıraktığı bir kâğıt parçasını izleyerek serüvenlere atılmaya karar vermiş’ kahramanlarını ustalıkla takip eden Alexandre Dumas’nın, yeryüzünün en değişik manzaralarını birbiri ardına hızla imgelemenin hizmetine sunan o “hızlı bakış”ına sahiptir. Anadolu’ya ait geniş bir insan panoraması çıkartan bu temposuyla *Memleketimden İnsan Manzaraları*, Bruegel’in tabloları gibidir: Olaylar ve insanlar ne bir merkezde toplanır, ne de tek bir merkezden yayılır. Brueghel tabloları bu yönüyle göz kamaştırıcıdır, “her karesinde ayrı bir hayat

parçası" vardır, bunların hepsi de "eşdeğer"dir, hiç bir şey diğerini gölgelemez... Başka bir söyleyişle, merkez yoktur; ama birçok olay vardır. Bütün ayrıntılar genelin ve bütünü'nün içinde, ama ayırırlar.¹²⁴

1.3.d. Gerçeğin Belirleyiciliği

Bu kompozisyonda elden bırakılmamış olan şey gerçeğe sadakattir. Aslında Nâzım Hikmet'in kahramanlarının, "tipik" oluşları nedeniyle, gerçeklikle ilişkilerinin sorunlu olacağı beklenirdi. Sanat yapıtında "tipikleştirme" ve "tipiklik", sanat yapıtına ilişkin "yansıtma" ve "dolayımılama" tartışmasından bugüne dek gelmiş belli bir "kaba sabalık" ithamıyla karşı karşıyadır hep. Buna göre "tipik" kahramanlar genellikle "ıkna etmek için" üretilirler, bu yüzden de "iletişimsel"dirler.¹²⁵ Ama Nâzım Hikmet'in kahramanlarının "tipik"liği, "tipik" kavramının, ne Belinski, Çernişevski ve Dobrulyubov'un yeni gerçekçilik öğretisindeki "bir karakterin ya da durumun tam temsilcisi, yoğunlaştırılmış kişilik" olarak yorumuna, ne de sosyalist gerçekçilikte gelecekteki insanı tanımlayan "ideal tip" uygulamasına benzer. O daha çok Lukacs'ın (dönüştürülmüş bir Hegel kavramı olarak) gerçeğin eğilimlerini tipikleştiren "tarihsel birey" tanımına ve Frankfurt Okulu'nun (özellikle Adorno'nun), her türlü durağan simgeleştirmeye karşı, tarihsel süreç içinde konumlandırılmış "diyalektik imge"sine yakındır.

Nâzım Hikmet, bireyleri kendilerini çevreleyen nesnel koşullar içine yerleştirirken onların bireyselliklerini yadsımaz, insanları kuklalaştırmaz. Her türlü ucuz duygusallıktan, sulu gözlülükten uzak olarak insanı savunması, gayet iyi bildiği, çok iyi kavradığı hayatın nesnelliğinin bir koşuludur. Yapıtın ünlü kahramanlarından Kambur

Kerim, “tıpık” kavramının ve “tıp”ın gerçeklikle ilişkisinin Nâzım Hikmet’teki yorumuna güzel bir örnektir. O bir “kahraman”dır, kelimenin akla getirdiği ilk manada kahramandır (“kahraman bir türkûdür ömrü Kerim’in”¹²⁶). Fakat Kerim, Yılmaz Güney’in kahramanları gibi bir kahramandır; koşullarının ürünüdür, özdeşleşme, rahatlama ve arınma (katharsis) sağlamaz, kaçınılmaz yazgısıyla “buruk gerçek”in göstergesidir:

“Kerim’in İstiklâl madalyası olabiliirdi,
yok.
Kerim’in kamburu olmayabiliirdi,
var.”

Üstelik, “belki bir ay geçmeden hapishane defterinde kaydı olacak”tı, çünkü senelerdir telgraf memurluğu yapmakta olan Kerim, 180 lira “ihtilas” etmişti ve;

“Umutsuz bir gece
hasta, ölen bir dosta verilmiş de olsa
hapiste yatacaktır
devlet parasını ihtilas eden...”¹²⁷

Kahramanın kahramanlığı, hepimizi bir kandırmaca içine sokan, yanlış bir oyunu oynamak zorunda bırakan modern insanın yazgısına isyandan gelir. Fakat Nâzım Hikmet’in yapıtındaki “kahraman”, Lukacs’ın eleştirdiği o şematik tıp, o kaba biçimde “kuramsal görüşün bir parçası”nı temsil eden “açıklayıcı” kişi¹²⁸ değildir; Nâzım Hikmet’in “kahraman” figürü, varoluşunda bireysel özelliklerle tipik yanlar arasında diyalektik bir ilişkiyi taşıyan Fredric ya da Vautrin gibidir.

Yalnız Kerim değil, Nâzım Hikmet’in neredeyse bütün karakterleri Yılmaz Güney’inkilere benzer; *Gılgamış* gibi,

Macbeth gibi, değer bilmez, adil olmayan dünyaya karşı çıkına hakkı tanınmış, ayrıcalıkları olan ama gerçekliğin ağır belirleyiciliğinden sakınılmadıkları için, çıkışı olmayan insanlardır. Bu anlamda, romantizmin klasik zaafından da uzaktırlar. Yılmaz Güney'in kahraman tıplı, yetenek, zekâ ve gücü karşılığında her daim kurtuluşu garantileyemez. Bu bakımdan Güney gibi Nâzım Hikmet de, bir romantik olarak, sosyal bir küskünlükle olmayacak hülyalara dalan Byron'dan, tüm devrimci coşkusuna rağmen "bohem"den sıyrılamayan Delacroix'dan çok, Julien Sorel'in kellesini gövdesinden koparacak kadar gerçeğin belirleyiciliğine sadık kalmış olan Stendhal'e yakındır. Nâzım Hikmet'in gerçekçiliği, Tolstoy'un epik doluluk ve coşkunluğu kadar, Stendhal'in kontrolcülüğünü de içerir. Yaşanan sorunların, gelecekte tarihin kendi içinde çözümleneceği umudunu büyük bir coşkunlukla dile getiren Nâzım Hikmet, günün gerçekleri karşısında, "Ölümün Zaferi" adlı tablosunda yüzükoyun yere kapaklanmış bir annenin kucağındaki bebeğin suratını yiyen köpeği çizmiş olan Brueghel kadar katıdır. Belki de buna, Murat Belge'nin uyardığı gibi, "katı" dememeli, "gerçekliğin her türlüşüne saygılı"¹²⁹ demeli. Nihayetinde bu, marazı bir tutku değildir. Çünkü Nâzım Hikmet, yine tıpkı Brueghel gibi, en karanlık anlarında bile hayatı savunur.

Gerçeklikle bu hilesiz yüzleşebilme kabiliyeti, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı, sanat tarihinde benzeri görülmemiş bir başka çağa, "bir sanatçının ilerleme uğruna yaptığı hizmetin, kendi düşüncelerinden ve yakınlık duyduğu şeylerden çok, toplumsal gerçeğin çatışma ve sorunlarını anlatmadaki gücüne bağlı olduğu" Stendhal'lerin, Balzac'ların çağına¹³⁰ ait kılmaktadır.

BÖLÜM SONU:

Dolaysız Gerçeğin Şiirsel Anlatımı

“Boşlukta çürür kelâm
topraktan gelmemişse
toprağa dalmamışsa
kökünü salmamışsa.”¹³¹

Memleketimden İnsan Manzaraları’nın toplumsal gerçeğin çatışma ve sorunlarını anlatmadaki gücü, Nâzım Hikmet’te hem kurgusalcı, hem de belgeselci özelliğın bir arada bulunuyor oluşundan ileri gelmektedir. Belgeselci yönü onu daima tek malzemesi olan gerçeğe karşı duyarlı kılmış, kurgusalcı yönü de buradan edindiğı izlenimlerle ustaca anlatabilmesini sağlamıştır. Tolstoy gibi Nâzım Hikmet de “bize vakaları icat eden biri olarak değil de, dolaysız gerçeğı ustaca anlatan biri olarak görünür.”¹³² Çünkü o da, “görmenin tamlığından ya da kusursuzluğundan başka bir teknik bilmez.” Nâzım Hikmet’in yaratıcı gücünü harekete geçiren şey, tıpkı Tolstoy gibi, hayaller değil, gerçeklerdir. Yapıtına aktardığı “görölmemiş boyutları ve çeşitliliğı olan dünyasını kurabilmek için, bu dünyayla ilgili, maddi araçlardan başka bir aracı yok”tur; “bir heykeltıraş gibi, onun da, bir biçim yaratabilmek için toprağı, taş veya kile ihtiyacı vardır; bir müzisyen için olduğı gibi, havadaki titreşim onun için hiçbir zaman yeterli değildir.”¹³³

Stefan Zweig, Stendhal ve Balzac’ın “kendi çağlarını, kendilerinden sonra da devam ettirebilmiş” olduklarını söylüyordu. Balzac, sosyal tabakaları ve onların “allak bul-

lak oluşu"nu, paranın egemenliğini, siyasi mekanizmayı büyüteç altında inceleyerek, "insan kalbinin gözlemcisi" olan Stendhal ise, "psikologlardan daha önce davranıp, olup bitenlere şöyle bir göz atma ve gerçekleri kavrama yeteneği sayesinde" insanı "parçalarına ayırarak", "ince ince tahlil ederek" başarmıştı bunu. Balzac'ın keskin dünya görüşü çağımızı "hissetmiş", Stendhal'in sezgisi ise o çağın insanını "görebilmiş"tir.¹³⁴ Nâzım Hikmet'te bu iki meziyet bir aradadır; o hem çağının ruhunu hissetmiş, hem de o çağın insanının kalbini görebilmiştir.

Memleketimden İnsan Manzaraları, üreticisinin tüm sorgulamalarını yansıtarak Nâzım Hikmet'i yaşadığı dönemin eleştirel bir gözlemcisi konumuna getirmektedir. Bütün bunlar, yapıtı, edebi söylemin "gerçekliği" ve "göndergesi" sorununda daha açık seçik çözümlenebilir kılmaktadır.

"Manzaralar, Nâzım şîrinin en verimli döneminin ürünüdür. Bu verimliliği sağlayan ve bu büyük, kalıcı yaratışı mümkün kılan şartlar, Nâzım'ın diyalektik düşünce/şîir kaynaşması şeklindeki poetikasının gerçek yaratıcılığa imkân sağlayan tek materyal alana, insana, bütünüyle Anadolu insanına yönelmesiyle oluşan tarihî bir kesişme noktasınca var edilmiştir. Bu kesişme noktasından kaynaklanan ve beslenen reel ve geniş kapsamlı bir 'iç', öznel bir şîir yeterliğinde, şîir gücünde uygun ve dinamik karşılığını bularak Manzaralar'da bir genel insanlık serüveni, ulusal, yerel, somut ve aynı zamanda genel bir insanlık imgesi haline dönüşmüştür. Bu yüzden Manzaralar'ın temel

gücünü öncelikle muhtevasından aldığını söylemek yanlış olmaz. Ve büyük bir şairin kendi memleketinin insanlarına yönelmedeki coşkusunu, doluluğunu, yalınlığını, dirliğini taşıyan bu şiir yaratışının içten ve direkt tavrı ile gelenek ve insan birikiminin oluşturduğu ulusal duyarlılığıyla olağanüstü bir etki gücüne ulaştığı da söz götürmez.”¹³⁵

Bu saptamalardan sonra hem *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın üretimini, hem de şair Nâzım Hikmet’in böyle bir yapıtın üreticisi olarak üretimini anlayabilmek için bazı sorular sormak gerekiyor: Nâzım Hikmet’in poetikasının “gerçek yaratıcılığa imkân sağlayan tek materyal alan” olarak “Anadolu insanı”na yönelmesiyle oluşan o “tarihî kesişme” nasıl gerçekleşti? Ulusal ve yerel olan bu yapıt, aynı zamanda “genel bir insanlık imgesi” haline nasıl dönüştü? Yapıt, gücünü neden “muhteva”ndan almakta? Yapıtı gücünü veren o “muhteva”ya yapıt üreticisinin ilgisini yönelten şey ne olmuştur?

Üretim alanının, toplumsal bir yapı, “kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı” olduğunu hatırlayalım. “Bir yazar için nelerin olup bittiğini anlamak, onun üzerinde etkili olan güçlerin neler olduğunu anlamaktır.” Bourdieu buna “toplumsal yörünge” diyor.¹³⁶ *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın temelinde yer alan üretici koşullanmalarını anlayabilmeyi, Nâzım Hikmet’e hem yapıtının üreticisi olarak kendini yaratma, hem de yapıtını gerçekleştirme olanağı tanıyan toplumsal yapıyı kavrayabilmeyi, “toplumsal yörünge” üstüne yapılacak bir inceleme sağlayabilir ancak.¹³⁷

1. Bölüm Dipnotları

1- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları* (ç.N.Kâmil Sevil), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s.9-12

2- Özerklik talebinin belli başlı iki yorumuna ilişkin temel yapıtlar, Immanuel Kant'ın, estetik yargılardan hareket ederek, sanatın 'pratik' kaygılardan uzaklaştırılışını ve sanatın "işlevsizliği"ni temsil eden *Yargıgücünün Eleştirisi* ile Friedrich von Schiller'in, sanatın "insanlığın güzel"de temsil edilmesi" görevini tam da dolaysız amaçlara bağlı kalmaması, yani koşulsuz özerkliği sayesinde yerine getirebileceğini ilan eden *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup'u*, bu yüzyılın ürünleridir.

3- Peter Bürger, *Avangard Kuramı* (ç.Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s.83

4- Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* (ç.Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s.228

5- Janet Wolff, *Aesthetics and the Sociology of Art*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, s.27 Oysa R. Williams, sanatın "kültür sosyolojisi" kanalıyla erken dönemlerden itibaren toplumbilimlerinin konusu haline gelmiş olduğunun ayrıntılı bilgilerini ortaya koymaktadır. [Bkz.Raymond Williams, *Kültür* (ç.Ertuğrul Başer), İletişim Yayınları, İstanbul 1993] G. Vico, Herder, W. Dilthey ve J. Burkhardt'ın çalışmalarını örnek gösteren Williams'a göre, tasvir ve analiz yöntemleri bakımından genel sanat tarihi ve eleştirisinden ayrılan bu çalışmalar, modern kültür sosyolojisiyle "örtüşmekte"dir. (age. s.19, 20)

6- Raymond Williams, age., s.127

8- Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler* (ç.Hülya Tufan), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1995, s.62

Bourdieu, yapısalcı kuramın, "iç okumanın çevresinde bir bilimsellik aurasının oluşmasını" sağladığını da önemle belirtir (age. s.63). Bir dünya görüşü olmaktan öte, özgün bir analiz mantığına sahip bir araştırma yöntem ve tekniği olan yapısalcılık, örneğin antropolojide, psikanalizde ve iletişim bilimlerinde açıkça gözlemlenebileceği gibi, girdiği bütün alanlara böyle bir "bilimsellik aurası" sunmuş, ya da en azından bunun oluşum sürecini hızlandırmıştır. Ne var ki yapısalcılık, nüfuz ettiği alanı kalıcı ve kanıksatıcı bir muhafazakârlıkla kuşatmaktadır. T. Eagleton, bunu, yapısalcılığın bir "tin teokrasisi olarak davranma tarzı"na sahip olmasına bağlıyor. Eagleton, bu tarzın, "modernliğin rasyonelleştirme itkisinin en sonunda öznenin en kutsal yanlarına nüfuz ederek girmesi" biçiminde görülebildiğini belirtiyor: "Özenli kodlamaları, evrensel şemaları ve çıkarıcı indirgemeciliğiyle yapısalcılık, gerçeklikte zaten belirgin olan bir şeyleşmeyi Geist (ruh, tin; kültür, ideoloji ve ahlak) alanında yansıtıyordu. (...) Yapısalcılık bu anlamda esşanlı olarak

radikal ve muhafazakârdı, kendi egemen değerleriyle derin bir uyumsuzluk sergileyen modern kapitalizmin stratejileriyle suç ortaklığı yapıyordu. Yapısalcılık bir tür teknolojik belirlenimciliğin önünde bizzat zihne uzanan bir yol açarken, bireyleri yalnızca gayri kişisel kodların boş mevzileri olarak ele alırken, modern toplumun gerçekte bireylere çektiği muameleyi (ama öyle yapmadığını iddia ettiği bir muamele) taklit ediyor ve böylelikle modern toplumun ideallerinin maskesini düşürürken mantığını onaylıyordu." [Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları* (ç. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yay. İstanbul 1999, s.154, 155]

9- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.20

10- *age.*, s.22

Bunlar yerine, belki de bilimin, sanat aşkını neşteri altına yatırarak hazzı öldüreceği, anlatmayı başarmakla birlikte duyumsatmada yetersiz kalacağı yolunda bir kaygı taşımanın daha yerinde olacağını söyler Bourdieu. Fakat, "klasiklerin kutsallaştırılmış yüceltimine, ataların ve ölmüşlerin yeteneklerinin tapıncına katkıda bulunmak için değil, ... okuru ölmüşlerle kadeh tokuşturmaya çağırmak ve hazırlamak için kendini derin bilginin tüm kaynaklarıyla donatmış" edebiyat incelemecilerinin de varlığından haber vererek bu kaygının ehil ellerde giderilebilir bir kaygı olduğunu ima eder. (*age.* s.22, 23)

11- *age.*, s.24

12- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.24

13- "Sanatçının niyetinden bağımsız olarak, felsefi ve sosyolojik bir içerik taşıyan bu bilgi, sezgiseldir. Shakespeare tragedyaları, Balzac romanları, Bosch ve Bruegel resimleri vs... Benzer biçimde, kavramlarla anlatılmış olanın, bir kez de notalar, tablolar, senaryolar ve tekstlerle anlatılması da söz konusudur. Felsefeci ve sosyologların kendi çalışmalarında edebiyattan, sinemadan faydalanmış, onların birikimine başvurmuş olmaları gibi, bazı sanatçılar da zaman zaman kendi yapıtlarında felsefenin ve sosyolojinin bilgisine yer vermişlerdir. Wim Wenders'in, Hegel'in 'Tin'i ve Benjamin'in 'fragmanlaşmış modern hayat' çözümlemeleriyle bezenmiş 'Berlin Üzerinde Gökyüzü' filmi, Umberto Eco'nun semiyolojinin klasikleşmiş bütün argümanlarını içeren romanları da, örneğin, bu türden yapıtlardır. Fakat ne olursa olsun, sanatçının eseri eninde sonunda bir coşkunluğun ürünüdür; sanatçı, coşkusal bir patlama anında yaratır eserini. Dolayısıyla, Kandinsky'nin dediği gibi, 'ruhun derinliklerinden kopan, gerçekten içten olan güzeldir'. Ama buna ilaveten entelektüellik, sanatçıya, bilimsel bilginin içermediği o bilgiyi mükemmel biçimde ele geçirme ve ayrıcalıklı bir formda aktarabilme yeteneğini bağışlar." (Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz, "Gerçeklik, Toplumsallık, Merhamet", *Varlık* dergisi, sayı 1142, Aralık 2002)

14- Bkz. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* (ç.Esen Tarım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1990, s.215-236

15- Boris Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi* (ç.Aziz Çalışlar), Bilim Yayınları, İstan-

bul 1976, s.7, 8

16- Herbert Marcuse, *Estetik Boyut* (ç.Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul 1997, s.11

17- Sadece Rusya'da değil, o dönemde bütün Avrupa'da, Emile Zola gibi kuramcılarının ve propagandacılarının onları bir arada tutma gayretlerine rağmen, "sanatta-ki devrim ile devrimin sanatı"nın yolları ayrılmaya başlamıştı. [Eric Hobsbawm, *Sermaye Çağı* (ç.B.Sina Şener), Dost Kitabevi, Ankara 1998, s.319]

18- Akt. Nuri Bilge Ceylan, *Uzak*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2004, s.231

19- Aleksandr Puşkin, *Erzurum Yolculuğu* (ç.Ataol Behramoğlu), İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s.15

20- *age.*, s.22

21- Mehmet Öztürk, *Sine-Masal Kentler*, Om Yayınevi, İstanbul 2002, s.14

22- Bkz. Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* (ç.Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2003

23- G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat* (ç.Selim Mımoğlu), Sosyal Yayınlar, İstanbul 1987, s.115 "Çernişevski, sanatın hayatı kopya etmekle yetinmeyip onu açıkladığını, ona kılavuzluk yaptığını söyler. O kendisi de sanatla, özellikle, hayatın 'elkitabı' olarak ilgileniyor ve eleştiri yazılarında sanatçılara hayat feneomenlerini anlamaları için yardım etme amacını güdüyordu." diyor Plehanov (*age.* s.116)

24- Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Felsefe Nedir?* (ç.Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.146

25- Oscar Wilde, *Sosyalizm ve İnsan Ruhu* (ç.Fatih Özgüven), Roll Yayınları, İstanbul 2000, s.63

26- Akt. John Berger, *Sanat ve Devrim* (ç.Bige Berker), V Yayınları, İstanbul 1987, s.76

Sanatın epeydir zedelenmekte olan *aurası* bugün belki de en büyük kayba burada yol açıyor. Sanatsal üretim alanını yoğun baskı altında tutan bir yandan popüler ve diğer yandan marjinal eğilimler, onun dürüstlüğüne tahrif etme işinde şaşırtıcı ama asla anlaşılmaz olmayan tuhaf bir ortaklık sergiliyor. Sorun, galiba bu iki eğilimin gerçek/sahici bir bireyselliğin dışavurumu olma noktasında gösterdikleri derin zaafılardan ileri geliyor. Popüler eğilimler içinde olan bir sanatçı pazarın talebini karşılamaya başladığı andan itibaren, "faaliyetinin mânâ"sı "kendi iç geriliminin", yani "gerçek bireysel varoluşunun" sahici bir dışavurumu olmaktan çıkar. Marjinalin durumu da farklı değil. Sanatsal faaliyetinin bütün "mânâ"sı, toplumdan kaçışın mutlu fantezisine dair imajdır. Nitekim bugün bu gayeyle ortaya çıkarılmış ("şok edici" kavramsallıktan, soyut avangardizme kadar uzanan) eserler, ayrıcalıklı bir estetik deneyimin farkına vardığı ve bundan haz duyabildiğine inandırmak suretiyle, alıcısında seçkin bir sanat zevkine sahip olduğu sanısını uyandırmaya yarıyor. Ve bu haliyle avangard çıkışın kendisi de

-bütün protestosu, itirazı ve çılgınlığına rağmen- sadece "ayrıcalığın tartışılmaz simgeleri"nden biri olarak alınıp satılabilen binlerce basit şeyden herhangi birine dönüşüyor, tıpkı diğer uçtaki kültür endüstrisi mamülleri gibi. Güncel sanatın gerçeklik karşısındaki bu iki tutumu, felsefede "aklın özgür yargısı" denen ideal insanlık durumunu da ciddi biçimde zedelemektedir. Çünkü gerçekliğin pazara ve imaja yönelik bu tip yorumlarında, "özgür" değil ayartılmış aklın ürünleri söz konusudur.

27- Bertolt Brecht, "György Lukacs'a Karşı" (ç.Taciser Belge), *Estetik ve Politika* (der. Ünsal Oskay), Eleştiri Yayınları, İstanbul 1985, s.109

28- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.42

29- *age.*, s.70

30- Boris Suchkov, *age.*, s.55

31- Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (tr.Robert Hullot-Kentor), University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, s.250

32- "Prens, sanatı duyumsuyor ve o menfur bilimcilik ve sıradan terminoloji onu daraltmasa, daha güçlü duyumsayacak. Bazen, sıcak doğa ve sanat imgelemiyse onu dolaştırırken, birden basmakalıp bir bilim sözüyle lâfin içine tökezleyince, dişlerimi gıcırdatıyorum." [Johann W. Goethe, *Genç Werther'in Acıları* (ç.Yüksel Pazarkaya), MEB Yayınları, İstanbul 1999, s.104]

33- Burada feodal dönemin "yaratıcı birey"den esirgediği değeri düşünmek gerekir; sanatın hayatın içindeki işlevinin "dünyevi zevklere eşlik etme"den ibaret kaldığı, sanat yapıtlarının güzel olmasının istenmesinin tek nedeninin "onların konunun kutsallık karakterine ve hedefinin yüce doğasına eşit olmak zorunda bulunmaları" olduğu, ressamların en güzel portrelerini müstakbel gelin ve damatların birbirlerini tanımasına yardımcı olmak üzere çizdiği, "düğünlerde ve cenazelerde yardıma koşan saray resamları"nın ortalıkta cirir attığı ortaçağı hatırlamak gerekir. [Bkz. Johan Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı* (ç.M.A.Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 1997, s.362-392]

34- Hippolyte Taine, edebiyat sosyolojisinin kurucularından sayılmaktadır. "Taine, edebiyat tarihini incelerken göz önüne alınması gereken nedenleri üç grup altında topluyor: Irk, ortam ve dönem. Farklı toplumların farklı edebiyatları olmasını bunlarla açıklayabileceği kanısındaydı. 'İrk' derken, Taine, biyolojik üstünlük kaygılarına bulaşmaz; bir ulusun ulusal özelliklerini kasteder daha çok. Fransızların, Almanların, İngilizlerin kendilerine özgü zihniyetleri, duyarlılıkları, bir dünyaya bakışları vardır. Ulusal karakter, bir toplumun insanlarında doğuştan mevcut özelliklerdir. 'Dönem' diye çevirdiğimiz moment, aslında, kesinlikle tanımlanmış değil ve her zaman tam aynı anlamda kullanılmıyor, ama genellikle belli bir dönem anlamına geliyor. 'Ortam', edebiyatı açıklamada en önemli rolü oynar. Ortamı meydana getiren koşullar arasında iklim, toprak, coğrafi durum ve toplumsal koşullar yer alır. Bunlar insanların mizacına ve karakterine yön

verir. Güneşsiz, yağmurlu, sisli kuzey iklimi melankolik bir edebiyata yol açar; güneğin güneşli iklimi ise neşeli edebiyata. ... Taine, bilimsel olduğuna inandığı yöntemini başarıyla uygulamış sayılmaz. Kavramları kesinlikten yoksundur ve yöntemini acemice, kabaca kullanmaktadır." Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s.84

35- Nicos Hadjinicolaou, *age.*, s.51

36- *age.*, s.78

37- *age.*, s.111

38- Peter Bürger, *age.*, s.38

39- Karl Marx, *Kapital* (ç.Alaattin Bilgi), Sol Yayınları, Ankara 1986, cilt 1, s.86, 87

40- Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat* (ç. Esen Tarım), Adam Yayınları, İstanbul 1990, s.128

41- Akt. Raymond Williams, *age.* s.128 G.Flaubert, "Duygusal Eğitim" ya da Türkçedeki çeviri adıyla *Bir Delikanlının Romanı*'nda sanat galerisi sahibi Mösyö Arnoux karakteriyle bunun güzel bir örneğini vermiştir.

42- Mihail Lifşits, *Marx'ın Sanat Felsefesi* (ç.Murat Belge), Kuzey Yayınları, Ankara 1984, s.100

43- Karl Marx, *1844 Elyazmaları* (ç.Kenan Somer), Ankara 1993, s.172

44- "Bir ayakkabıcıyı Rafael'den üsrün gören Pisarev, böyle olmasını istemişti." (Mihail Lifşits, *age.* s.78)

45- Karl Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* (ç.Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara 1976, s.279

Marx'a göre, Yunan sanatının bizde yol açtığı büyüleme, "o sanatın doğmuş olduğu, ve ancak doğabileceği yeteri kadar olgunlaşmamış toplumsal koşulların hiçbir zaman geri gelmeyeceği gerçeğine bağlı bir büyülemedir." (*age.* s.281)

46- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat* (ç.Asım Bezirci), Yön Yayınları, İstanbul 1993, s.38

47- "Son adımda üretim belirleyici etkindir. Ama..." diyordu Engels; "Ama meta ticareti, gerçek üretimden bağımsız duruma gelir gelmez, kendine özgü bir devinim kazanır ki, bu genelde üretim devinimiyle yönetilmekle birlikte, ayrıntılarda ve bu genel bağımlılık içinde gene de bu yeni etkenin doğasında bulunan kendisine özgü yasaları izler; bu devininin kendi evreleri vardır ve kendisi de üretim devinimi üzerinde etkili olur." [Friedrich Engels, *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94* (ç.Öner Ünalın), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 1993, s.20]

48- Pierre Bourdieu, *Toplumbilim Sorunları* (ç.Işık Ergüden), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1997, s.35, 36

49- Friedrich Engels, *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94*, s.15

50- Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim* (ç.Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi

Yayınları, İstanbul 1997, s.14 "Örneğin" diyor Jameson, "Freud'la ilgili revizyon, onun maddeci temeli diye adlandırılabileceğimiz şeyi, yani kişisel bozuklukların apaçık cinsel etiolojisi (nedenbilim) üzerinde inatla durmayı sessiz sedasız örtbas eder. Bernstein'dan beri Marksist revizyonizm, buna benzer bir şekilde sınıf çatışması kavramının ortadan kaldırılmasını içermektedir." (age. s.14)

51- Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, s.81

52- Nitelendirmeler için bkz. Murat Belge, *Marksist Estetik*, Birikim Yayınları, İstanbul 1997, s.55 ve 58 Belge'ye göre, "Lunaçarski, Bolşeviklerin Menşeviklerle giriştikleri politik mücadeleyi sanat planında Plehanov ile devam ettirir gibidir." (age. s.55)

53- Raymond Williams, *age.*, s.69

54- Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, s.11

55- Selahattin Hilav, *Edebiyat Yazıları*, YKY İstanbul 1995, s.60

56- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat* (ç. Asım Bezirci), Yön Yayınları, İstanbul 1993, s.39

57- Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s.229, 230

58- Raymond Williams, *Kültür*, s.58

59- "Ben, alan kuramını, bu türden indirgeyici kısa-devrelere karşı geliştirdim." [Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler*, s.67]

60- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.12

61- "Kesin ayrıntılardan hareketle tanımlanan ve antropologlar tarafından birbirlerinden ayrılan bu alanlar, genelde dar olmaktadır. Fakat, farklı kültürel alanlar, grubun bazı ortak çizgileri itibarıyla daha geniş bütünlerin içinde biraraya gelmektedirler ve bu grup, bu çizgiler nedeniyle diğer bütünlerden farklılaşmaktadır. Marcel Mauss, hissedilir farklılıklarına ve söz konusu mekânın azametine rağmen, devasa Pasifik okyanusunun çevresindeki ilkel kültürlerin tek ve aynı bir insani veya daha doğrusu kültürel bir alanı meydana getirdiklerini iddia etmekteydi. Coğrafyacılar ve tarihçiler de antropologların ardından gelerek, çok doğal bir şekilde (bu kez karmaşık ve gelişkin uygarlıklara ilişkin olarak) kültürel alanlar'dan söz etmeye başlamışlardır. Bunun anlamı, onların, her seferinde kendine özgü nitelikleri olan bucaklar halinde belirlenebilecek olan mekânları işaret ettikleridir." (Fernand Braudel, *Uygarlıkların Grameri* (ç. M. Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara ? s.36)

62- Marx, bu kavrayışı "Grundrisse"de dile getirmiş ve toplumsal bağıntının, "çağdaş Robinsonculuk" dediği "tek başına/yalıtılmış birey" anlayışının Bastiat, Carey, Proudhon vb. tarafından "çok ciddi olarak çağdaş ekonomi politişin içine sokulmaya kalkışılmamış olsaydı" şayet, dile getirmeye bile değmeyecek basit bir gerçek olduğunu belirtmişti. [Karl Marx, *Grundrisse* (ç. Arif Gelen), Sol Yayınları, Ankara 1999, s.22]

63- Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler*, s.68

64- Raymond Williams, *Kültür*, s.209

65- Pierre Bourdieu, s. 315

Bourdieu, alan kavramından genel bir "alan kuramı"na ancak deneysel bir biçimde doğrulanan bir tür karşılaştırmalı, kuramsal tümevarımla gidilebileceğini belirtir: "Farklı alanların (dinsel alan, bilimsel alan, vd.) her birini, gerçek anlamda bir özel durum gibi, bir başka deyişle, öteki olası görünüş biçimleri arasında bir durum gibi ele alarak, dönemlere ve ulusal geleneklere göre bürünebileceği farklı görünüşler altında incelemek, karşılaştırmalı yönetime tüm etkinliğini kazandırmaktır. Bu da aslında, tekil betimlemenin (belli bir alanın belli bir durumuna ilişkin) kibarca boyun eğişine kendini bırakmadan, her durumu en somut özgüllüğü içinde yakalamaya; ve aynı hareket içinde, bunları betimlemede yararlanılan her alanın değişmez özellikleriyle her alan içinde genel düzenekler ve kavramlar dizgesinin özgül biçimini kavramaya yönlendirir." Böyle bir yönelim, "tembel düşünceye özgü" bir tekdüzeliğin, özel durumun ne tikel, ne de evrensel yanını ortaya koyamayan boş genellemelere gitme eğiliminin aşılabilmesiyle mümkündür, bunu zorunlu kılar. Bourdieu, Flaubert'in "Duygusal Eğitim" romanı hakkında yaptığı bu kendi çalışmasının da her şeyi elinde toplamak isteyen büyük kuramlara özgü "sistematisleştirme tutkusu"nu "gerçek anlamda bütünleşmiş ve birbirlerine eklenmiş deneysel araştırma izlencesi"ne dönüştürme kaygısı güden bir toplumbilimin alacağı doğrultuyu yeterince gösterdiği düşüncesindedir: "bir son verme gereği bulunmasaydı, bu çalışma sonsuza değin sürerdi." (Bkz. Age. s.287, 288)

66- age., s.333, 334

Bourdieu, bu uyarı ve tavsiyeye kendisi de uyar ve her "yazar" ve "yazınsal alan" sözcüğünün peşine bir adet "vb." ifadesi ekler.

67- age., s.307

68- age., s.12

69- age., s.281

70- Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler*, s.71

71- Nicos Hadjinicolaou, age., s.53

72- age., s.51

73- Bkz. "Architecture gothique et Pensée scolastique" [Biçim ve içeriğiyle sanatın, yaratıldığı ortamın toplumsal ve düşünsel yapısıyla gelişen bir olgu olduğunu ortaya koyan ve dönemin "düşünce alışkanlığı"nın nasıl Skolastik felsefeyi geliştirmişse, benzer biçimde Gotik mimarlığı da var ettiğini örneklerle açıklayan bu makalenin İngilizce'den yapılmış Türkçe çevirisi için, bkz; *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* (ç.Engin Akyürek), Kabalcı Yayınları, İstanbul 1995]

74- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.281

75- Nicos Hadjinicolaou, age., s.68, 69

76- Karl Marx, *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (ç.Sevim Belli), Sol Yayınları,

Ankara 1990, s.48

77- Bkz. Karl Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*, s.25

78- Raymond Williams, *Kültür*, s.197, 198

79- Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s.27, 28

80- *age.*, s.40

81- Felsefede bilgi ikiye ayrılmaktadır: 1.Doxa (sanı bilgisi) 2. Episteme (akla dayalı bilgi) Estetik doxa, sanat yapıtındaki güzelliğin ve ondan alınan hazzın başka hiçbir şeye indirgenemezliğini, bilim ya da akıl yoluyla açıklanamazlığını, özerkliğini ve biricikliğini ifade eder.

82- G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat* (ç.Selim Mımoğlu), Sosyal Yayınlar, İstanbul 1987, s.54

83- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s.50

84- György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (ç.Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul 1969, s.111

85- G.V. Plehanov, *age.*, s.11

86- Anatoli Lunaçarski, *age.*, s.45

87- *age.*, s.37

88- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.446

89- Nicos Hadjinicolaou, *age.*, s.242

90- Kültürel sermaye bakımından en yoksul kişilerin sanat yapıtlarından algılayacakları şey, yalnızca, onların gündelik yaşamdaki yerleri (süs vb.), işlevleri (prestij vb.) ve uygulamıdır (boş zaman faaliyeti vb.).

91- Pierre Bourdieu, *age.*, s.441

92- Janet Wolff, *Aesthetics and the Sociology of Art*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, s.108

93- Murat Belge, *Marksist Estetik*, s.356

94- Akt. Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, Ant Yayınları, İstanbul 1969, s.310
Sertel, Nâzım'ın bu sözü 1955 yılında Viyana'da kendisiyle bir sohbet sırasında söylediğini bildiriyor.

95- Memet Fuat, *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri-*, Adam Yayınları, İstanbul 2000, s.310

96- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s.94

97- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996, s.82

98- *age.*, s.73, 74

99- Bkz. Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1976 ve İbrahim Balaban, *Şair Baba ve Damdakiler*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996

100- Bkz. Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, s.120

101- *age.*, s.121

102- age., s.77

103- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s.59

104- Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar* (ç.Ayda Yörükân), T. İş Bankası Y., İstanbul 1992, s.255

105- Nedim Gürsel, *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, Doğan Kitap, İstanbul 2005, s.15

106- Emin Karaca, *Nâzım Hikmet'in Şiirinde Gizli Tarih*, Çınar Yayınları, İstanbul 1995, s.16

Nâzım Hikmet'in kendisi de, söz konusu yapıtlarda "bazen Türkiye'nin realitesi bahis konusuydu" diyor; örneğin "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?"de bunun böyle olduğunu söylüyor; "Jokond ile Sİ-YA-U"da, söyleyeceklerini "fantastik bir elemanın perdesi altında" söylediğini belirtiyor. (Bkz. Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s.181)

107- Dietrich Gronau, *Nâzım Hikmet* (ç.Gülderen Pamir), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1995, s.128, 129

108- Nedim Gürsel, age., s.174

109- György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.141

110- "Bence, gerçekçilik, ayrıntıların doğruluğundan başka, tipik karakterlerin tipik durumlar içinde doğru bir biçimde yeniden verilisi demektir." [Friedrich Engels, "Margaret Harkness'e Nisan 1888 tarihli mektup", Marx/Engels/Lenin, *Sanat ve Edebiyat* (ç.Aziz Çalışlar), Ekim Yayınları, Ankara 1990, s.71

111- Stefan Zweig, *Üç Büyük Usta* (ç.Ayda Yörükân), T. İş Bankası Yayınları, İstanbul 1995, s.11

112- Arnold Hauser, age., s.232

113- age., s.336

114- Nedim Gürsel, age., s.175

115- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996, s.124

116- Akt. Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, Ant Yayınları, İstanbul 1969, s.309

117- György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (ç.Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul 1969, s.141

118- Söz konusu mektuplar ve yazışmalar için bkz. Marx-Engels-Lenin, *Sanat ve Edebiyat* (der. ve ç. Aziz Çalışlar), Ekim Yayınları, Ankara 1990, s.36-231

119- Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim* (ç.Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.171 Jameson, "bir tutucunun, bir kralcının, bir inanan Katoliğin belli koşullar altında, toplumdaki etkin durumda olan gerçek güçleri, sosyalistçe duygulara göreli bir yakınlık duyan bir yazardan daha iyi kavrayabileceği sonucuna varmaya zorlanabiliriz" diyor; "Dreyfus savunucusunun, çağının

temel sorunlarından kopuk olduğunu ileri sürmek kasıtlı ve ters bir şey gibi görünebilir.” Ama, diyor Jameson: “Zola’nın politik adanmışlığının yazındaki yaratıcı işinin sonunu izlemekle, onun yerine geçmekle kalmayıp, aynı zamanda, yazarın özel yaşamında devamlı rahatsız edici bir tatminsizlik duygusunu, gerçek yaşantıyı hiçbir zaman gerçekten yakalayamamış olmak duygusunu da yansıtır gibidir. Zola’nın çalışma yöntemlerinin (bir tür akılcı işbölümü, izleklerin karakterlerden önce seçimi, dikkatli bir zemin belgelemesi ve notlar, olayların geçtiği yerin gezilmesi, görülmesi vb...), hayal gücü yüksek yaratıcı bir katılımcının yöntemlerinden çok olayları dışardan gözleyen birinin yöntemleri olduğu kuşkusuz. Oysa Balzac, Sardinya’nın gümüş madenlerinin zenginliğini, tiyatrodan kazanacağı hızlı bir serveti, ağgözlülükle toplayacağı aslı astarı olmayan hazineleri, birbiri ardından evler donatmayı düşleyerek; toprak sahiplerinin sonunda durumlarını sağlamlaştırmasını özleyerek, tarihte yaşadığı anın nedensel güçlerinin dışardan, başkalarında gözlemlemek zorunda kalmaksızın daha şimdiden kendi içinde sonuna kadar gelişmiş olduğunu sezerek çağının temel hırslarını ve dürtülerini kemiklerinde, yaşam tutkularında tümüyle yaşamıştır.” (age. s.177)

120- Taylan Altuğ, “İnsan Manzaraları’Üstüne”, *Türkiye Defteri*, sayı 8, İstanbul Haziran 1974, s.66

121- Bu rakam, tam olarak 145’tir. Fakat araştırmacı Emin Özdemir’in de belirttiği gibi, yapıt boyunca anlatıma doğrudan ya da dolaylı biçimde giren kişileri belirli bir yerleşim alanında toptasak, nüfusu en azından üç bini aşan bir kasaba oluşturur. (Bkz. E. Özdemir, “Memleketimden İnsan Manzaraları Üzerine Bir Deneme”, 100. *Doğum Yılı Dönümünde Nâzım Hikmet’e Armağan* (ed. Alpay Kabacalı), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s.125)

122- Boris Suchkov, age., s.22, 23

123- Taylan Altuğ, age., s.66

124- Murat Belge, “Brueghel ile Brecht”, Bkz. *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1983, s.94

125- Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat* (ç. Esen Tarım), Adam Yayınları, İstanbul 1990, s.167

126- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, YKY İstanbul 2002, s.64

127- age., s.67, 68

128- György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.142

129- Murat Belge, “Brueghel ile Brecht”, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1983, s.100

- 130- Arnold Hauser, *age*. s.233, 234
- 131- Nâzım Hikmet, “Kelâm”, *Yatar Bursa Kalesinde (Şiirler 4)*, YKY İstanbul 2002, s.142
- 132- Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, s.269
- 133- *age*. s.275
- 134- *age*. s.225, 226
- 135- Taylan Altuğ, *age*, s.61
- 136- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.15
- 137- Her şeye rağmen, *Memleketimden İnsan Manzaraları’nın* okunması, tıpkı Bourdieu’nün *Bir Delikanlının Romanı* için söylediği türden bir deneyimdir; “okuru, içinde üretildiği ve gün ışığına çıkardığı toplumsal dünyanın incelenmesine hazırlayan yalın bir hazırlık çalışmasının ötesinde bir şeydir.” O, her şeyden önce güzel bir şiirdir.

II.Bölüm

toplumsal Yörünge



Sanat yapıtı, sanat alanındaki türdeş tutumlar içinde kendi ayırıcı değeri, benzerleri karşısındaki konumundan alır. Anadolu'ya bakmak, Anadolu'yu konu edinmek, edebiyatımızda sıkça görülmüş türdeş bir tutumdur. Nâzım Hikmet'in yapıtının, alan içindeki benzer tutumlardan ayıran özgün bir yanı vardır. Bourdieu, tümüyle "oyuncağı olduğu" alanca yaratılmış bir tür "nesne ressam" örneği niteliğindeki Henri Rousseau ile yalnızca yapıt üretmek sanatını değil, aynı zamanda "bir ressam olarak kendini üretme" sanatını da içeren bir resim sanatının yaratıcısı olan Marcel Duchamp arasındaki farka dikkat çeker.¹ Buradan bir analogi yapmak gerekirse, ressamlardan ilki "orada bir köy var uzakta" diyen edebiyatçımızdır, ikincisi de Nâzım Hikmet. Yapıtının ayırıcı değeri de buradan ileri gelmektedir.

II.1. Anadolu'ya Bakmak

Sanat ve kültür üretiminin Anadolu'ya ilgi ve yönelimini, bu ilgi ve yönelimin nedeni ve niteliğine göre bazı dönemlere ayırmak mümkün. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yönelim, halka Cumhuriyet ilkelerini benimsetme "görev"i ile hareket eden "misyoner aydın" tavrıyla simgeleşti. Başlangıcı, 1940'lı yıllara denk gelen ve asıl bereketini 60'lı yıllarla birlikte gösteren ikinci dönem, Anadolu'nun yetkin bir hmanizmaya kaynaklık ettiği, kültür sanat hayatının yeni ufuklara açıldığı, özellikle Türk romanı ve sineması açısından önemli yapıtların ortaya koyulduğu yıllardı.

II.1.a. "Misyoner Aydın"

"Türkiye tarihinde 'aydın' kavramı çıktı çıkalı, aydının 'görevi' de var" diyordu Murat Belge; bu durumun başka ülkelere, "zellikle Batı'ya fazla benzemediği"ni ileri sürüyordu. "Entelektüel" kavramının, "kafasıyla iş yapan" anlamında "akıl" kökünden türediğini hatırlatan Belge, bizdeki "aydın" kavramında "entelektüel"de olmayan bir "görev" ve belli bir "misyon" anlayışı bulunduğunu, bu farkın da daha etimoloji düzeyinde bile kendini belli etmekte olduğunu söylüyordu.² Modernleşme tarihimize baktığımızda, aydınımızın sahiden de hep bir misyoner rolü oynadığı görülür. Türkiye'nin modernleşme tarihinin her döneminde aydın "görev"e çağırılmıştır. Osmanlı'nın son yıllarında başlıca görev "hürriyet mücadelesi" vermektir; Cumhuriyet'in tek partili ilk döneminde "Cumhuriyet ilkelerini halka benimsetmek" oldu görev; çok partili yıllarla birlikte başlayan ve askeri darbelerle ilerleyen dönemde ise çok sayıda aydın kendi görevini "halka gerçekleri anlatmak" olarak belirledi.

Hemen fark edildiği gibi "görev" tanımları içinde hep

“halk” gibi büyük bir öznenin adı geçmekte. Bu bir tesadüf değil. Çok mantıklı, anlaşılır tarihsel nedenleri var bunun. Öncelikle, Bizans’tan Cumhuriyet’e kadar bin yıllık tarihi içinde Anadolu’da toprağın tasarruf biçimlerine göre şekillenmiş, merkezi bürokrasi ve otoriter siyaset kurumlarıyla somutlaşmış ve toplumun sosyal, kültürel her alanına nüfuz etmiş “patriarkal etik”in izleri söz konusudur burada.

Tarihinin kısa dönemleri dışında, hep bir imparatorluk toprağı oldu Anadolu. Aynı zamanda, birbirleriyle çatışan iki uygarlığın³, Doğu’nun ve Batı’nın savaş alanıydı. Bu iki dünyanın “Akdeniz dünyası” birliğinde bütünleşmesi, Romalılar tarafından gerçekleştirildi. Bu birliğin ayrışma noktasına gelindiğinde ise, iktidarın, merkezi bir düzen için bilinçli bir “Doğu tercihi”nde bulunduğunu görürüz. Zira, ekonomik ve toplumsal yapılar, burada “kerim devlet” için daha olanaklı bir ortam sunmaktaydı.⁴

Toplumsal yapıların o günkü koşulları, merkezin lehine katı bir bürokrasinin oluşmasına olanak tanıdı. Merkezi bürokrasinin bir tek amacı vardı: Bütün halkı denetim ve gözetim altında tutmak suretiyle, vergi kaynağı haline getirmek. Bunun da bir tek yolu vardı: Herkesi kendi hayat şartlarına perçinlemek, bütün kaçış yollarını tıkamak. Müdahaleci ve sert bir devleti kaldırabilen yapıların daha önceden var olduğu Anadolu’da deney kısmen başarıya ulaştı. “Herkesi kendi hayat şartlarına perçinlemek” düsturu, Doğu Roma’nın göçebe ve kırsal cemaatlere yönelik sağlam vergilendirme sistemiyle toplumsal bir gerçek olarak kurumsallaştı.

Bizans’ın bu merkezîyetçi yapısı, Selçuklular’ın muhafazasıyla, Osmanlı İmparatorluğu’nda temsil edildi. Burada da sistemin temel amacı, başlıca üretim aracı olan toprağın denetimiydi. Bu çerçevede dağıtılan “tımar”, Selçuklu’nun “ıkta”sı gibi, toprağı ve sakinleriyle birlikte köyler demektir. Tımar’ın Osmanlı işleyişinde kazandığı resmi nitelik, toplumsal bir evrım için sosyal yapıların hareketsiz kılınma-

sında da etkili oldu. Vergi biçiminde el koyduğu toprak rantıyla geçinen bürokrasi, toplumun en güçlü kesimiydi. Ama hiçbir zaman sistemi yıkmak, değiştirmek eğilimine girmedii. Bunların tek amacı, en yüksek mevkiile geçirmek ve onu sürekli kılmaktı. Olası bir değişim belki, Bizans'ta olduğu gibi, aristokratlaşma, feodal beyler olarak var olabilme hevesindeki "merkezkaç" güçlerle gerçekleşebilirdi. Ama yine Bizans'ta olduğu gibi patriarkal yapı ve ilişkiler buna elvermedi. Örneğin yoksul "reaya", aristokrasiye karşı mücadelede, tıpkı Bizans'ın türlü "kargaşa" ve "belirsizlik"ten ziyadesiyle ürken yoksul "paroikos"ları gibi, daima merkezi otoritenin, yani "devlet"inin yanında yer aldı.⁵ Sonuçta, Osmanlı İmparatorluğu'nda iktidar kanadındaki "otorite" patriarkal elitizmi, yönetilen kanadındaki kitleler böyle bir otoriteye tam sadakatle içselleştirdi. Avrupa tarihinin aksine, ne toprakta kök salmış bir aristokrasi, ne de ticaret sermayesinin birikimi, dönüştürücü rol oynayabilecek bir düzeye gelemedi.

Aydınımızın, bir Avrupa entelektüelini tanımlayan niteliklerle tanımlanamayışının da, Anadolu'ya "öğretmen/misyoner" tavrıyla yaklaşmasının da temelinde hep bu "tarihsel sebep" yatar. Çünkü bu "sebep", "vatan"ı ve "toprağı", üzerindeki insanlarla birlikte kendi malıymış gibi gören bir yönetme anlayışını içerir; ve "Devlet"in yönetme zaafı gösterdiği her noktada da, bu zaafı telafi etmek üzere, memleketin okumuş, yetişmiş aydın zümresini "Devletin bekası" için "görev"e çağırır. Anadolu tarihinin aydın üzerindeki belirleyici rolü bu olmuştur: Patriarkal etik ve siyaset anlayışının, aydın siyaseti ve sanatsal pratiğinin odağında etkin biçimde yer alması. "Devlet Baba" ile halk arasında hiçbir sınıfın, tabakanın toplumsal ve siyasal açıdan etkin bir güç olarak gelişmemiş olması neticesinde, ilerlemeye ve modernleşmeye ilişkin reformları yapacak tek güç olarak ortada devletin kendine memur olarak yetiştirdiği Osmanlı münevveri kaldı. İlk fıkır adamı ve ede-

biyatçılarımız da, “devlet hizmeti” için yetiştirilmiş olan bu münevverler arasından çıkınıştı.⁶ “Devlet-i Âli Osman” ifadesinde dile gelen otoriteye bağıllık ve sadakatın dışına, ancak Abdülhamit istibdadı neticesinde muhalefete düşerek çıkmış olan I.Meşrutiyet’in bürokrat kadroları gibi bu romancılarımız da gerçekte şu sorunun peşindeydiler: Devlet nasıl kurtulabilir? Yanıtlar kimi zaman “elitist”, kimi zaman “popülist” idi, ama daima, patriarkal geleneğin taşıyıcısı olduklarından, “devlet”i ve “halk”ı sahiplenme- ci bir tavır içeriyordu. Bu nedenle, milat olarak Tanzimat Fermanı’nın alındığı modernleşme tarihimizin ilk dönem- lerinden itibaren roman yazarları, hep uğruna ölecekleri bir “siyasal dava”nın, bir “görev”in sözcüleri oldular.

Türkiye’de aydın hareketinin tarihi ile roman tarihi bu bakımdan tutarlı bir bağıllık gösterir. Tüm bir “modernleşen Türkiye’nin siyasal tarihi” ile Türk romanının gelişim tarihinde neredeyse belirli bir “eksen birliği” mevcuttur ve aralarındaki (ortak bir eksenli paylaşıyor olmaktan gelen) ilişki, “patriarkal etik” gibi tek bir kavram ve bu kavramın getirdiği tartışma etrafında açıklanabilme özelliğine sahiptir. Ahmet Oktay, “sosyo-ekonomik ve kültürel sonuçları bakımından romancıların özellikle şu dört döneme öncelik tanıdığı”nı söyler: “İttihat Terakki, Kurtuluş Savaşı, 27 Mayıs ve 12 Mart.”⁷ Biz buna bugün bir de “12 Eylül romanı”nı ekleyebiliriz. Hemen fark edileceği gibi bu dönemlendirme, modernleşme tarihimizin, en önde hep bir “dava”sı ve “görev”i olan küçük burjuva aydın sınıfını gördüğümüz, çok belirgin siyasal kırılma noktalarına oturmuştur. Bu kırılma noktalarıyla takip edilebilen roman tarihimizde, konuşan -ya da konuşturulan- karakter (ya da kahraman, ya da tip⁸) bir davanın sözcüsü, bir görevin savunucusu durumundaki “prototip”e dönüşmüştür. Sonuçta görülüyor ki, Türk romanında, en azından “12 Eylül romanı” denen dönemi de içine alan 90’lara kadar, “politik özün korunaklığı” söz konusudur. Başka bir deyimle:

Türk romanı tarihi politik tarihe eşlik eder, bu romanda Anadolu'nun ele alınış biçimlerini de bu şekilde okumak gerekir.

II.1.b. Kalkınmacı Ütopya

Anadolu'yu anlatan ilk "köy romanı" olan Nabizâde Nâzun'ın 1890 tarihli *Kara Bibik* adlı 35-40 sayfalık "uzun hikâye"sinden, Ebubekir Hâzım Tepeyran'ın 1910'da yayımlanan *Küçük Paşa*'sından, Ferit Edgü'nün *Kımse* ve *O* adlı yapıtlarına, hatta Orhan Pamuk'un *Kar* romanına kadar, Anadolu'yu ve "Anadolu ahalisi"ni konu almış hemen bütün edebî metinler, aydının kendi insanıyla karşılaşmasını ve bu karşılaşmanın neticesinde içinde duyduğu "görev" hissinin, açık ya da örtük, çeşitli hallerini içerir. Aydın sınıfı açısından Anadolu, aslında pek sevilecek bir tarafı olmayan, fakat yüce değerler adına ilgi gösterilmesi gerektiğine inanılan bir coğrafyadır; bu coğrafya, aydınlanmacı, kalkınmacı ütopyanın tek ve doğal muhatabıdır.

Sanat ve kültür üretiminin Anadolu'ya Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yönelimi, halka Cumhuriyet ilkelerini benimsetme "görev"i ile hareket eden "öğretmen/mısyoner aydın" tavrıyla simgeleşti. Bu da, bilindiği gibi, Ahmet Mithat'tan (*Jön Türk*), Mızancı Murat'tan (*Turfanda mı, Turfa mı?*) gelen bir çizginin devamı olarak, özellikle Yakup Kadri'nin *Yaban* romanıyla temsil edilir. Aydın sınıfı açısından, Anadolu insanına ilişkin bir parça hayal kırıklığının yaşandığı bir dönemdir bu. Aydınlarımızın bu dönemde Anadolu'ya gösterdiği ilgideki tutum, Jön Türk siyaseti içinde faaliyet gösteren ilk romancılarımızın iştirak ettiği "hürriyet mücadelesi" görevinin hem tarihsel, hem etik, hem de semantik açıdan bir devamıdır.⁹

Başlangıcı, "Milli Şef" ve "Tek Parti iktidarı"na denk gelen ve asıl bereketini 50'li ve 60'lı yıllarla birlikte gös-

teren ikinci dönem, kültür sanat hayatının yeni ufuklara açıldığı, özellikle Türk romanı ve sineması açısından önemli yapıtların ortaya koyulduğu yıllardı. Birbirlerine yakın temalar, tekrar eden öyküler, kalıplaşmış tipler ve klişelerle anılan bu dönem, aynı zamanda, nadir ürünleriyle Türk sanatına âdeta "rönesans" yılları yaşatmış olan bir dönemdi. Anadolu'nun kültürel bereketi ve doğurganlığı, edebiyatta Sabahattin Ali'leri, Kemal Tahir'leri, Orhan ve Yaşar Kemal'leri, sinemada Yılmaz Güney'i, "Susuz Yaz"ları, "Hazal"ları, "Umut"ları, "Bedrana"ları, resimde, Nuri İyem'leri, Orhan Taylan'ları, Neşet Günal'ları ortaya çıkarmış, sanata geniş bir ufuk, demokratik bir açılım ve önemli bir zenginlik getirmişti.¹⁰ Bu "rönesans"ın temelinde, Doğan Avcıoğlu'nun politik gelişmelere baktığında görüp tespit ettiği bir şey, "ölçüsüzce yürütülen bir kapitalist gelişmenin yarattığı büyük hoşnutsuzluklar" yatmaktaydı.¹¹

Türkiye'nin o yıllarda içine girdiği "hoşnutsuzluk" atmosferini, kapitalizmin klasik sermaye birikim düzenine bir türlü ayak uyduramayan büyük arazi sahipleri ile yerli ticaret ve sanayi burjuvazisinin (ekonomik, siyasal, kültürel vs.) toplum hayatı üzerindeki genel hâkimiyeti yaratmıştı. "Kalabalık bir orduyu her an savaşa hazır tutmanın yarattığı yokluklar; enflasyon ve savaş zenginleri; Milli Korunma Kanunu'nun yarattığı sıkıntılar ve yolsuzluklar rejimin toplumsal dengesini zaten bozmuştu. İnönü bir yandan bu durumun yarattığı muhalefeti demokratik girişimlerle yumuşatmaya çalışırken, öte yandan da Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu, Köy Enstitüleri vb. gibi girişimlerle Kemalist küçük burjuva reformizmine yeniden dönmek istiyordu."¹² Türk edebiyatına, ilk kez değil belki ama yoğun biçimde köylülüğün girmesi, bu gelişmelerin bir sonucuydu.

CHP'nin, tek parti iktidarı döneminde, kendilerine yakın genç yazarları, ressamı ve köy ve köylülerle daha ya-

kından ilgilenmeleri için teşvik ettiği bilinmektedir. 1938-44 yıllarında düzenlenen “Yurdu Gezen Türk Ressamları” etkinliğiyle hükümet tarafından görevlendirilen (içlerinde Nuri İyem, Cemal Tollu gibi isimlerin yer aldığı) ressam-lar yurdun bütün kentlerini resimlemek amacı ve gittikle-ri yerden en az 10 resimle dönmek koşuluyla Anadolu’ya gönderilmişti.¹³ 1950’de *Bizim Köy’ü* yayımlayan Mahmut Makal’ın ardından gelen Talip Apaydın, Mehmet Başaran ve Fakir Baykurt gibi Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlarla bir-likte “köy edebiyatı”nda tam bir patlama yaşandı. Köy ede-biyatının alandaki hâkimiyeti kesindi, öyle ki, “söz konusu yıllarda bu fırtınanın karşısında ayakta kalabilmek için kentli yazarlarımızın bile çoğu, köy şirri, öyküsü, romanı, oyunu yazmak için parçalanmıştır.”¹⁴

Dönem sanatı için Anadolu, sahip olduğu birikimi ve değerleriyle sadece somut bir kültür değil, aynı zaman-da bir imge idi, saflığın, kirlenmemişliğin, merhametin, adaletin imgesi. Ama Tanpınar’ın, Kısakürek’in, Cemil Meriç’inkine benzer “muhafazakârca” bir vurgu değildi bu. Ayrıca, bu dönem tasavvurundaki Anadolu imgesi ve bu imgenin yüceltilme gerekçeleri, Cevat Şakir, Sabahattin Eyuboğlu, Azra Erhat’ta cisimleşmiş olan, Cemil Meriç’in “Yunanperest” dediği imgeye ve bu imgenin kaynaklık et-tiği yüceltilme gerekçelerine de hiç benzemez. Ağaların, eşrafın ve köylünün kırsal Türkiye’si, bu kez ülkenin hal ve gidişi karşısında eleştirel bir uyanıklığın alanı olmuş-tu. Yerasimos’un belirttiği gibi, “Türk toplumunun bu iki egemen kesimi arasındaki ittifak ve onun sonucu olarak ortaya çıkan parlamenter biçim, büyük arazi sahiplerine çok önemli bir siyasal kudret sağlamaktaydı.”¹⁵ Anadolu rönasesansının hûmanist yapıtları, öncelikle, büyük arazi sahiplerine, yani “feodal olan”a, ağaya, eşrafa karşı yoksul köylünün, Anadolu insanının gerçekliğini dile getiren ve işleyen yapıtlardı. Bilindiği gibi bunların hemen hepsi de, adları “toplumcu gerçekçilik” akımı içinde anılan yapıtlar-dır.

Türkiye’de yazınsal alandaki üretim, genel olarak, aydın üreticinin toplumsal kimliğinden başka bir şey demek olmayan toplumsal bir gerçekliğin oluşturulması çalışmasıdır. Anadolu ilgisinin, “köye yönelik” şeklinde 1950’lere denk gelen ikinci dönemi de böylesi bir çalışmaya tanıklık etmiştir. Bu akımın öncüsü ve erken doruğu, Nâzım Hikmet ve onun *Memleketimden İnsan Manzaraları*’dır.

II.1.c. Nâzım Hikmet’in “Memleket”i

Türk edebiyatının Anadolu’ya yönelişi, *Akşam* gazetesinde Orhan Selim takma adıyla yazılar yazan Nâzım Hikmet’in de dikkatini çekmişti. 24 Temmuz 1936 tarihini taşıyan “Memleket Hikâyeleri” başlıklı yazıyla bu konuya değinmişti Nâzım Hikmet. Orada, Refik Halit’in *Memleket Hikâyeleri* adlı (Nâzım’a göre “Türk edebiyatının en mü-kemmel köy ve Anadolu hikâyelerinin toplandığı”) bir yapıtının bulunduğu, Sabahattin Ali’nin *Değirmen* (1935) ve *Kağrı*’sından (1936) sonra şimdi bir de Bekir Sıtkı’nın *Memleket Hikâyeleri* adında yeni bir kitap çıkarmış olduğuna değiniyordu.¹⁶ Birkaç ay sonra (28 Eylül 1936) Anadolu hikâyeciliği üzerine kendi görüşlerini dile getirmek üzere “Anadolu Hikâyeleri ve Metot” başlıklı bir yazı daha yazar. Nâzım Hikmet, bu yazısında, Anadolu edebiyatına “büyük bir alaka” uyandığı tespitiyle söze giriyor ve “sahaya karşı gösterilen bu alaka”nın “edebiyat için bir kazanç” olduğunu söylüyordu, fakat “bu iş”in “sanıldığı kadar kolay” olmadığını da belirtiyordu. “Anadolu hikâyeleri” yazmak için, “her şeyden önce Anadolu’yu bilmek lazımdır” diyordu Nâzım Hikmet; ama “Anadolu’yu bilmek” demek “yalnız ve sadece kasabalarında yaşamış olmak demek” değildi. Anadolu’yu bilmek ve öğrenmek için herşeyden önce “bir cihan telakki tarzına” sahip olunmalıydı. Bu bir “asgari görüş ve bilgi zaviyesi” idi ki buna “malik olmayanlar”ın

edebiyatlaştırdığı Anadolu “reel, sahici bir Anadolu” değil, “o muharririn vaktiyle okuduğu edebiyat kitaplarından aklında kalan Anadolu” olup çıkmaktaydı. Nâzım Hikmet, “Anadolu’yu olduğu gibi vermek için her şeyden önce realist bir göze sahip olmak icap eder” demektedir. Realist olmak ise bir “dâd-ı hak” (tanrı vergisi) değildir, bir “kültür ve bilgi meselesi”dir.¹⁷

Demirtaş Ceyhun, benzer biçimde köy temalı ürünler veren edebiyatçıların o dönemde yalnızca Türkiye’de değil, Brezilya (Jorge Amado), Guatemala (Miguel Angel Asturias), Meksika (Juan Rulfo), İtalya (Ignazio Silone) ve Bulgaristan (Stoyan Daskalov) gibi “az gelişmiş veya geri bırakılmış ülke edebiyatları”nda da görüldüğünü hatırlatarak, bu durumu “Sovyetler Birliği’nde 1930’lardan itibaren bir devlet politikası olarak yürürlüğe konulan ‘toplumcu gerçekçilik’ adlı sanat yöntemi”nden “haberlerinin olması” ile açıklar. Zira söz konusu yazarların çoğu Sovyetler Birliği’nde bulunmuş, süreci yerinde izlemişlerdir; zaten hemen hepsi de ülkelerindeki komünist partilerin üyesidirler.¹⁸ Fakat, edebiyat incelemecileri arasında şu konuda neredeyse bir konsensüs vardır ki, ana tema’sını köy ve köylü sorunlarının oluşturduğu bu tür bir toplumcu gerçekçilik, her zaman edebî değeri yüksek ürünler vermemiştir. Örneğin D. Ceyhun da, bu akım içinde Anadolu’ya yönelen edebiyatçılarımızın, örneğin Kemal Tahir’in *Göl İnsanları* (1955) adı altında topladığı öykülerin düzeyine erişememiş olduğunu kabul eder.¹⁹ (Kemal Tahir’in de *Göl İnsanları*’nı, Çankırı ve Bursa cezaevleri arasında bir süre devam eden mektuplaşmalar aracılığıyla, Nâzım Hikmet’in eleştiri ve tavsiyeleri yönünde yazıp sonuçlandırdığı bilinmektedir.) Sovyetler Birliği’ni bilmek ve KP üyesi olmak yetmediğine göre, Nâzım Hikmet ve yapıtı *Memleketinden İnsan Manzaraları*’nın büyüklüğü nereden geliyor?

II.2. Sanatçının *Habitus*'u

Nâzım Hikmet'in Shakespeare ve Puşkin'le yan yana yürüyecek çapta "muazzam bir sanat dehası" olduğundan hemen hemen hiç şüphe duyulmaz. Bu büyüklüğün görkemi karşısında kaçınılmaz bir büyülenmenin sonucu olsa gerek, biyografisinin bir "destan" gibi okunabileceğini söyleyenler olmuştur; "20. yüzyılın çelik memelerinden süt emen", "bakır borazanıyla insanı kasırgaya tutan şarkılar çalan", her sözünde "insanın başına gökten yıldırımlar indiren", aslan yeleli "mavi gözlü bir dev" in destanıdır bu. Dile getirilmek istenen değeri saklı kalmakla birlikte, Nâzım Hikmet ve *Memleketinden İnsan Manzaraları*, "yaratıcı deha" ile açıklanamaz. Ondaki yaratıcılığı "bir dâhinin sırları" olarak yüceltmek, büyük insanların mitleştirilmesinin, tanrısallaştırılmasının bir çeşididir -ve aslında sıradan insanın da hor görülmesidir-.

Deha bir sosyal faktördür. "Bir sanatçının eserlerinin insanların oluşturduğu toplum içindeki yazgısıyla bağlantısını anlama çabası, sanatçının başarımının ve eserlerindeki coşkunun daha az anlaşılmasına neden olmaz; aksine çok daha güçlü bir şekilde ve çok daha derinden duyumsanmasını sağlar."²⁰ Yaratıcı dehaya inancı (sanki kendiliğinden gelişen bir şeymiş gibi) sessizce kabullenen bazı indirgemeci incelemeler de Bourdieu'nün gözünde, köklü bir kopuş gerçekleştirilmesi gereken yürürlükteki dogmatik inceleme ve "ele alma" biçimlerinden biridir. Bu noktada Sartre'ı ve onun "ilk tasarı" kuramını anar Bourdieu. Ona göre, bu kuramıyla Sartre, "yazınsal inceleme- nin temel önvarsayımlarından birisini, dilin sıradan kullanımı içinde, özellikle biyografi yazarlarını gözdesi olan 'daha o zamandan', 'o andan başlayarak', 'ilk gençlik yıllarıyla birlikte' gibi deyişlerin içinde yer alan önvarsayımlardan birini gün ışığına çıkarır."²¹ Dilin bu şekilde gündelik, sıradan kullanımı için yaşam, alınması gereken bir yol,

belli bir başlangıç noktası içeren çizgisel ve tek yönlü bir güzergâhtır; bu dilde yaşam, “geçmişin sonu” biçiminde betimlenir. Bourdieu’ye göre bu bakış açısı, bir yaşamı, (“süreğenliği hiç şüphesiz yalnızca bir özel adın süreğenliği olan bir ‘özne’yle bağdaştırılması dışında aralarında hiçbir bağ olmayan”) ardışık olayların biricik ve tek başına yeterli bir dizisiymiş gibi anlamaya çalışmaktır.²² “İlk tasarım kuramı”yla Sartre’in, kendine bu dili seçmiş olan edebiyat incelemelerinin “kronolojik düzeni mantıksal düzene indirgeyerek yok ettiğini” gözlemlemiş olduğunu belirtir Bourdieu. Deneyimleri veya başlangıçtaki davranışları, kalıcı olayların amacına dönüştüren bu tür incelemeler, “yetenek ve yazgı ideolojisi”ne dönüşmektedirler; “yetenek ve yazgı ideolojisinin ışığında, bir tarih gibi düzenlenmiş yaşamın, ... bir ana ilke olarak kabul edilen bir başlangıç noktasından aynı zamanda bir amaç niteliği de taşıyan sona değin gerçekleştiği sessizce kabul edilir.”²³

Ama Bourdieu, buraya kadar haklı bulduğu Sartre’i, *Varlık ve Hiçlik*’te Flaubert’in tinsel durumunu (Freud ile Marx’ın ortaklaşa paylaştığı görüşe karşılık olarak) “yaratıcı”nın “kişiliği”ni genele, türe, sınıfa yönelik her türlü “indirgeme”den ayırmaya ve “ben”in aşkınlığını (ruh-bilim ve toplumbilim içinde somutlaşan düşünceye karşı) doğrulamaya çalıştığı sayfalarda “yaratıcının kendi yaşam tasarısına imzasını koymasını sağlayan özgür ve bilinçli özyaratım edimini” ortaya attığı için eleştirir. Zira Sartre, her insan varlığının kökenine, “insanın kendi yazgısını kendisinin belirleyeceğinin bilincinde olan bir eylem” yerleştirmektedir. Bu ise, “daha sonraki tüm eylemleri başlangıçtaki katıksız bir özgürlük seçimi içine katan”, dolaşısıyla, “başlangıcı olmayan bir ilk tasarıdır.” Bourdieu’ye göre, Sartre’in kuramı “Yaratılmadan var olan ‘yaratıcı’ya inancın kurucu mitosu”dur, ki “evrim kuramı karşısında ‘Yaratılış’ neyse, *habitus*’a göre bu kavram da odur.”²⁴ Yaratılmadan var olan yaratıcı düşüncesi, “tek temelinin yine

kendisi olabildiği bir düşünce'nin sonsuz erk yanılığı"nı içerir. Yetkin aydını tanımlayan bu salt erk isteğinin gerçekleşmesi, "mutlak düşünürün *hubris*'inin"²⁵ perçinlenmesinden başka bir sonuca yol açmaz."²⁶ Aşırı gururu perçinlenmiş bu yetkin aydın, özgüllüğünün gerçek ilkesinin, "türsel bir yazgının göreceliği içinde" aranmasına katlanamaz; bu ilkenin, "ortak yazgıdan edineceği deneyiminin özgüllüğünü açıklayabilecek özgül etmenler arasında" aranmasına da boyun eğemez.²⁷

Bilincin "dış belirlenimler"e "indirgenemeyeceği" inancından doğan ve toplumbilimlerinin bilinci "nesneleştirme" isteğine direnen (ki bu direniş, felsefeye ilişkin olanla onun toplumbilimlerine bırakabileceği şey arasındaki sınırı tanımlama ve savunma yollarından birisidir) bu çeşit "yaratıcı deha" açıklamaları, kişiyi oraya ulaştıran toplumsal yöreğe bağlanan olguların göz önünde bulundurulmamasına yol açar. Oysa "yaratıcı deha"nın anlaşılması, ortaya çıktığı üretim alanının yeniden yapılaştırılması için gerekli çalışmayla bir bütünlük sunar. "Bir yanda, 'yaratıcı'nın içinde yer aldığı, bu biçimde oluşturulan ve 'yaratıcı tasarım'ın da içinde biçimlendiği tümüyle özgül toplumsal uzamın oluşumu ve yapısı vardır; öte yanda yaratıcının bu konum içine taşıdığı hem türsel hem özgül, hem ortak hem de tekil eğilimlerin oluşumu söz konusudur."²⁸ Bu diyalektik belirlenimi Karl Marx, "İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre, kendi seçtikleri koşullar içinde yapmazlar, doğrudan belirli olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaparlar" sözleriyle dile getirmişti.²⁹ Marx, ayrıca, "toplum içinde üreten bireyler"i'n "toplumsal olarak belirlenmiş bireyler" olduğunu, ve dolayısıyla onların üretiminin de "toplumsal olarak belirlenmiş bireylerin üretimi" olduğuna dikkat çekmişti.³⁰

Şüphesiz nesnel koşullara aşırı önem vermek de deha açıklamalarının karşısında konumlanmış başka bir yanıdır. Marx, tarihsel bir 'parodi' olarak gördüğü Louis

Bonaparte'in Fransa'da darbeyle iktidara gelişi hakkında kendi yazdıklarıyla aynı zamanlarda yazılmış olan Victor Hugo'nun *Küçük Napoléon'u* ve Proudhon'un *Hükümet Darbesi* adlı yapıtlardan söz ederken şunları söylüyordu: "Victor Hugo, hükümet darbesinin sorumlusuna karşı acı ve nükteli sövüp saymalarla yetiniyor. Olayın kendisi, ona, duru gökte çakan bir şımşek gibi görünüyor. Olayı, ancak, bir bireyin zora başvurması olarak görüyor. Böyle yapmakla, onu küçülteceği yerde, ona tarihte eşi görölmemiş kişisel bir gırışkenlik gücü yükleyerek, büyüttüğünü farketmiyor. Proudhon ise, hükümet darbesini, daha önceki tarihsel bir gelişmenin sonucu gibi sunmaya çalışıyor. Ama, hükümet darbesinin tarihsel yapısı, kaleminde, hükümet darbesi kahramanının bir savunmasına dönüşüyor. Böylece, sözde nesnel tarihçilerimizin düştükleri yanılığıya düşüyor. Bana gelince, ben, tersine, Fransa'da, sınıf savaşının sıradan ve kaba bir adamın kahraman gibi görölmesini sağlayacak koşulları ve durumu nasıl yarattığını gösteriyorum."³¹ Özneyi silen bu tip aşırı tarihselleştirmelere sanat alanında da rastlanıyor. Bu nedenle, mesela, temalarının "gerçek bir öznel varlık olgunluğu kazanmış olduğunun söylenemeyeceği" 18. yüzyıl bestecileri ile "aşırı özerkliği gerçekeştirmiş" geç 19. yüzyıl bestecileri (bu iki uç) arasında durduğunu söyledikten sonra, Beethoven'ı, "özerkliğin belirişi" olarak konumlandırmak, ve söz konusu "belirişi" de "tarihsel gelişimin iç mantığı" ile ilişkilendirip besteciye "müzikteki biçimsel olanakların birikiminden yararlanan kişi" diye tanımlamak³² yeterince açıklayıcı olmuyor. Yanıtlanmayan ve yanıtlanmaya muhtaç soru şudur: Beethoven, klasik müzik alanındaki bu konumunu nasıl edindi? Kendisini söz konusu "birikim"i değerlendirecek bir kişi olarak nasıl üretti? Beethoven'ın döneminin toplumsal uzamı ve sanatsal alan, onun "özerkliğin belirişi"nin ifadesi olmasını sağlayacak koşulları ve durumu nasıl yarattı?

Marx'inkine benzer bir ödünsüz nesnelleştirme, bize bir sanatçının sanatsal alandaki konumunu nasıl elde edebildiği ve yapıtını nasıl üretebildiğine dair bu tür sorular sordurur. Bourdieu'ye göre, yapıt üreticisi olarak yazar, "yazınsal alanın belli bir durumunun sunduğu daha önceden oluşmuş veya oluşturulması gereken konumları" elde etmiştir; yapıt üreticisi olarak kendini yaratımında, toplumsal kökeni ve bu kökene borçlu olduğu toplumsal düzlemde edindiği kimi özelliklerin yanı sıra, kültürel yapı içinde "potansiyel" olarak yer alan bazı "tutum belirlemeler"ın etkisi de söz konusudur.³³ Sanatçının biyografisindeki olayların anlam ve değeri de tam da buradan ileri gelir. Biyografik olayların "yapıt üreticisi olarak sanatçı"ya ilişkin anlamı ve değeri, alanın yapısına denk düşen durumlarca belirlenir, çünkü sanatçının biyografisindeki her olay onun alan içindeki konumunu hazırlar; sanatçıyı alan içindeki konumunun belirlenmesine doğru götüren her biyografik gelişme, alandaki tercih ve konuma ilişkin olasılar yelpazesinin geri dönüşsüz biçimde daralmasını içerir. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı yazmaya karar verdiğinde, aynı zamanda, yadsınmış olduğu diğer seçenekler ve seçimler aracılığıyla, kendisini edebiyat alanı içinde etkin biçimde konumlandırmıştır. Nâzım Hikmet'in bu seçimini anlamak, hem seçenekler evreni içinde bunun belirgin niteliklerini ortaya koyan farklılığı kavramak, hem de söz konusu seçimin sahibiyle (Nâzım Hikmet'le) farklı seçimler yapmış olanlar arasındaki ilişkiyi kavramak demektir. Böyle bir ilişki vardır ve bu ilişki anlaşılabilir bir ilişkidir. Bu da bizi, sanatçının habitusunu incelemeye götürüyor.

Ayrıca, biyografi söz konusu olduğunda sanatçının (Nâzım Hikmet'in) "toplumsal bellek"teki yeri de önem arz etmektedir. Toplumsal bellekteki "yerleştirmeler"den söz ettiğimizde, "kitle iletişim araçlarının sentetik deneyimler oluşturma yeteneği, popüler imgelerin 'canlı değil ama

yine de var' dedirten ritüelistik sunumları"yla yüz yüze gelmekteyiz.³⁴ Ödünsüz nesnelleştirme sürecinde Nâzım Hikmet'e dair toplumsal bellekteki yerleşik/popüler algı kalıpları da eleştirel bir gözden geçirmeye uğramış olacaktır.

Bir sanatsal yapıtlar ve yazarları biliminin temelleri, ancak incelenen yazar ve yapıtın, bütûn bu hususları gözetecek ödünsüz bir nesnelleştirmeye tabi tutulması koşuluyla atılabilir. Bir sanat yapıtının sanatsal oluşumunu ve üretimini anlamak, onun üreticisinin (sanatçının) üzerinde etkili olan güçlerin neler olduğunu anlamaktır. Bourdieu buna "toplumsal yörünge" diyor. Toplumsal yörünge, sanat yapıtının (konu ve tema seçiminden, anlatım formuna kadar) üretiminde sanatçı üzerinde belirleyici olan unsurları içerir.

Nâzım Hikmet'in şairliğinin ve edebi üretiminin üzerinde belirleyici olan en büyük unsur, şüphesiz, komünistliğidir. Hiç çekinmeden, her fırsatta ilan ve ifşa ettiği, elinde âdeta bir bayrak gibi taşıdığı bu kimlik, onun sanatçı yönü üzerindeki yargıları yönlendirmiş bir unsurdur aynı zamanda. Fakat tez çalışmasının giriş kısmında da belirtildiği gibi, burada önemli olan onun "neye inandığı" değil, inandığı şeyin onu "ne yaptığı"dır.

II.2. a. "Komünist Şair"

Nâzım Hikmet'in "komünist" kimliğinden rahatsızlık duyanlar, "Büyük şairdir ama fıkırları yanlış" diyenlerle "Nâzım mittir, büyük şair değildir" diyenler şeklinde iki kampa ayrılmıştır. Nâzım Hikmet'in mitselleşmiş komünist kimliği ile şairliğini birbirinden ayırma gayretlerini Selahattin Hilav "köhne bir düşünce" olarak tanımlamıştı; ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir diyor ve onu Nietzsche gibi, Rimbaud gibi, Mayakovski gibi, "hayatlarıy-

la eserlerini sınırsız bir çilenin, feragat'ın, cesaretin ve acının içinde eriterek yepyeni gerçekleri keşfeden ve herkesten önce sezdikleri bu gerçekleri insanoğlunun bilincine sanat aracılığı ile armağan edenler" arasına koyuyordu.³⁵

Nâzım Hikmet, "memleket"i bir aşk, bir tutku imgesine dönüştürmüş bir şairdir. Onun aşk ve tutkuyla yōneldiği memleketinin gerçeklerini "keşfedişi" ve "herkesten önce sezdği bu gerçekleri insanoğlunun bilincine sanat aracılığı ile armağan edişi", tuhafır ki "Vatan haini" suçlamasına yol açmış komünistliği sebebiyledir.

II.2.a.1. Yurt Sevgisi ve "Milli Gurur"

Nâzım Hikmet'in komünistliği, öncelikle, halis bir yurtseverliktir. O, komünistliği hep böyle görmüştür. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, "Komünistim çok şükür" diyordu; "Her komünist gibi de su katılmamış vatanperverim."³⁶ Sosyalist bir şair olarak kendisindeki yurt sevgisini şu satırlarda açıkça dile getirir:

"Sosyalist şair olmak, yani memleketini ve halkını en çok seven, memleketinin ve halkının en mamur olmasını isteyen şair olmak neden kusur olsun ve bu neden dolayı Türklük şuuruyla uygun düşmezmiş? Ah, bir kere, bir saniye olsun, memleketimi bir sosyalist şairin sevdiği gibi sevmesini, bir sosyalist şairdeki Türklük şuuru gibi bir şura sahip olmasını öğrenebilseydiler. Bir sosyalist şairde memleket ve halkının sevgisi nasıl konkre, elle tutulur bir toprağa ve gözle görülür, sesle konuşulur insanlara ait bir sevgidir. Ama onlar bunu bilmezler. Onlar sevgililerini bile mücerret bir mahlûk olarak şiirlerine geçirirler. Halbuki, mesela ben sosyalist şair, memleketimi ve halkımı tıpkı kanımı sevdiğim gibi etiyle kemiğiyle seviyorum. (...) Münververler tanırım ki bayramlarda kürsüye çıkup yaşasın Memetçik diye bağırırlar, ama Memetçik etiyle kemiğiyle

ve elinde bir istıda ile masalarının önüne gelince kapı dışarı ederler... Yolda giderken Memetçiğin biri üstüne sürünecek diye ödü kopar. Vatanını ve halkını kimin daha çok, kimin daha az sevdiği akademik bir münakaşa mevzuu değildir. Mademki saha şiir sahası alınmış, bu sevginin bu sahadaki tezahürü ve verimiyle bu iş ölçülür. Hodri meydan.”³⁷

Nâzım Hikmet'teki memleket sevgisinin “şiir sahasındaki tezahürü”, en yetkin biçimiyle, *Memleketimden İnsan Manzaraları* olmuştur; memleket sevgisinin “verimi”ni, “asıl eserim” dediği bu destanla ortaya koymuştur. “Hodri meydan” dediği görünürdeki yurtseverleri de, bu yapıtta gazeteci Nuri Cemil karakteriyle teşhir etmiştir. Nâzım Hikmet'in Nuri Cemil tipini, önce kendisinin yakın dostu olan fakat sonrasında yazılarında Alman politikalarına destek veren Peyami Safa'dan esinlendiği bilinmektedir.

Faşist cepheye katılmadığı için hükümete muhalıftı Nuri Cemil. “Harp meydanı bir demirci ocağıdır/ Milletler çelikleşmek için geçmeli ordan” diye yazıyordu köşesinde. “Halbuki kendisi bu ocaktan geçmemiş ve geçmeyecekti./ Çünkü -güldü- topaldı çok şükür.”³⁸ Çocukluğu baba-sız hastalıklı ve fakir geçmişti Nuri Cemil'in. “Belki biraz da bundandı/ bütün ömrünce nefreti fakir olandan/ ve saygısı zengin olana...” Ve belki şimdi de yine bu yüzden memnundu kadife vagonda seyahat edebiliyor olmaktan: “bu havı dökülmüş yumuşak kızılıtnın gömüldükçe içine/ kederli bir zaferle koklayıp eski kadifelerin terini/ daracık omuzlarında duyar/ bir hünkâr yaverinin/ som sırma pûsküllü apoletlerini.” Kadife vagona kavuşmak için, hepsi de kendi gibi “birbirlerinin yüreğini, etini, haysiyetini yiyen” ve “kafalarının gücünü satarak” geçinen, “bozkırda başları önde dolaşan bir çakal sürüsüne benzeyen insanların içinde” on beş yıl boğuşmuştu Nuri Cemil:

"Hiçbir kitabı sonuna kadar okumadı Nuri Cemil.
Ve hiçbir kitap için 'Okumadım' demedi.
Ferdîyetçi, liberal, demokrattı Nuri Cemil
935'e kadar.

'Ferdin mutlak hürriyetinde'ydi ümit
fırlayabilmek için yukarı.
935'e kadar hükûmete muhalifti Nuri Cemil
demokrat değil diye.

(...)

935'te bir bahar ikindisiydi,
Turancı gençler odayı bastılar.
Nuri Cemil dayak yiyecekti az daha,
'Aşırı demokrat' diye.

(...)

Nuri Cemil yeni bir hamle için kuvvetli buldu kendisinde,
(bu onun tarîfidir)
eski bir şapka gibi bıraktı demokratlığı,
(bu tarîf de onun)
ve Rifat Beyle oğullarının emrine girdi.
Onlar gazete patronlarıydı.
En çok satıyordular.
Yirmi dört saatte bir ilim şöhreti yarıtıyordular.
Ve gaz ve değirmen işleri, Krupp fabrikası ve en çok veren
büyük elçiliklerle ilgiliydiler.
Bunu biliyordu Nuri Cemil
(fakat bu tarîf onun değil)."³⁹

Şimdi Nuri Cemil'in İş Bankası'nda "hesabı carisi" vardır ve "bizde en âlim düşmanıdır demokrasinin. Ve hükûmete de muhaliftir, "totaliter cephe"ye katılmadı diye. Bu yüzden, "Hitler'de benim affedemediğim şey" diyordu Nâzım Hikmet, "satılabilmek imkânını verip Nuri Cemil gibilere,/ müthiş arzular yüklemesidir yüreklerine onların."⁴⁰

Nuri Cemil, yapıtın ilerleyen bölümünde yine karşı-

mıza çıkar. Mahkûm Süleyman, gazetede bir yazısını okumuş olan Mahkûm Fuat'a Nuri Cemil'in vatan sevgisini izah etmektedir:

"Fuat kapattı gazeteyi hışımla:

'- Vatan sevgisinden bahsediyor Nuri Cemil,' dedi,

'sıkılıp utanmadan

vatan sevgisinden bahsediyor!"

Keyifle konuştu Süleyman:

'- (...) Bir yandan vatani satıp

bir yandan böyle bahsettiler.

Vatan sevgisi mi bu hergelelerde?

Hangi vatan sevgisi?

Sandalya, depo, fabrika, çiftlik, apartıman sevgisi.

Mülkünü, sermayesini al

sandalyasını çek altından,

heriflerde düşman toprağı olur vatan."⁴¹

Menfaate dayalı, sahte vatan sevgisinin eleştirisi, yapıtta başka tipler tarafından da temsil edilir. Anadolu Kurtuluş Hareketi'nin "iki yılda yarım milyon liralık yaptığı", müteahhit, fabrikatör ve "dehşetli zampara" Bay Hikmet Alpersoy böyle bir tiptir. Milli mücadelede silah ve asker postalı kaçakçılığı yapmıştı Alpersoy:

"Bunları Anadolu Hükûmetine gönderiyordu Hikmet:

vatana hizmet.

Ucuza alıyor, pahalıya satıyordu:

ticaret.

(...)

Küçük cici bir apartımanı Berlin'de

Paris'te garsonyeri vardır.

Hatta

Kendi şevrolesiyle dolaştırdı Avrupa'da

İstanbul valilerinden birini."⁴²

Nâzım Hikmet'in "söz vatanperverseniz, söz yurtseverseniz, ben yurt hainiyim, ben vatan hainiyim./ Vatan çiftliklerinizse,/ kasalarınızın ve çek defterlerinizin içindekilerse vatan/ vatan, şose boylarında gebermekse açlıktan,/ vatan, soğukta it gibi titremek ve sıtmadan kıvrınmaksa yazın,/ ... ben vatan hainiyim" dediği o ünlü "Vatan Haini" şiiri de (1962) yine bu konuda, vatan sevgisinin öncelikle o vatanın insanlarını sevmek olduğu yönünde, cesur, güçlü ve atak bir deklerasyon niteliğindedir.

Nâzım Hikmet, "Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl"de dile getirdiği gibi, Türk olmaktan da gurur duyar. "Milli Gurur" başlıklı bu metinde, Lenin'in "şuurlu Rus proleterlerinin milli şuur duygusuna yabancı olmadığı" yolundaki sözlerinden hareketle o da "Bedreddin'i, Börklüce Mustafa'yı, Torlak Kemâl'i, onların bayrağı altında dövuşen Aydınlı ve Deliormanlı köylüleri yaratabildiği için" bu "muhitin" insanı olmaktan milli bir gurur duyulması gerektiği düşüncesini paylaşır.⁴³ Nâzım Hikmet, "büyük bir Türk halk hareketi için yazdığı" destanın sonu için unuttuğunu düşündüğü bu "son nokta"yı, Süleymaniye'yi "yağan yağmurla yıkanmış, açan güneşin altında pırıl pırıl görünce" bulduğunu söyler: "endamlı ince kemerleri üstünde nasıl durabildiğine şaşılın eski bir taş köprü, 'Çarşambayı sel aldı' türküsü, bir yağlığın kenarındaki 'oya', bütün bunlar nasıl, ne kadar bir Cami değilse, bütün bunların Cami olmakla ne kadar alakaları yoksa" diyordu, "bence Süleymaniye de öyle ve o kadar Cami değildir; minarelerinde beş vakit ezan okunmasına ve hasırlarına alın ve diz sürülmesine rağmen Süleymaniye'nin camilikle o kadar alakası yoktur. Süleymaniye, benim için, Türk HALK dehasının ... en muazzam verimlerinden biridir."⁴⁴

O meşhur "Putları Yıkıyoruz" kampanyasının ikinci hedefi olan Mehmet Emin'in de (Yurdakul) esasen "milli şair"liğine itiraz ediyordu; yıkmak istediği şey ona "boşu boşuna" verilmiş olan "Milli şairlik, Türk şairliği" sıfatıydı.

"Mensup olduğu milletin lisanında bir dönüm noktası teşkil etmeyen, o milletin büyük mücadelelerinin sesini duyurmayan bir şair nasıl milli şair olabilir?" diye soruyordu.⁴⁵ Yine, Babıâli'de en verimli dönemini geçirdiğı *Resimli Ay* dergisi, "Amerikan emperyalizminin ajanlığını yapmak"la itham ettiği "İncil Cemiyeti" ve "Genç Hristiyanlar Birliğı" gibi teşkilatlara karşı mücadele kampanyaları yürütüyordu. 4 Aralık 1930'da "Halk Dostu"nda "Sarı Murat" takma adıyla yazdığı "Sağ mı, Sol mu Meselesi" başlıklı yazıda, "Türkiye'de cumhuriyetçi, milliyetçi, laik bir hudut dahilinde sağ ve solun derecesini, ayarını gösteren mihenk taşı nedir?" diye soruyor ve yanıtlıyordu: "Bence, bu mihenk taşı: Emperyalizm düşmanlığı, emperyalizme mukavemet, bir kelime ile antiemperyalizmdir..."⁴⁶ Türk milletini antiemperyalizm mücadelesi vermiş ve bunda da "muvaffak" olmuş bir "millet" olduğu için ayrıca sever. "Biz" der, "siyasi istiklalini antiemperyalist bir kavgadan muzaffer çıkmak suretiyle elde etmiş bir milletiz. Türkiye halkı, Türkiye'nin geniş kitleleri bu kavga yıllarının hatırasını çok sıcak bir türkû gibi hâlâ söylüyorlar."⁴⁷ Orhan Veli'den "bizim Türk milletinin Orhan Velisi" diye söz eder; Melih Cevdet, "Türk halkının sevgili şairlerinden"dır; Sabahattin Ali, "hürriyet için, milli bağımsızlık için dövüşen Türk halkının büyük şehidi"dır (vb).

Leningrad'da (Petersburg) çarların mezarlarına hakaretli tavrı da onun memleketine ve aidiyetine duyduğu bağlılık ve saygıyı gösterir. Arkadaşı Vâlâ Nureddin bu olayı şöyle anlatmaktadır: "Seyyah rehberi bize müzeleri ve kiliseleri gezdirirken, Türklüğe karşı son derece insafsız davranan ve Osmanlılığı perişanlığa sürükleyen ünlü çarların mezarları başında sesini hürmetle alçaltıyordu. Bizse bu dekorda çok somurtuk, küçültücü, âdeta intikam alıcı tavırlar takındık. Nâzım, kollarını geçirmeden kaputunu sırtına aldı. Kasketini giyip yana yıktı. Ve dudakları arasına bir sigara sıkıştırdı. 'Burada sigara içilmez!' ihtarına karşı:

‘Yakmıyorum ki...’ dedi. Rehber ve bekçiler homurdandı ama, Nâzım sigarayı dudaklarından geri almadı.”⁴⁸ Vâlâ Nureddin, benzer bir tavrı, Petro’nun yine Leningrad’daki (atının art ayağının Osmanlı Devleti’ni temsil eden bir yilana bastığı, eliyle de hedef olarak Anadolu’yu işaret ettiği) heykeline de gösterdiklerini anlatır.

Şairlik uğraşı ve bütûn bir edebî üretimine heyecan katmış unsurlardan biri de, şüphesiz bilinmektedir ki, Türk diline olan sevgisidir. “Dünyanın en iyi insanların olan Türk halkını ve dünyanın güzel dillerinden biri ve belki de en başta gelenlerinden olan Türk dilinin diyarı küfürde tanınmasına vesile olabilmek ömrümün en büyük sevinci ve şerefi olur” diyordu: “Bir köylü toprağını ve öküzünü, bir marangoz tahtasını ve rendesin nasıl severse ben de Türk dilini öyle seviyorum.”⁴⁹ Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombalarından sonra yazdığı “Japon Balıkçı”sının, “tüm dünyada söylenecek barış türküsü” olarak bestelenmesi kararı verildiği zaman, “Bununla, kendi türküm diye değil, fakat asılları Türk dilinde yazılmış ve biraz da Türk halkının türküsü diye övünüyorum doğrusu” demişti.⁵⁰

Anlaşılabileceği gibi, Nâzım Hikmet’in komünistliği katıksız ve samimi bir yurt ve millet sevgisi içermekteydi ve ona göre, daha önce de söylendiği gibi, “halis komünistlik” de zaten bu demektir. Hayranı olduğu Mustafa Suphi ve arkadaşları için de “Halkımın yetiştirdiği en akıllı adamlardandılar” der, yalnız “en akıllı” değil, aynı zamanda “en yiğit” ve “en Türk”tür onlar. “Topraklarımızı” diyordu “bu topraklarda yaşayan yarı aç, yarı tok ve sıtmadan kırılan ve trahomadan kör olan ve çaputlar içinde dolaşan ve ufacık öküzleriyle taşlı tarlaları süren ve dört yıl, dört cephe-de, bit içinde kanını döktükten sonra yeni yeni cephelede dövuşen halkımı kim sevdi onlar kadar? İnsandaki güzele, iyiye, umuda kim inandı bizde onlar kadar?”⁵¹ 1952’de Peredelkino’da kiraladığı yazlık evinin duvarlarında, Çin

işî süslemeler, Polonya'dan posterler, Marx, Engels, Lenin ve Karadeniz'de öldürülen 15 TKP yesinin fotoğraflarının yanı sıra bir de Türk bayrağı asılıydı.⁵²

II.2.a.2. "Anadolu Solculuğu"

Üyesi olduğu Türkiye Komünist Partisi (TKP) de ulusalcı kimliğiyle öne çıkan bir siyasi oluşumdu. Bilindiği gibi TKP'nin merkez bürosu, Nâzım Hikmet'in katıldığı sırada da (1921) ncesinde de, Sovyetler Birliği'ndeydi. Sovyetler Birliği, o yıllarda Türk aydınları için bir ilgi odağı, bir "mit coğrafyası" idi; zira, Mustafa Kemal hareketi bozguna uğrarsa eğer, İttihatçılar, düşmana karşı Rusya'da ikinci bir dalga hazırlamak dşncesindeydiler. Enver ve Cemal Paşa, Rusya'da bulunuyordu; zamanı geldiğinde Talat Paşa'nın Almanya'dan buraya inmesiye an meselesi idi.⁵³ Vâlâ Nureddin, Ziya Gökalp'in bile bu sebeple Bolşevikler'e aleyhte söz syletmediğini belirtir ve buna tanıklık edişini anlatır.⁵⁴ Vâlâ Nureddin, ayrıca, kendi gidişlerinde de benzer bir düşüncenin rol oynadığından söz eder: "Oraya gdip bir taşla  kuş vurmak istiyoruz. Yani hayatımızı kazanmaktan, tahsil etmekten başka, bu asrın en büyük tarihi hadiselerini yakından göreceğiz. Dahası da var. Bir taşla dördüncü kuş. İttihatçılar meselesi... Mustafa Kemal mukavemetinin Sakarya'da kırılıp düşmanın Ankara'ya girmesine ramak kaldı. (...) Belki de İttihatçıların Kafkasya'da kuracağı bir ikinci mukavemet hareketi düşmanı Orta Anadolu'da önlemeğe çalışacak, o da kırılacaktır. Biz gençler yeni hamleler hazırlayabilmeliyiz. Nâzım da, ben de böyle düşünüyoruz."⁵⁵

TKP de Anadolu'daki ihtilâlin gidişatına endeksli bir hareketti. Zira Komintern'in kararlarına göre hareket etmekteydi ve 3. Enternasyonal'de (Mart 1919) ne çıkan tez de, sosyalist devrimin kısa vadede mümkün görünmedi-

ği geri kalmış ülkelerde, en azından Batı emperyalizmini yıpratıklarından, ulusal kurtuluş hareketlerinin desteklenmesi yönündeydi.⁵⁶ Kurtuluş Savaşı yönetici kadrosu ile Sovyet Rusya arasında 1917 Devrimi'nden sonra başlamış olan stratejik yakınlaşma politikasının da etkisiyle⁵⁷, 1920'li yılların başında, Anadolu'da canlı bir Bolşevizm rüzgârı esmiş, Ankara hükümeti bu dönemdeki Bolşevizmi hoş görmüştü.⁵⁸ Ancak, 30 Ağustos zaferinden Lausanne konferansına kadar geçen iki ay içinde, Anadolu'daki Bolşevizm propagandalarına son verilmiş, bu yöndeki oluşumlar tamamen bitirilmişdir. Zira: "Bu aşamaya kadar alınan Sovyet askeri yardımına artık gerek kalmamıştır. Milli Mücadele yöneticileri, yeni devletin Sovyetler'in nüfuzu altına girmemesini istemişler, onun için de Batılılara yanaşmışlardır." Sovyet hükümeti ve Komintern çevresi, buna rağmen eski tutumunu çabuk değiştirmemiş, iç politikasında solculara uygulanan baskıları protesto etmekle birlikte, dış politikada "ulusal burjuvazinin desteklenmesi gerektiği görüşü"nü sürdürmüştür.⁵⁹

İllegal TKP ve onun legal yayın organı olan ve Nâzım Hikmet'in Türkiye'ye dönmek üzere olduğu yıllarda Moskova'dan yazılar göndermeye başladığı, sonrasında İstanbul'da iken de yazmayı sürdürdüğü *Aydınlık* dergisi de Komintern tarafından bu yönde bir politika izlemeye yönlendiriliyordu. *Aydınlık*, Komintern'in 4. Kongre'deki (Kasım 1922) kararlarına uygun olarak, Mustafa Kemal'i desteklemek durumundaydı.

Türkiye'deki sol akımların bu dönemine (1908-1925) eğilmiş olan Mete Tunçay, Türk solunun bazı noktalardan Batı modelinden ayrıldığı tespitinde bulunuyordu. Araştırmasında "sosyalist" veya "komünist" yerine "sol" kavramını kullanmayı tercih edişinin "önemli nedeni"ni, sosyalizm ve komünizm kavramlarının Batı'daki deneyle "sıkı sıkıya bağlı olması" ve Türkiye'de 1908-1925 döneminin bu kavramlardan birini kullanmaya "pek elverişli bir temeli

bulunmaması" olarak açıklayan Tunçay'a göre ilk solcularımız "sosyalist kuramı gözden geçirerek memleket gerçeklerine uydurmaya" çalışmıştı.⁶⁰ Bu çerçevede, öne çıkan en belirgin ayrım, "bir dış düşmana karşı girilen ulusal kurtuluş hareketinde feodal, burjuva ve proleter unsurlara dayanarak, elbirliğiyle, sınıflararası bir hareket yapmak isteğidir", ki bu ayrım, kendi içinde farklılık gösteren oluşumları "Anadolu solculuğu" gibi "toptan genelleme yapmaya elverişli olmayan zoraki bir coğrafya kategorisi"nde buluşturan ortak bir özellikti. 1921 yılı yazından itibaren, 1922'deki yasaklanma döneminin verdiği 6 aylık kesinti dışında, 1925 yılı Mart ayına kadar çıkan *Aydınlık* dergisi de "daha ilk anda millî meseleyle ve Anadolu'daki milliyetçi hareketle girilecek ilişkiler konusunda ortaya çıkan sorunlarla karşı karşıya kalır."⁶¹ 1923 yılı koşullarında demokratik devrimin öncülüğünü Ankara'daki yönetici kadroya bırakmak gerektiği görüşüne varan bu hareket de sonunda "küçük burjuvazinin yönetimi ve Kemalizmin bayrağı altında gerçekleşecek bir 'millî demokratik devrim' nazariyecisi haline gelir."⁶² *Aydınlık* çevresi (veya 1925 öncesinin Türkiye Komünist Partisi), Tunçay'ın da belirttiği gibi, özel sektör kapitalizminin yol açacağı acıları yaşamadan bir dönem atlatmak, Ankara hükümetini bir hamlede sosyalizme yaklaştırmak istiyordu. "Bu, klasik olarak bir komünist partisinin bir kapitalist burjuva hükümetine karşı tipik tavrı değildir" diyor Tunçay.⁶³

Tunçay'a göre, 1908-1925 yılları arasında siyasal iktidar mücadelesi bakımından "küçük ve önemsiz bir hareket" olarak kalmış olan dönem solculuğunu araştırmaya değer kılan şey, salt bir tarih merakını karşılayanın ötesinde, solun bu ortak niteliğinin "Türkiye'deki siyasetin oluşumunu anlamak bakımından bize pek çok şey öğretmiş" olduğudur.⁶⁴ Türkiye'de siyasetin oluşumunu "patriyarkal etik" belirlemiştir ve görüldüğü üzere, Nâzım Hikmet'in içinde yer aldığı ilk dönem komünist hareket de bunun dışında değildir.

Nâzım Hikmet de, *Aydınlık* çevresinin diğer üyeleri gibi Anadolu İhtilâlî'nin ve Atatürk devrimlerinin kazanımlarının elbette ki savunucusuydu. Örneğin, 1934 yılında *Akşam* gazetesinde "Orhan Selim" takma adıyla kaleme almaya başladığı "Öztürkçe Düşünceler" genel başlığı altında yayımlanan kısa fıkralarında, gericilere karşı, başta harf ve dil devrimi olmak üzere, Atatürk devrimlerine destek vermekteydi. Üstelik bu desteği, yeni bir polemğin içine sürüklenmek pahasına vermişti. "1934 sonlarına doğru bir iki aydır bazı sağcı yazarlar, Orhan Selim'in asıl yazarının kim olduğunu öğrendikleri için, o fıkralara çatarak Nâzım'ı arkadan vurmaya amaçlıyorlardı."⁶⁵ Bağnaz çevrelerin artan hakaretleri karşısında Nâzım Hikmet, 5 Ocak 1935'te Orhan Selim'e "İt Ürür Kervan Yürür" başlıklı bir yazı yazdırır. Bu yazısında, yine o bildik cesur ve coşkulu üslubuyla, başlayan devrimlerin her şeye rağmen ilerleyeceğini dile getirir: "İT ÜRÜR KERVAN YÜRÜR. Bu bir ateşli türküdür ki, her inanan, her inandığı için dövüşen adamın dilinde dolaşır durur. Her devrimin ilk bağatırları kavgaya atılırken bu sözü haykırmışlardır. Bütün bir adamoğulları tarihî, bir bakıma göre, yürüyen kervanla, üreyen itlerin süregelen dövüşünden başka bir nesne değildir."⁶⁶ Ardından, 9 Ocak 1935'te, "İt Ürür Kervan Yürür No.2" gelir:

"Ben bu yazıları yazarken, bu ülkede de yürüyen kervanların ardından ürüyenler olduğunu bilirdim. (...) Halifelğin cehennemın yedi kat dibine yuvarlanmasından şapkanın giyilişine dek, bir devrim bakımından, atılan her adımda yürekleri parçalananlar oldu. (...) Bütün bunları bilirdim. Ve yine bilirdim, beklerdim ki, 'it ürür, kervan yürür' diye bir yazı yazdığım vakit karanlıklarda yeşil sarıklar kımıldanacak, hacıyağı kokan çember sakallar sıvazlanacak. Bildiğim, beklediğim oldu. (...) Bütün bir yeryüzü tarihini, bir bakımdan, yürüyen kervanlarla ürüyen itlerin dövüşü olarak gördüğüm için, gündeliğimden edileceğimi bildirdiler."⁶⁷

Bundan birkaç gün sonra da, aynı sütunda "Nâzım Hikmet'ten Orhan Selim'e Mektup" başlıklı bir yazı yayınlanır:

"İki aydır senin yazdıklarını, iki üçtür sana yazılanları okuyorum. Sana her çatanın kurşunu, senin arkandan vurarak, benim göğsümü aramakta. (...) Sen *Akşam* gazetesinde temiz Türkçe devriminin denemelerini yapan, bir çocukçağızsın! Yaptığın işe inanıyorsun. Oysa ki, senin karşında, sözû biri bırakıp biri alanlar, sana çatarken bu dil devrimi işini bile yadırgadıklarını kullandıkları yazı diliyle gösteriyorlar. (...) Duyduğun sesler, çürümüş sargılar içinde yatan ve havalar değiştikçe sandıklarının çatlakları inilleyen mumyalardan geliyor. Bırak orta çağ servileri sallansınlar ve mumyaların sandıkları inildesin. Sen inandığın işi, temiz Türkçe denemelerini yürütmene bak."⁶⁸

Nâzım Hikmet, "kalemi ile geçinmek" için bu işe muhtaç olduğu ve karşısındakilerin kendisini "gündeliğinden edecekleri" tehditlerine rağmen, "inandığı işi" yürüterek "temiz Türkçe denemeleri"ne bir süre daha devam etti. Neticede, Mustafa Kemal'in toplumsal düzeyde gerçekleştirdiği devrimleri, Nâzım Hikmet de Türk dilinde gerçekleştirmişti. Şiirde katı Osmanlı kurallarını modern bir estetikle aşan, Divan şiirinin katı formundan arınmış yeni şiir üslubunu yaratan, aruz veznini radikal biçimde reddederek serbest nazımda ilk şiirleri yazan şair de Nâzım Hikmet'ten başkası değildi.

Nasıl ki Balzac'ın gençliğinin bütün arzuları "tek bir isim", "tek bir düşünce" ve "tek bir hayal" olarak Napoléon'da toplanmışsa⁶⁹, Nâzım Hikmet'in de gençliğinin bütün arzuları Mustafa Kemal'de toplanmıştı. Çocukluğundan itibaren ruhunun el değmemiş dünyasını canlı ve renkli bin bir hatırayla dolduran hareketli yıllar geçirmişti. Mütareke İstanbul'unda işgal ordusuna mensup askerlerin karışıkları sokak olaylarına tanık olmuş⁷⁰, yabancı subayları görmemek için arka sokaklardan geçmişti

genç Nâzım Hikmet. Beyazıt'ta üniversite civarındaki toplantılarda yapılan coşkulu söylevlerde gözleri yaşarmıştı. Çemberlitaş'taki kahvehanelerde toplanan aydınlarla birlikte "Ne yapmalı?"nın cevabını aramıştı, 30 Mayıs 1919'da Sultanahmet'te yapılan ünlü mitingde Halide Edip'i avuçları patlayıncaya kadar alkışlamıştı (vb).

Nâzım Hikmet'in, Mustafa Kemal'e bir kez karşılaştığını biliyoruz. Vâlâ Nureddin, anılarında kendisinin ve Nâzım Hikmet'in, 1921 yılında Ankara'ya geldiklerinde İsmail Fazıl Paşa tarafından Büyük Millet Meclisi'nde Mustafa Kemal'e "genç şairler" olarak "takdim edildikleri"ni anlatır.⁷¹ Nâzım Hikmet, Mustafa Kemal'e ilişkin o ilk gözlemine şöyle dile getirir: "Yüreğim çarpıyor. Sert bir mavilik gördüm, sonra bir altın sarısı, sonra ak eller, kadın elleri-ne benzeyen biçimli, güzel eller. Belki de aklımda öyle kalmış. Belki de elleri öyle değildi, ama gözlerinin mavisiyle saçlarının sarısı öyle..."⁷²

Nâzım Hikmet ve Atatürk ile ilgili popüler bir anektod vardır:

Resimli Ay döneminde art arda kitapları basılan, şiirleri plaklara okunarak evlere, kahvehanelere kadar giren Nâzım Hikmet'in ünü iyiden iyiye artmıştır. "Ünü, sonunda Mustafa Kemal'e kadar ulaştı" diye anlatır Z. Sertel anılarında: "Mustafa Kemal'in İstanbul'da bulunduğu bir sırada, bir akşam Dolmabahçe Sarayı'ndaki sofrada Nâzım'ın adı geçer. Merak eder. Bir şiirini dinlemek isteğini gösterir. Nâzım'ın şiir plakları getirilip çalınır. Mustafa Kemal dikkat ve hayretle dinler. Sonra, 'Bu şair sizlere benzemiyor' der. Ve Nâzım'ı getirtip şiirlerini onun kendi ağzından dinlemek arzusuna kapılır. 'Bu şairi bulup getirsinler' emrini verir. (...) Gece geç vakit bir polis, Nâzım'ın evinin kapısını çalar. Nâzım uykudan kalkıp kapıyı açar. (...) Polis nezaketle Mustafa Kemal'in kendisini Dolmabahçe Sarayı'nda beklediğini bildirir. Nâzım o vakit kendisine gelir. -Oğlum, der, Paşa'ya benden selam söyleyin. Ben 'Deniz Kızı Eftal-

ya' değilim. Bunu der demez kapıyı kapar. Mustafa Kemal o sıralarda sofrasına Eftalya Hanım adında bir şarkıcı kızı getirtmeyi adet edinmişti. Nâzım, şarkıcıya benzetilmekten kırılmıştı. Bu cevabıyla Mustafa Kemal'e, bir basit şarkıcı gibi çağrılmayacağını anlatmak istemişti. Nâzım'ın cevabı kendisine bildirildiği zaman Mustafa Kemal'in tepkisi şu olmuş: -Aferin çocuğa... İşte şair dediğin böyle olmalı!"⁷³

Birkaç yıl aradan sonra, "Donanma davası"nda yargılanan Nâzım Hikmet, ömrünün son günlerini İstanbul'da hasta yatağında geçirmekte olan Mustafa Kemal'e 17 Ağustos 1938 tarihli şu mektubu yazar:

"Cumhurîetsi Atatürk'ün Yüksek Katına,

Türk Ordusunu 'isyana teşvik' ettiğim iddiasıyla on beş yıl ağır hapis cezası giydim. Şimdi de Türk donanmasını 'isyana teşvik etmekle' töhmetlendiriliyorum.

Türk inkılabına ve senin adına and içerim ki suçsuzum.

Askeri isyana teşvik etmedim.

Kör değilim ve senin yaptığın her ileri dev hamleyi anlayabilen bir kafam, yurdumu seven bir yüreğim var.

Askeri isyana teşvik etmedim.

Yurdumun ve inkılapçı senin karşında alnım açıktır.

Yüksek askerî makamlar, devlet ve adalet, küçük, bürokrat gizli rejim düşmanlarınca aldatılıyor.

Askeri isyana teşvik etmedim.

Deli, serseri, mürteci, satılmış, inkılap ve yurt haini değilim ki, bunu bir an olsun düşünebileyim

Askeri isyana teşvik etmedim.

Senin eserine ve sana, azız olan Türk dilinin inanmış bir şairiyim. Sırtıma yüklenen ve yükletilecek hapis yıllarını taşıyabilecek kadar sabırlı olabilirdim. Büyük işlerinin arasında seni bir Türk şairinin felaketi ile alakalandırmak istemezdim.

Bağışla beni. Seni bir an kendimle meşgul ettimse, alnıma vurulmak istenen bu 'inkılap askerini isyana teşvik' damgasının ancak senin ellerinle silinebileceğine inandığım-

dandır.

Başvurabileceğim en inkılapçı baş sensin.

Kemalizmden ve senden adalet istiyorum.

Türk inkılabına ve senin başına and içerim ki, suçsuzum.

Nâzım Hikmet RAN⁷⁴

Bu mektubun, Mustafa Kemal'in eline geçmediği bilinmektedir. Yaygın düşünce, bunu Mareşal Fevzi Çakmak'ın engellemiş olduğu yönündedir.⁷⁵

Nâzım Hikmet "Türk inkılabı"na sahiden inanmıştı. Senaryosunu yazdığı *Güneşe Doğru* (1935) adlı film, 1918 yılında bilincini kaybedip 1935 yılında kendine gelen bir gencin gözünden, Kemalist devrimin başarıları sayesinde tanınmayacak derecede değişmiş olan modern Türkiye'yi tasvir ediyordu.⁷⁶

Nâzım Hikmet'in TKP ve *Aydınlık* çevresine dahil oluşu, Atatürk devrimlerine inanmışlığı, Türk modernleşmesine damgasını vurmuş olan küçük burjuva aydın siyasetinin bir parçasıdır şüphesiz, ama, kendi adına, onun patriyarkal tonunu taşımaz. *Kadro* dergisi etrafında oluşan aydın hareketine mesafeli duruşu ve eleştirisi bunun kuvvetli delillerindendir. İlk sayısını Ocak 1932'de çıkaran *Kadro* dergisi⁷⁷ etrafında toplanmış olan Şevket Süreyya Aydemir, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Vedat Nedim Tör, Şevki Yazman ve Burhan Asaf Belge gibi aydınlar, bilindiği ve derginin ilk sayısında ifade ettikleri üzere, "İnkılâbın irade ve menfaati"nin, "azlık fakat ileri bir KADRO'nun iradesinde temsil olunduğu"na inanmaktaydılar. Kadroculara göre, "İnkılâbın derinleşmesi" demek, "İnkılâp ahlak ve disiplini"nin "ileri kadronun dimağından" geçerek "genç neslin, şehir halkının ve köylünün dimağına inmesi ve yerleşmesi" demektir. Onlar Nâzım Hikmet'i kendi saflarına çağırmaktaydılar. Nâzım Hikmet, Kadrocuların çağrısına "Cevap Numara Dört" başlıklı şüriyle karşılık verdi. Nâzım

Hikmet'e göre, "sınıf" kavramı karşısında "millî bütünlüğe" vurgu yapan Kadrocular, "gizli bir din halinde bir nevi neo-faşist bir ideoloji" izlemekteydiler, şîrin başına böyle bir not düşmüştü:

"Onlar istiyorlar ki
çift ağızlı baltalarıyla
yuvarlansın kafalarımız önüne yarın
o kara gömlekleri beyaz kordonlu
golf pantolonlu
kadroların...

KARDEŞLERİ

Onlara sokakta rastlarsanız eğer
ölümü görmüş gibi çevirin başınızı.
Kırpıksız sarı gözler gözünüze bakarken
arkadan sırtınıza bir
bıçak girebilir...

Onlar istiyorlar ki
kara toprağın kalbi durana kadar
bız pazarda kelepİR bir mal gibi satalım
kafamızın ışığını, gücünü kolumuzun..."⁷⁸

Kadrocular'ın Kemalist küçük burjuva reformizmi, Nâzım Hikmet'in ideolojik eleştirisinin hedefi olan yerli burjuvanın çıkarlarıyla çakışmaktaydı. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın önemli karakterlerinden Burhan Özedar, genç Cumhuriyet'in kalkınmacı hamlelerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan yerli burjuvanın eleştirisiydi:

"Mütareke-İstanbul.
Burhan'ın 25 altını vardır
ve Rumların elindedir
Anadolu'nun cıgara kâatları.

Yaşasın Milliciler:

Büyük Millet Meclisi'ne istida verdi Burhan.

Cigara kâatları ay yıldızlıdır artık.

Sermaye yine Rumlardan,

Burhan ortak.

İlk partinin sevkıyatı:

1337.

İlk apartman:

1340.”

İnşaatçılık, soba fabrikası, madencilik, şimendifer vagonu atelyesi derken Burhan Özedar servetine servet katmıştır. Artık “Amerikan dolarıyla milyonerdir.”⁷⁹ Şimdi 941 senesinde Anadolu Sûrat Katarı'nın yemekli vagonunda mebus ve asker/sivil bürokrat ahbablarıyla sohbet ederken, “Köylüye bir örnek elbise giydirmeli” diyordu:

“Herifler evvela, çıplak.

Ben bir proje hazırladım

sızın

yanı devletın kumaş fabrikalarına...

ihale edin bana,

bunu da üzerime alırım ben.

Fakat sıkı bir kanun isterim.

Bızın çıplaklar dangalaktır

zorla giydirmeli.”⁸⁰

Burhan Özedar gibi yerli sermayenin temsilcisi burjuvaların yanı sıra, Nuri Öztürk, Basri Şener gibi kaypak kişilikleriyle düzenin nimetlerinden faydalanmaya çalışan küçük burjuvalar aracılığıyla da yeni Türkiye'nin kuruluşunda dönen dolapları ifşa eder Nâzım Hikmet. Ağaçlandırılan bozkırdaki akasyaları, Ankara'da ihale kovalayan müteahhitlere benzetiyordu; “bu toprakta tutunabilmek için/ Ankara'da bir müteahhit kadar para yemişti

herbiri.”⁸¹ Oysa Kurtuluş Savaşı’nın asıl kahramanları, Cumhuriyet yönetiminin mevcut şartlarında müreffeh bir hayata kavuşamamışlardı. Savaşın kahramanlarından Kambur Kerim (“kahraman bir türküdür ömrü Kerim’in”), bir muhtaçlık ânı sonunda “hırsız” durumuna düşmüştü; “Kerim’in istiklâl madalyası olabiliyordu, yok/ Kerim’im kamburu olmayabiliyordu, var”, ve şimdi “Umutsuz bir gece/ hasta, ölen bir dosta verilmiş de olsa/ hapiste yatacaktı” 180 lira “ihtilas etti” diye.⁸² Ve Kartallı Kâzım, ne çiftlik aldı, ne apartman; “kavgadan önce” Kartal’da bahçivandı, “kavgadan sonra” da Kartal’da bahçıvan.⁸³

Nâzım Hikmet’in 1923 Devrimi sonrası Anadolu’ya bu bakışı, Goethe ve onun genç çağdaşı Schiller’in 1789 Devrimi sonrası hayal kırıklıklarını yaşayan Avrupa’ya bakışına benzer. *Memleketinden İnsan Manzaraları*, onların edebiyatı gibi, olup bitenleri algılayıp anlamak ve sarsılan umutlar ile yanılsamaların yıkıntıları üzerine yeni bir bakış, yeni bir doğa, toplum ve insan bilinci anlayışı getirmek üzere girişilmiş ciddi bir çabadır. Onu *Kadrocular* (vb.) ile ayrı noktalara taşıyan unsur budur.

‘Habitus’ ve ‘alan’ arasındaki ilişki aracılığıyla yapılan bir açıklama, işte bu sebeple, toplumsal/sınıfsal köken yoluyla yapılan açıklamalar gibi indirgemeci değildir. Yani, “Nâzım Hikmet, bir küçük burjuva aydındır” demek, bu nedenle yetmiyor. Onun, bir küçük burjuva aydın kolektifi olan *Kadrocular*’dan farklılaşmasını kavrayabilmemiz için, onun toplumsal yörüngesinin bütününe bakmamız gerekiyor. Nâzım Hikmet’in biyografisi, şiirin ve politik vizyonun biçimlendirdiği bir yaşamdır; her iki öğeyi doğrudan belirlemiş olan şey ise, öncelikle, onun “komünistliği”dir. Bunun sanat yapısı üreticisi olarak Nâzım Hikmet üzerindeki belirleyici etkisini, dolayısıyla hayatı önemini kavrayabilmek için, onun “milliyetçi şiirler yazan genç şair”likten “komünist şair”liğe giden dönüşüm sürecini anlamak gerekir.

II.2.a.3. Heyecanlı Vıcdan

“Milliyetçi genç şair”den “komünist”e giden yol, bir insan serüveni olarak, kendisini bir davaya adamak isteyen heyecanlı ruhunun ürünüydü. “Nâzım Hikmet, kendi benliğini yakıp kavuran bir iç ateşine her şeyi feda edebilecek o çok özel sanatçılardan biridir.”⁸⁴ İlk gençliğinden ölümüne dek azalmayan bu ateşli ve fedakâr heyecanı, onu o yapan önemli bir özelliğidir.

Vâlâ Nureddin’in şu satırları, bize 18 yaşındaki Nâzım Hikmet hakkında bir fıkır vermektedir:

“Bilmem kimden şu olayı işitmiş; bize tekrarlıyordu: Bir dretnot, sancak tarafından torpili yemiş ve yanlamış. Batmaması için iskele tarafından bölmeye de su dolması gerekir ki denge sağlansın. Halbuki bölmenin kapısı bozuk. Ancak içerden kapatılabileceği anlaşılnca, bir genç subay bölmeye girmiş, kapıyı kilitlemiş. Deniz suyunu bölmeye alıp boğulmuş. Fakat harp gemisi de kurtulmuş. Nâzım, bunları anlatırken mavi gözleri pırl pırl parlıyordu. (...) O andaki ideali buna yakın bir fedakârlık fırsatı bulmak, mütareke devrinin rezaletlerinden İstanbul’u da, memleketi de kurtarabilmektir. Japonlarınki gibi bizim de, şayet, içinde insanla patlayan torpilimiz olsaydı, çocukluktan yeni kurtulmuş Nâzım ilk yazılacak gönüllü olurdu. İşgal kuvvetlerinin limanda demirlemiş kûstah gemilerinin ortasında patlardı seve seve.”⁸⁵

Zaten, Kurtuluş Mücadelesi’ne katılmak üzere 1921’de Ankara’ya geçtiğinde de kendisine cephede görev istemiş fakat buna müsaade edilmeyerek Matbuat Mûdûrlüğü’nde bir iş teklif edilmiş, bunu kabul etmeyince de, isteği üzerine Bolu’da öğretmenliğe tayin edilmiştir.

Heyecanlı tabiat, onda bir mızacıtı. Bahriye Mektebi’nden (Donanma’ya katılmak üzere staj yaparken) uzaklaştırılma sebebinin de bu romantik heyecan ile bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Bilindiği gibi, Nâzım Hikmet’in

Donanma'dan "sağlık sorunu nedeni ile" uzaklaştırıldığı söylenir ama uzaklaştırılma sebebinin sağlık sorunu mu yoksa disiplin suçu mu olduğu açık ve kesin olarak belli değildir. Yaygın bilgiye göre, Nâzım Hikmet, küçük bir disiplin suçu nedeniyle (talim sırasında bir arkadaşıyla şakalaşıp güldüğü için) Ekim 1917'de birkaç saatliğine okulun hapishanesine kapatıldıktan sonra "zatülcenp" hastalığına tutulmuş ve bu hastalığı 1919 yılında staj yaptığı Peyki Şevket muhribinde tekrarladığında da raporlu olarak eve gönderilmişti. Fakat şairin arkadaşı Ekber Babayev tarafından 1950'lerde kaydedilmiş olan kendi anılarında, uzaklaştırılma sebebi daha karmaşık bir görüntü vermektedir:

"İşgal altındaki İstanbul'un yürekler acısı fonunda gemimizin zavallı görünüşü bizde yurdumuz adına acı ve onur kırıklığı duygusu uyandırıyor; düşmana utanmazca teslim olan komutanlarımıza isyanla dolup taşıyorduk. (...) Bir gün kamaralarımıza kapandık ve derslere çıkmayı reddettik. (...) Parolalar haykırıyor, bizi Mustafa Kemal'e katılabilmemiz için bırakmalarını istiyorduk. Gemi komutanı gelip derdimizin ne olduğunu sordu. Şaşkınlığa uğrayarak, yemekhanede çatal bıçak olmayışını protesto ettiğimizi söyledik. Komutan, gıdip kendimiz çatal bıçak alalım diye karaya çıkardı bizi. Birkaç gün sonra, güverteye toplatıldık ve bazı kursiyerlerin 'sağlık nedeniyle' okuldan çıkarıldığı bildirildi. Çıkarılanlar arasında ben de vardım."⁸⁶

Bu satırlar, "mütareke devrinin rezaletlerinden İstanbul'u da, memleketi de kurtarabilmek için bir fedakârlık fırsatı arayan", bunun için işgal kuvvetlerinin limanda demirlemiş "küstah gemileri"nin ortasında kendini bir torpil gibi "seve seve patlatmaya" hazır bir romantiğin ruh haline aykırı bilgiler içermiyor. Fakat, uzaklaştırılma sebebi olarak 17 Mayıs 1920 tarihli resmi belgede belirtilen tek gerekçe, sağlık nedeniyle "silk-ı celil-i askeriyeden ihraç"tır.⁸⁷

Çocukluğunda büyükbabası, Mevlevî tarikatı mensubu Mehmet Nâzım'ın etkisiyle⁸⁸ ruhani şiirler, ergenliğinde Yahya Kemal etkisiyle⁸⁹ gönül ve aşk şiirleri, "mütareke yılları"na denk gelen ilk gençlik yıllarında da "memleket ahvalı"nın etkisiyle milliyetçi şiirler yazması... "Yaralı Hayalet" (1920) ve "Kırk Haramilerin Esiri" (1920) gibi ilk dönem şiirlerinin tarih görüşü ve duyarlılığı genel geçer anlayışa bağlı sıradan şeyler olmasına rağmen, lirizmi, "güncel olan"dan kaynaklanmıştır.⁹⁰ Gençliğinin ilk yıllarında "güncel olan" şey de, işgal altındaki İstanbul'du. Bunun verdiği bilinç, Nâzım Hikmet'i, Anadolu'nun kurtuluşu için savaşanların saflarında yer alma aşamasına götürür. Nitekim Nâzım Hikmet, "işgal altındaki İstanbul'da milli heyecanı en iyi ve güzel biçimde dile getiren şair" unvanıyla Ankara'ya davet edilmişti.⁹¹ Ocak 1921'de arkadaşı Vâlâ Nureddin'in yanı sıra Yusuf Ziya (Ortaç) ve Faruk Nafiz (Çamlıbel) ile birlikte İstanbul'dan ayrılır.⁹² 75 saat süren uzun bir vapur yolculuğundan sonra İnebolu'ya ulaşır.

Nâzım Hikmet'in İnebolu'da (Ankara'daki Millet Meclisi hükümetinden haber bekleyerek) geçirdiği 15 gün, hayatında bir dönüm noktasıdır. Şair Anadolu toprağına ilk kez burada ayak basmış, Anadolu insanıyla ilk kez burada tanışmıştır. (Onları daha yakından ve derinlemesine tanınması, hapislik yıllarında olacaktır.) Ama onun, 19 yaşındaki bu genç şairin bütün bir geleceğini belirleyecek asıl önemli olay, burada, Almanya'dan gelip kendisi gibi Mustafa Kemal'in yanında mücadeleye katılmak üzere Ankara'ya gitmekte olan Spartakist Türklerle⁹³ karşılaşmasıdır. Bunlardan önemli bir kaçı, Sadık Ahi (Mehmet Eti adını alacak ve CHP milletvekili olacaktı), Vehbi Bey (Prof. Dr. Vehbi Sırdal), Nafî Atuf Kansu'dur (CHP Genel Sekreteri olacaktı). Nâzım Hikmet "Spartakist ağabeyler" diye bahsettiği bu insanlarla Ankara'da da bir süre aynı evde kalır. "Spartakist ağabeyler", "zulüm gören, sömürülen halk"tan, "insanlığın sosyal adaleti"nden söz ediyor-

lardı. “İnançlarımızda büyük bir deprem oluyordu” diye anlatıyor o günleri Vâlâ Nureddin: “Manevî bir sarsıntı geçiriyorduk. İki kutup arasında bocalamaktaydık. Spartakistlerin aşıladığı sosyalist fikirler ve o güne kadar kişiliğimizi yoğurmuş bulunan milliyetçi fikirler arasında... (...) İnebolu’da geçirdiğimiz günler süresince, şoven milliyetçilik geleneğine bağlılıkla, henüz pek esrarengiz, pek muammalı olan komünistlik anlayışı bizde çatıştı, çarpıştı durdu.”⁹⁴

Spartakistler, Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin’e Marksizm’den bahsediyorlardı. *Kapital*’den ve başka kitaplardan parçalar okuyup anlatıyor, âdeta sürekli bir ders veriyorlardı. Karl Marx’tan, Engels’ten, Liebknecht ve Rosa Luxemburg’tan bahsettiklerinde Nâzım’la Vâlâ onları “üstün bir cehaletle” dinlemekteydiler. Önce, Spartakistler gibi okuyup yetişmek için, Almanya’ya gitme fikri gelişir kafalarında. Ama Bolu’daki öğretmenlik dönemlerinde tanıyıp hayranı oldukları, hatta bir süre aynı evi paylaştıkları, 28 yaşındaki Bolu Ağır Ceza Mahkemesi Reisi Ziya Hilmi Bey’in de tavsiyesiyle Sovyetler Birliği’ne gitmeye karar verirler.

Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin, Kâzım Karabekir Paşa’nın öğretmene ihtiyaç duyduğu, bu sebeple onun yanına gitmekte oldukları bahanesiyle, Eylül 1921’de Trabzon üzerinden vapurla Batum’a geçerler. Batum’da, Mustafa Suphi’nin Sovyetler Birliği’nde 14 Temmuz 1919’da kurduğu ve Komintern’e kaydını yaptırarak Moskova’da bir “Dış Büro” açtığı Türkiye Komünist Partisi’ne katılırlar.⁹⁵ Aynı yıl, Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi’ndeki (KUTV) öğrencilik yılları başlar. Nâzım Hikmet, bu üniversitenin Vâlâ Nurettin, Şevket Süreyya (Aydemir) ve (Şevket Süreyya’nın eşi) Leman Hanım’dan oluşan ilk Türk öğrenci grubundandı ve eğitim-öğretim, burada, hem Sovyetler Birliği Komünist Partisi’nin, hem de TKP’nin Komintern nezdindeki Dış Büro’sunun denetimini altında

gerçekleşmekteydi.⁹⁶ Nâzım Hikmet'in KUTV'da 1922'de başlayan eğitim-öğretimi 1924 yılı sonbaharına kadar sürer. TKP'nin Türkiye'de bir kongre yapma kararı üzerine o yılın ekim ayında İstanbul'a döner.

Sosyalist fıkırlarla yeni tanışmış olan Nâzım Hikmet, 19 yaşında Rusya'ya ayak basarken bir "ülkü dıyanı"na gelmişti. Rusya, bir "düş"ü gerçek kılmaya çalışıyordu. Bu "düş"ü o, ölene dek, kendi memleketi için taşıyacaktı:

"Yaşım altmış
on dokuzumdan beri bir düş görürüm
yağmur çamur yaz kış
uykuda uyanık
takılmış düşümün peşine yürürüm.
Neleri alıp götürmedi benden ayrılık;
kilometrelerle umut, tonlarla keder,
taradığım saçlar, sıkıttığım eller.
Bir düşümle ayrıldık.
Mapusanelerde ışığıydı hürriyetimin
ekmeğimin katığıydı sürgünde
her biten akşamdaydı, her başlayan günde:
ulu kurtuluş düşü memleketimin."⁹⁷

II.2.a.4. Anadolu İle Tanışma

Şayet Spartakistler, özellikle de Sadık Ahi'den öğrendikleri şeyler söz konusu olmasaydı, Sovyetler Birliği'ne gitmeyebilir miydi? İnebolu'daki "Spartakist ağabeyler"den Prof. Dr. Vehbi Sarıdal, Sovyetler Birliği'ne gitme fikrinin birebir kendileriyle ilgili olmadığını düşünmektedir. Yıllar sonra verdiği bir mülakatta bu konuda şunları söylemiştir: "Ne Sadık Ahi'nin telkini, ne emperyalizme sövmeler, ne de sınıflar arası mücadele hakkındaki anlatmalar bir insanı bir noktadan alıp bir başka noktaya götürmez. Tezadı

nefsinde yaşamak, fikrinde yoğurmak lazım. İnebolu'da beş on günlük ikâmet müddetince üç beş defa anlatılan hikâyeler değil, Anadolu'nun Nâzım'ın hür düşüncesi-ne karşı çıkması onun yolunu çizmesinde rol oynamışa benzer."⁹⁸ Buna göre, şairi Sovyetler Birliği'ne götüren şey, somut biçimde gözlemlemiş olduğu Anadolu gerçekliğidir. Nâzım Hikmet'in kendisi de bu konuda aynı şeyleri söyler: "Ne kitaplardan, ne ağız propagandasıyla, ne de sosyal durumum yüzünden geldim geldiğim yere... Beni geldiğim yere Anadolu getirdi. Kıyısından şöyle bir üstünkörü seyrrettiğim Anadolu."⁹⁹ Anadolu'nun halı ve Nâzım Hikmet'in sefalet içindeki her insanı kardeşi, akrabasıymış gibi kendine yakın hissettiren merhametidir birinci derecede etkili olan.

Kurtuluş hareketine katılmak isteyen on dokuz yaşındaki Nâzım Hikmet, arkadaşı Vâlâ Nureddin'le birlikte gemiyle geldikleri İnebolu'dan Ankara'ya dek bütün yolu dokuz günlük bir yürüyüşle geçer. İki arkadaş, Ankara'dan öğretmen olarak tayin edildikleri Bolu'ya da yine yürüyerek üç günde giderler. On iki günlük çetin yolculuklarında karşılaştıkları manzaralar, İstanbul'da hayal ettikleri pastoral köy manzaraları değildiler. Vâlâ Nureddin bu hayal kırıklığını "tasarladığımız İç Anadolu dekorları yoktu" diye ifade ediyor. Gördükleri şey "perişanlık, derbederlik, bilmezlik, başarmazlık, başaramamazlık"tı.¹⁰⁰ Nâzım Hikmet, anlatıyor: "İnebolu gördüğüm ilk Anadolu kasabası. Anadolu köylü kadınına da ilk önce burda gördüm. Pazar yerinde gördüm onu. Sırtındaki odun yükünü indirmeden çömelmişti duvarın dibine. Kabuğundan çıkmış kocaman iki kaplumbağaya benzeyen ayaklarını gördüm: Odun yükünün urganını tutan mübarek elleri baltanın sapındaymışlar gibi öfkeli, beşik sallıyorlarmış gibi sabırlı ve şefkâtlidiler."¹⁰¹ Ve devam ediyor: "Yamaların ustalığını keşfettim bu yolculukta. Köylülerin üstü başı, birbirine eklenmiş yamalar, her biri bir başka renkte ve yan yana

gelmesi ımkânsız kumaş, bez parçaları. İstanbul dilencilerinin üstlerinden başlarından kederli. Öküzlerin, eşeklerin de bu kadar ufak tefek, bu kadar sıska olabileceklerini yol boylarında keşfettim. Çocukların karınları şiş. Bütün yol boyunca, ayakları çıplak olmayan bir tek köylü kadın görmedim.”¹⁰² Nâzım Hikmet, bu deneyimli, ertesı yıl (1922) yazdığı “Yalnayak” şiirinde dizeleştirmiştir:

“Kafamızda güneş
ateş
bir sarık.
Ank toprak
çıplak ayaklarımıza çank.

(...)

Omuz yamçısız
bilek kamçısız
atsız, arabasız
jandarmasız,
ayı ini köyler
balçık kasabalar
kel dağlar aştık.
İşte biz o diyan böyle dolaştık!
Hasta öküzlerin
yaşlı gözlerinde
dinledik taşlı tarlaların sesini.
Gördük ki vermiyor
toprak artık altın başaklı nefesini
kara
sabanlara!
Rüyada gezer gibi gezmedik.
Hayır,
bir çöplükten bir çöplüğe ulaştık.
İşte biz o diyan böyle dolaştık!”¹⁰³

Andrey Tarkovski, "bir sanatçı, çağının kanlı yaralarından korkmamalı, onları bizzat kendi bedeninde, kendi içinde yaşamalıdır" der. Ona göre "sanatın gerçek misyonu", bilincine varılan "korkunç ve alçak gerçeği" daha yüksek bir "fikri eylem" adına "aşmak"tır. Aksi halde: "Ruhsuz sanat, kendi trajedisini de içinde taşır."¹⁰⁴ 1949 yılında hapisteyken *Vatan* gazetesinden Ahmet Emin Yalman'a verdiği mülakatta bu misyonun Nâzım Hikmet'in kendi kafasında ve ruhunda kendiliğinden gerçekleştiği anlaşılmaktadır: "Anadolu'yu daha evvel vali Nâzım Paşa'nın torunu sıfatıyla tanımıştım. On sekiz yaşında bir genç şairin gözûyle gördüğüm Anadolu bambaşka bir âlemdi. Cefa çeken halka gönül bağladım ve onların derdini kendime dert edindim. Pek çokları bunu yalnız söylemekle kalıyorlar, ben derinden derine derdi duyuyorum."¹⁰⁵ Farkına ve bilincine vardığı gerçek ve bu gerçeği aşan "düş"tü onu komünizme götüren. "Sıradan Türk insanının yaşamına duyduğu ilginin onu politik sol düşüncenin en soluna düşürmesi, doğrudan Hikmet'in aydın dürüstlüğünden ve içtenliğinden kaynaklanan bir şeydir."¹⁰⁶ Daha uzun yıllar olmayacağı gibi, o zaman da Türkiye siyaseten bu dürüstlük ve içtenliği kaldıracak bir coğrafya değildi. Yine Sarıdal'ın belirttiği gibi, "Nâzım Hikmet'in Rusya'ya geçişi, Rusya'nın cazibesinden çok, Anadolu'daki irticanın ve bağnazlığın Nâzım Hikmet gibi radikal fikirli gençlere tahammülsüzlüğünün neticesidir."¹⁰⁷

Trabzon'dan Batum'a doğru yola çıktıklarında Nâzım Hikmet 19 yaşındaydı ve bu seyahatle birlikte, Z. Sertel'in belirttiği gibi, "hayatında bir dönem kapanmış oluyor"du.¹⁰⁸ Milliyetçi şiirler yazan İstanbullu paşazade, geride kalıyordu.

Nâzım Hikmet, 19 yaşında yaşadığı köklü değişimi ve bunun anlam ve önemini, şu dizlerle anlatmıştır:

"Benim ilk çocuğum, ilk hocam, ilk yoldaşım
19 yaşıım
Sana anam gibi hürmet ediyorum
edeceğim.
Senin ilk arşınladığın yoldan gidiyorum
gideceğim.
Benim ilk çocuğum, ilk hocam, ilk yoldaşım
19 yaşıım.."109

Bu köklü değişimi hayatının sonuna kadar sürdürmüşür. Nâzım Hikmet, ne Anadolu'ya geçme kararını birlikte aldıkları, fakat İnebolu'dan İstanbul'a geri gönderildikten sonra (Nâzım Hikmet'in ifadesiyle) "biri alacaklılarını aldatmakta devam eden, öbürü Padişah'a şîrler yazan" Yusuf Ziya (Ortaç) ve Faruk Nafiz'dir (Çamlıbel), ne de Batum'dan Moskova'ya kadar birlikte zaman geçirip de Türkiye'ye döndükten sonra (yine Nâzım Hikmet'in kendi ifadesiyle) "neo sosyal faşist" çizgiye gelmiş olan Şevket Süreyya'dır (Aydemir).

II.2.b. Moskova'nın Enerjisi

Bir perişanlığı görmek ve bunu en derininde hisetmek, onu anlatabilmeye yetmiyor. "Anadolu'ya geçtim" diye anlatmaktadır Nâzım Hikmet: "Millet sıksa atları, Nuh'tan kalma silahı, açlığı ve bitiyle savaşıyordu Yunan ordularına karşı. Milleti ve savaşını keşfettim. Şaştını, korktum, sevdim, bayıldım ve bütün bunları başka türlü yazmak gerektiğini sezdim, ama yazamadım. Daha büyük bir sarsıntı gerekti. Anadolu'ya işgal altındaki İstanbul'dan geçişimde bilhassa Bolu'ya gelip halkla, hele köylüyle yakından temasımda ve Sovyet Rusya'da olup bitenleri kulaktan duyup Marx'ın, Lenin'in isimlerini filan işitişimde, şîrle yeni şeylerin, şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmesi

gerektiğini sezdim.”¹¹⁰ Nâzım Hikmet, “şirle yeni ve şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmesi gerektiğini” sezmiş olan bu genç şair, ihtiyacı olan “büyük sarsıntı”yı Moskova’nın devrimci enerjisinde bulacaktı. Nitekim bugün, hemen bütün sanat eleştirmenleri, Nâzım Hikmet’in diyalektik materyalist düşünceyi ve onun insan anlayışını bir yaşam tarzı ve şir telakkisi olarak içselleştirmiş olmasının, onu Türk şirinde “aşılammış bir doruk” olarak seçkinleştiren en büyük yapıtı *Memleketinden İnsan Manzaraları*’na imkân tanıdığını kabul eder.¹¹¹

Sovyet Rusya’nın başkenti Moskova’ya ayak basan, 19 yaşında, yüreği “suda balık mısali kıvıl, kıvıl”¹¹² genç bir şairdir; ayak bastığı 1920’li yılların Moskovası ise, dünyayı değiştirecek bir devrimin kalbi. O kalbin atışları, yeryüzünün birçok yerinden merak ve heyecanla dinlenilmekteydi.

Walter Benjamin, 1926’nın aralık ayı ile 1927’nin ocak ayını kapsayan Moskova seyahatinde tuttuğu notlarda, “Berlin, Moskova’dan sonra çok karanlık” diyordu.¹¹³ Frankfurt Okulu’nun bu romantik üyesinin tuttuğu günlük, Bolşevik tiyatrocusu Asja Lacis’e olan aşkının iyimser beklentilerle başlayıp şiddetli hayal kırıklıklarıyla biten sancılı bir dönemini belgelediği için değil, bundan ziyade, “partisiz ve mesleksiz” ama dürüst bir entelektüelin ilk sosyalist deneyime ilişkin samimi gözlemlerini içerdiği için ilginçtir. Frankfurt Okulu üyeleri, Lenin’den sonraki Rusya’da hūmanist bir sosyalizmin gerçekleşebileceği umidini, her şeye rağmen, taşıyorlardı. Emperyalist dünyanın “anlamsız adaletsizliklerine bile bile gözlerini kapatmayacak olan herkes” Horkheimer’e göre, “Rusya’da olup bitenleri, bu adaletsizliği yenmek için girişilmiş zor, acı verici, ama ilerici bir girişim saymak; ve en azından, heyecan dolu bir kalple, bu girişimin sürüp sürmeyeceğini sormak” durumundaydı. “Ve eğer” diyordu Horkheimer, “bugün gördüklerimiz bu deneyimin aleyhine şeyler ise,

tıpkı her gün yeni bir ilacın bulunup kanseri alt edebileceğini uman bir kanser hastası gibi, umudu hiç elden bırakmamak durumundadır.” Benjamin’in de kulağı, ölümcül bir kanser hastası gibi, gelecek iyi haberdedir; umudunu hiç yitirmez.

Sovyet Rusya, dönemin Avrupalı sol düşünür ve sanatçıları gibi Nâzım Hikmet’in kafasında da hep bir “ümit coğrafyası” olarak kaldı.¹¹⁴ Bilinen eşitsiz dünyanın karşısında, bambaşka bir dünya tasarlamamanın insancıl çabasını görmek, heyecan vericiydi. Sanatın özgürleştirici bir tarafı olduğuna inanan Benjamin de, günlüğünde, Meyerhold ve Stanislavski tiyatrosu, Eisenstein, Vertov, Kuleşov sineması ile çeşitli sergiler üzerine ciddiyetle kaleme alınmış notlar düşmüştür; avangard sanat, Sovyet kültür politikası ve popüler kültür ürünlerinin eğitsel ve estetik değerine ilişkin eleştirilerde bulunmuştur. Bu sanatsal yeniden doğuş ortamında Chagall, propaganda gösterileri için desen ve dekor hazırlıyor; Maleviç ve Rodçenko gibi avangard sanatçılar çarpıcı sergiler açıyor; bütün meydanlarda Mayakovski ştirleri dalgalanıyor; Eisenstein *Grev’le* (1924) sinema dünyasında devrim provası yapıyor; Meyerhold, yalnız Moskova’yı değil, Berlin ve Paris’i sarsan oyunlar sahneliyordu. Burjuva kökenli Prokofiev, bu enerji dolu Moskova için Paris’i terk ediyor; Kracauer, Ekspresyonist Alman filmlerinin Sovyet filmleri karşısında ne içerik, ne de kurgulama bakımından karşılaştırılamayacağını öne sürüyor, Vertov’un *Kameraltı Adam*’ını (1928), Ruttmann’ın *Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi* (1927) filminden daha çekici buluyordu.¹¹⁵ “Yeteneğe karşı cömert olmayı” başarmış” Devrim Rusyası’nın o dönemdeki enerjisi öyle büyüktü ki “uzun yıllar dünya sanatının rotasını belirleyen bir ivme yaratacaktı.”¹¹⁶ Henüz “proletkült” ve “sosyalist gerçekçilik” iddiasının dar kalıplarına boyun eğilmediği bu dönemde cesur biçimsel deneyler destekleniyordu. Nâzım Hikmet, avangard sanatın yaratıcı ruhuyla büyülenmişti;

şîrde son nefesine kadar Mayakovski'nin hayranı olacaktı, tiyatrodaki Satnislavski tarzı gerçekçilikten etkilenmiş olsa bile kendisini hep Meyerhold'le, avangard sanatın daha yaratıcı yaklaşımıyla özdeşleştirecekti.

II.2.b.1. Egemen Arzu

“Bir insanı anlamak için, gerçekleştirmek istediği egemen arzularının ne olduğunu bilmek gerekir.”¹¹⁷ Bir sanatçı, kendisindeki egemen arzuyu ancak üretim sürecinde oluşturur ve kendisi de bu arzunun farkına, gerçek anlamda, bu süreçte varır. “Gelecekte sahip olacağım düşünsel işlev hakkında hiçbir fikrim yoktu, insanın kendisiyle mücadelesi sonunda ulaşılabilen ve o andan itibaren de sorunların yönünü kesin olarak belirleyen amacımı henüz önümde göremiyordum.” Tarkovski, *İvan'ın Çocukluğu*'nu çekene dek sinemayla bağının kendisi için böylesine “kapalı bir konu” olduğundan söz ediyor.¹¹⁸ Nâzım Hikmet'in “gerçekleştirmek istediği egemen arzu” ve (ancak “insanın kendisiyle mücadelesi sonunda ulaşılabilen”) gelecekte sahip olacağı “düşünsel işlev”i tayin eden “amaç”, gerçek biçim ve görüntüsüyle 835 Satır ile ortaya çıkmıştır; 835 Satır, Nâzım Hikmet'in “egemen arzu”sunun ve amacının “zuhur edışı”dır. Seslendirmek istediği yeni şeylere uygun yeni bir şîr formu (mısraların beklenmedik yerlerden kırılarak alt alta ve geriye ileriye konuluşu, kelimelerin ritmik biçimde hecelere bölünüşü¹¹⁹ ve “haykırılacak şîr” olma özelliğini kendisine veren, zamanın öfkesini yansıtan abartılı anlatım, kimi zaman “kapital” harflerle dizilmiş, kimi zaman “bold” olarak belirginleştirilmiş kelimeler, mısralar ve sözcüklerin korkusuz, gözü pek seslendirilişi) ilk kez bu yapıtta ortaya çıkmıştır.

Nâzım Hikmet'in uyguladığı bu yeni formda, zannedildiğinin aksine büsbütün bir Mayakovski etkisi söz konusu

değildir. Kırık dökük mısralarla yazmaya başladığı sırada ne Mayakovski'yi tanımakta, ne de Rusça bilmektedir. "Açların Gözbebekleri"ni Moskova yolunda gördüğü, kutuktan kaçan kalabalıkların ilhamıyla yazmıştır, yani henüz Mayakovski'nin şiiriyle tanışmadan evvel.¹²⁰ Nâzım Hikmet, Mayakovski ile kendi şiiri arasındaki ortak yanları, "şiir ve düzyazı ile şiirin çeşitli türleri arasındaki kopukluğun aşılması" ve "şiire siyasal dilin sokulması" olarak açıklıyor. "Mayakovski öğretmenimdir" der, fakat onun yazdığı gibi yazmadığını söyler.¹²¹ Mayakovski'nin vezinli-kafiyeli "Rus müstezâtı"na karşı, Nâzım Hikmet, vezinsiz ama çoğunlukla kafiyeli bir "serbest nazım" kullanmıştır. Her ikisi de şiiri coşkuyla söylemiş, her ikisi de kendi dillerinde şiirin olanaklarını, dilin söyleyiş gücünü zenginleştirmişleridir. Mayakovski gibi "bakır çalgılarından, gür sesinden vazgeçmeksizin borazanıyla anıtsal güzellikte havalar çalmış"tır.¹²² O da "Moskova'da öğrenim gördüğüm dönemde" diyor Nâzım Hikmet, "Mayakovski gibi bir tribün şairiydim ben de. Bir nefesli sazlar orkestrası gibi ses veriyordu şiirlerim."¹²³ O zamanlar, şiirdeki ahengın, "bir saz, hatta tek bir keman değil, bir orkestra, çeşitli kombinezonlarla ses verdiği bir orkestra ahengi olması gerektiği kanaat getirdiği"ni söyler.¹²⁴ "Güneşi İçenlerin Türküsü", "Salkım-söğüt", "Bahri Hazer" şiirleri, hatta sinematografik fantezilerle örölü gerçeküstücü montaj kurgusuyla "Jokond ile Sİ-YA-U" teknik bakımından bu "kanaat"ın denemeleri ve ürünleridir. Nâzım Hikmet, bu yeni biçimle, Divan şiirinden de, Edebiyatı Cedide ve Fecri Atı'nın "müstezat"ından da değişik bir yapı ortaya koymuş oluyordu.¹²⁵

Aslında şiire ilişkin geleneksel bir eğilimi vardı Nâzım Hikmet'in. Rusya seyahatinde, döneminin şiiri hakkında görgüsü oldu, bilgi birikimi edindi. Rus fütüristleri¹²⁶ ve Sovyet edebiyatında kendini 1920'li yıllarla birlikte duyan ve 30'lu yıllar itibarıyla da önemini yitiren konstrüktivizm akımıyla tanıştı.¹²⁷ Nâzım Hikmet'in, yayımlanmış ilk

şilir kitabı olan 835 *Satır*'daki, makinelerin, fabrikaların, demiryolları ve köprülerin dünyasından seçtiği benzetmeler, "Makineleşmek İstiyorum" adlı ünlü şiirinde en bilinen örneğini sunmuş olduğu, teknolojiye dayalı yeni bir uygarlığın hızı ve dinamizmine, insanın yaratıcılığına, bilim ve tekniğin yüceltilmesine¹²⁸ dayalı yeni form, hep bu tanışmanın eseri idi.

Fakat bu "fütüristlik cereyanı"nın çabuk geçtiğini kendisi de ileriki yıllarda dile getirecektir: "Birisinden fütüristlerin psikolojiyi yadsıdığını işittim. Hoşuma gitmedi bu; konstrüktivistlere katıldım. Mayakovski, 'dönek Türk' diye kınadı beni. Fakat dostluğumuz hep sürdü."¹²⁹ Ekber Babayev'in söylediğine göre, Nâzım Hikmet'in "konstrüktivistliği" de uzun sürmemiştir: "Biraz sonra bir başkası fütüristlerin lirizmi inkâr etmediklerini, lirizmi inkâr edenlerin konstrüktivistler olduğunu söylemiştir. Ve Nâzım yeniden 'fütürist' olmuştur."¹³⁰ Oysa, önceki gibi bu da geçiciydi. *Memleketimden İnsanlar Manzaraları*'ndaki Galip Usta ve baskıcı Ömer tipleri, Nâzım Hikmet'in bu iki akımla gerçek ilişkisinin ne olduğu hakkında açıklayıcı şeyler söyleyecek, dikkate değer tiplerdir. Nâzım Hikmet, bu iki tipte, fütürizm ve konstrüktivizmin etkisi altındayken övgüyle karşıladığı teknolojik uygarlığın ve makineleşmenin işsiz bıraktığı iki insana odaklanmıştır. Galip Usta, bir bıçakçı ustasının oğludur; babasının bıçakçı dükkânı kapandığı için önce fabrikada çalışmak ve sonrasında da 22 yaşından itibaren ömrü "işsiz kalırsam" diye düşünmekle geçmiş, zaman zaman işsiz kalarak 52 yaşına gelmiş biridir ve şimdi de işsizdir.¹³¹ Baskıcı Ömer, "tahta kalıp, tahta kaşık, tahta dükkân" içinde "bahtiyar" yaşarken, İtalya'dan hazır kâğıt modeller gelince dükkânının kepengini bir daha açılmamak üzere kapamak zorunda kalmış bir "müftüzade" idi.¹³² Nâzım Hikmet'in egemen arzusu böylece nihai şeklini almış oluyordu: İnsan dramının gözlemciliği. Bu arzu, Marksçı tarih görüşünün "insan"a ve

onun tarihsel eylemine verdiği önemin, konu ve perspektif olarak şiirde takip edilmesiyle kendini gösterdi. Anadolu bozkırında “çıplak tepeler”in, “kıbrıllı, kısır toprağın” ortasında telleri ve putrelleriyle yükselen telsiz istasyonunun antenleri, artık sadece “insan soyunun emeği, akli ve ümidi”ni ifade ettikleri için güzeldiler.¹³³

Bilimin ve tekniğin “totaliter rasyonalitesi”nden uzak kalarak, sadece onun “devrimci sonuçları”na hayranlık duymuş olan Nâzım Hikmet şiirlerinde, bilim ve teknik gibi “insan akli, emeği ve ümidi”nin ürünü olan her şeyi, onların tarihte oynadığı rolü, diyalektik bir bütünlük içinde ele alır. Yetkin biçimde ilk kez *Şeyh Bedreddin Destanı* ile kendi formunu bulmuş olan böyle bir somutlaştırma, *Memleketimden İnsan Manzaraları* ile doruk noktasına ulaşmıştır.¹³⁴

II.2.b.2. Serbestçe Düşler Kurma

Sovyet şiirinin Nâzım Hikmet üzerindeki etkisi, daha çok şekil üzerinde olmuştur. Ama nihayetinde, Sovyet şairlerinin biçim arayışlarının sebebini de devrimin yarattığı heyecanda aramak gerekir; “yeni bir içeriğe yeni bir şekil” arayışydı bu.

Nâzım Hikmet de, biçimi sırf bir “yenilik” olarak düşünmez. Ona göre, biçim, içeriğe hizmet etmelidir; “şekil oyunları ve şekil o halde olmalı ki” diyordu, “ben, bunu hissetmemeliyim, duymamalıyım. Yani bir deri gibi olmalı. İnsan vücudunda deri neyse, yahut bir kadın bacağında ince çorap neyse, hiç gözükmeyen çorap neyse, fakat eti veyahut içindeki bacağı güzelleştiren şeyse, şekil de bu kadar ince ve bu kadar hissedilmeyen bir şey olmalı.”¹³⁵ Nâzım Hikmet, “şekil meselesi”nde kafasının *Şeyh Bedreddin Destanı*’ndan sonra “berraklaştığı”nı söylemiştir. “Evela, hiçbir şekil imkânını, tarzını inkâr etmiyorum” diye

anlatıyordu ömrünün son yıllarında; şiir kafiyeli de olur diyordu kafiyesiz de, vezinli de olur vezinsiz de, “yeter ki yazılacak şey olsun ve bu yazılacak şey en uygun şeklini en ustaca bulmuş olsun. Şahsen kendimse, şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil, özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın. Güzel bir kadın bacağı (yine aynı örnek, çn.) bir kat daha güzelleştiren, fakat kendisi belli olmayan ince bir çorap gibi.” Bütün bu söylediklerini *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda “son devir şiirleri”nde denediğini belirten Nâzım Hikmet, “her öze en uygun şekli bulmak” istiyordu.¹³⁶

Marksist diyalektik eleştiride “biçim” ve “içerik” kavramlarının ele alınış tarzının ortaya koyduğu ilk sonuç, her iki kavramın birbirine çevrilebilir olduğudur. Schiller estetiğinin “maddeci özü” de bunu söyler: Güzellik, *biçim*’dir; onun içeriği denen şey de, *biçimlenmiş içerik*’tir.¹³⁷ Nâzım Hikmet, buna ilişkin düşüncesini yine kadın imgesiyle açıklamaya devam ediyor: “Ay ışığında, deniz kıyısında, süslenip püslenmiş ve şık bir biçimde giyinmiş olarak duran kadın her zaman güzeldir. Fakat burada bir yapmacıklık öğesi vardır. Gerçek güzelliğini bilmek istiyorsak, çıplak ve öğle aydınlığında görmeliyiz onu. Ancak böyle tanırız kadını, ancak böyle tanırız şiiri.”¹³⁸ Biçimdeki stilizasyon, içerikteki derin mantığın dile getirilişidir. “Şekli tayin eden muhtevadır” diyen Nâzım Hikmet, “muhteva tarafından tayin olunan şekiller”in nasıl diyalektik biçimde “muhteva üzerinde müessir oldukları”nın da bilincindedir.¹³⁹ Fakat yinelemek gerekirse, Nâzım Hikmet yeni bir içeriğe yeni bir şekil arayışındaydı, şeklin önemi bundan ibaretti. Kafasındaki içeriği, Marksist dünya görüşü tayin ediyordu. Belki de bu yüzden Marksist literatürü, “yeni şeyleri yeni tarzda” söyleyecek sanatın estetiğine uygun buluyordu. “Şairim” diyordu, “şirden anlarım/ en sevdiğim gazel/ Anti Düringidir Engelsin.” Bir yıl yağan kar kadar şiir yazdığını, fakat asıl şaheserine başlamak için “hafızı Kapital olmayı”

beklediğini söylüyordu.¹⁴⁰ Nâzım Hikmet için Marx, Engels ve Lenin, "bu üç üstat yalnız üç bilgin, üç devrimci değil, üç büyük, ama çok büyük sanatkârdı". Marshall Berman da *Kapital*'i, "romancılığın altın çağı" dediği 19. yüzyılın büyük romanlarına benzetiyordu.¹⁴¹ Lenin'in kitaplarını doğrudan doğruya sahneye koymak istediğini söyler Nâzım Hikmet. Bu isteğin şiirde de onu benzer bir işi yapmaya götürdüğünü, *Materyalizm ve Ampirikritisizm* kitabını iki şiirle "ilüstre etmek" istediğini, nitekim "Berkeley" şiirinin bunun bir ürünü olduğunu ifade eder.¹⁴²

Bütün bunların ışığından, Mevlevî dedesinden öğrendiği bilgilerle aruz vezninde şiirler yazan milliyetçi genç şairden, fütürizm, konstrüktivizm ve diyalektik materyalist estetiğe uzanan Nâzım Hikmet'in şiirinde, "art arda gelen ve bağdaşık olmayan estetik seçimler"den değil, kendini aşarak ve açarak "serpilip gelişen bir estetik"ten söz edilebileceği sonucuna varabiliriz.¹⁴³ "Nâzım Hikmet, çıkış noktası bakımından, yirminci 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."¹⁴⁴

Nâzım Hikmet, söylemek istediklerinde yardımcı araçlarına inandığı araçların seçiminde, sağlam bir ahlak zeminini üzerinde duran bir insanın korkusuzluğu ve çekincesizliğiyle, özgür davranmıştır. "Bir sanatçı yalnız estetik kaygılarla yeni uygulama tarzları peşinde koşmaz. O daha çok, büyük acılar altında, yaratıcının gerçekliğe olan ilişkisini en uygun bir biçimde şekillendirecek araçları bulma derdindedir."¹⁴⁵ Şiirde tanıştığı çeşitlilik, bu nedenle bütün büyük sanatçılar gibi onun da kontrolünü hiç kaybetmeden şiirle serbestçe düşler kurma yeteneğini geliştirmiş-

tir; bu “serbestçe düşler kurma” edimini Mozart. müzikle, Chaplin sinemayla, Picasso resimle (vb.) yapmıştı. Nâzım Hikmet, deneyimlerini ve edinilmiş bilgiyi kendi kişisel fantezileriyle buluşturup, bundan yeni bir şey üretecek duruma böylelikle gelmiştir.

II.2.b.3. Şiirin “Şairanelik”ten Kurtarılması

Şiirde bu yönde katettiği yolun alan içine yönelik ilk belirtisi, şiiri (Türkiye’de o yıllarda Tanpınar ve Ahmet Hâşım gibi “ağır” isimler tarafından temsil edilen) “şairanelik”ten kurtarma, yani şiiri sadece bir izlenim, bir duygulanma, bir nûkte olarak ele almaktan kurtarma ve onu burjuva dünyası değerlerine karşı çıkış, bir mücadele sanatı haline getirme çabasıdır. “Şairaneliğin mahirane olması” bile diyordu, “onu bir marifet, bir nevi yüksek hokkabazlık derecesine çıkarırsa da sanat sahasına sokamaz.”¹⁴⁶

“Şiirin şairanelikten kurtarılması” tahmin edileceği gibi, Nâzım Hikmet şiirinin biçimlenişinde etkileri olan Sovyet şairlerinin de önemli meselelerindendi. Onların şiirleri, 1917 Devrimi’ne tanıklık etmiş bir toplumda doğmuştu. Söz konusu şiirler, bu yüzden “eylem, saldırı ve yıkılış ritimleri”ni yakalayabilmiş şiirlerdi; biçim ve içeriklerindeki dinamizm, Devrim’le “duygudaşlık” içindeydi. Yalnızca şiirde değil, dönemin bütün Sovyet sanatında gözlemlenebilen bir durumdu bu. Eisenstein filmlerinin ritmi de “eylem, saldırı ve yıkılış ritimleri”ni, proletarya ve burjuvazi arasındaki mücadelenin yükselen ve alçalan ritmini içermektedir. Eisenstein, Vertov’un “sinema-göz” kuramına karşı, “Biz” diyordu, “sinema-yumruk kuramını getiriyoruz.”¹⁴⁷ Aynı açıdan, Nâzım Hikmet’e de “şiir-yumruk” benzetmesini pekâlâ yakıştırabiliriz. Eisenstein’in sinemada başardığı şeyi o şiirde gerçekleştirerek kurgu ve içeriğe yeni bir ağırlık ve boyut kazandırdı. Proleter arzuyu tereddütsüz

biçimde şîre sokarak canlı yürüyen bir dille şîr yazdı. Bu canlılık, bu coşku, yaratıcılığının hiçbir aşamasında eksik olmadı, onu hiçbir şeye sükûnetle baktırmadı.

Rus avangartlarının Devrim’le ilişki kurması ve ona yakınlaşması, bu akımların felsefesiyle de, yani eski değerlere karşı “saygısızlık” ve “dinamizm” ile de örtüşüyordu.¹⁴⁸ Artık devrimci bir şair olan Nâzım Hikmet’in şîri de, biçim ve içeriğindeki dinamizmiyle, kaçınılmaz olarak, eski “edebi kast”a, “şîir entelijensiyasının kapalı çemberi”ne karşı bir yönelim içerisindeydi. 1925 yılında yazdığı “Ayağa Kalkın Efendiler” şîirinde şunları söylüyordu Nâzım Hikmet:

“Bıyıkları pomadalı ahenginiz
süzüyor gözlerini hâlâ
‘koyda çıplak yıkanan Leylâ’ya karşı
Fakat bugün
ağzımızdaki ateş borularla
çalınıyor yeni san’atın marşıl
Yeter artık Yenıcamı tıraşı,
yeter!
Ayağa kalkın efendiler...”¹⁴⁹

Artık “lohusa şerbeti lezzetinde mayileri bize kenarları yaldızlı Mahmutpaşa bardakları içinde içirmeye çalışanların eserleri ve kendileri çoktan mazı olmuş”tu.¹⁵⁰ Şîirde kurduğu orkestraya çaldırdığı gûmbûr gûmbûr marşlar, “üç telli saz”ın inlettığı “kalp mırıltıları”nı bastırıyordu.

İnsanlara meramını anlatmaya çalışan bir insanın coşkusuyla şîre uzanırken artık “şairane” şeyler yazamazdı. Anlaşılır olmak kaygısıyla değil, (çünkü bir sanatçı “anlaşılır” olmanın peşinde koşamaz; “bu, en az ‘anlaşılmaz’ olmayı istemek kadar saçmadır.”¹⁵¹) aydınlık ve inanmış içeriğine daha uygun olduğu için Puşkin’in, Tolstoy’un üslupları gibi temiz işlenmiş dizelerle yazmak istiyordu.¹⁵² “Tek fazla satır değil, tek fazla kelime yazmamak istiyο-

rum" diyordu: "Duyduklarımı, düşündüklerimi canlı şeylerin çıplaklığıyla doğrudan doğruya en kestirmeden yazmak istiyorum."¹⁵³ Bu nedenle, Nâzım Hikmet'in şiiri, bütün büyük sanatçılarda, Shakespeare'de, Cervantes'de, Tolstoy'da olduğu gibi, açık, yalın ve nettir. Bir Shakespeare sonesindeki gibi, her bir dizesini sayfalar boyunca tartışabiliriz, ama bu derinlik, en sıradan okurun bile o şiirden tat almasını engellemez. Okuma yazmayı henüz öğrenmiş birinin bile bu şiirin duygusuna, coşkusuna iştirak etmesi mümkün değildir.

"Sanat ve insan değeri olan her şey kabulümdür" diyen Nâzım Hikmet, "ama" diyor, "eğer seçme hakkım varsa, ben açıklığı ve yalınlığı yeğ tutarım. Öyle yazmalı ki, şiirden bir tek virgöl atılınca, her şey yıkılsın."¹⁵⁴ Nâzım Hikmet'in yalınlığı, yeniden üretilen yaşamın derinleştirilmesi anlamında bir yalınlıktır; kavranan gerçekliğin en uygun ifade biçimini arayıp bulmak demektir. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda gerçek sınırlarına erişecek böyle bir olgunluğa, Anadolu insanının dilinin ve söyleyişinin kendi şiirine ustaca girdiği, 1936 yılında yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı*'yla birlikte adım atmıştır. Bu eserini Nâzım Hikmet, bilindiği üzere, 1934'de kaldığı Bursa Cezaevi'nde yazmıştı.

Nâzım Hikmet, Anadolu kültürünü ve insanını hapishanelerde tanıdı. Başka bir seçeneği yoktu zaten: Kendisi Selanik'te doğmuş bir "Paşa torunu" idi; Anadolu'yu da ilk kez 19 yaşındayken gördü ve sonrasında ülkesinde bulunduğu 23 yılın 16 yılını hapishanelerde geçirdi. Memleketin "insan manzaraları"yla da, doğal olarak, Hopa'da başlayıp, Çankırı ve Bursa hapishanelerinde tanıştı.

II.2.c. Mahpusluk

Siyasetin ve onun her türlü meşakkatının Türk yazarının sanatçı kimliğinin oluşumunda ve yapıtlarının içeriği üzerinde kesin bir etkisi söz konusudur. Siyasetin Türk yazarına ödettiği bu olağanlaşmış bedel, Nâzım'ın sanatçı kimliğinde ve üretiminde belirgin bir sıçrama yaşatmıştır. Nâzım Hikmet, en güzel şiirlerini hapishane yıllarında yazdı; Anadolu insanını, hapishanede tanıdı; *Memleketinden İnsan Manzaraları*, hapishane yıllarında yazılmaya başlandı. Ve pek mânidardır ki, 1941 yılında Bursa Hapishanesi'nde yazmaya başladığı bu yapıta, özgürlüğüne kavuştuktan sonra devam etmedi.

Daha önce de çeşitli kovuşturmalara uğramış, kısa süreli tutukluklar yaşamış olan Nâzım Hikmet¹⁵⁵ ilk hapishane deneyimini (1925'te hakkında çıkan tutuklama emri -ki, Ankara İstiklâl Mahkemesi'nin gıyabında verdiği 15 yıllık kürek cezası ile sonuçlanacaktı- nedeniyle gitmek zorunda kaldığı) Sovyetler Birliği'nden 1927 yılı sonlarında dönmeye çalışırken yakalandığı Hopa'da yaşar. "Hopa Karadeniz'de küçük bir kasabadır. Hapishanesi havasız, güneşsiz, karanlık bir koğuştan ibarettir. Bütün mahpuslar bu koğuşta bir arada yaşarlar. (...) Mahpusların hemen hepsi de köylüdür. Ya bir tarla kavgası, ya bir kadın kiskançlığı yüzünden buraya düşmüşlerdir. İçlerinde, büyük şehir hapishanelerinde olduğu gibi, azılı katiller, sabıkalı hırsızlar, yankesiciler yoktur. Hepsi de temiz Anadolu çocuklarıdır. Hepsi de zavallı ve ezilmiş sınıfın insanlarıdır." ¹⁵⁶ Nâzım Hikmet, İnebolu, Ankara, Bolu günlerinde tanışmış olduğu Anadolu insanını burada daha yakından ve candan tanıma imkânı bulmuştur. "Kızkapan Oğlu Vehpi ve Çocuk Muhittine Dair" ile "Sembolist Şairlere Benzeyen Bir Deliye Dair" adlı şiirleri¹⁵⁷, burada tanıdığı insanlara ilişkindir.

"Hopa Hapishanesi'nin tesiri, öz bakımından şiirimde

kendini gösterdi" diye anlatıyor Nâzım Hikmet; "Hopa hapishane notları, bir çeşit yeni realizm telakkisine varmaktı. Şekil de ona göre, daha çok bir anlatma, bir hikâye etme tarzı oldu. Hayaller de yenileşti."¹⁵⁸

Hopa'da uzun süre kalmaz; iki ay içinde İstanbul Sultanahmet Cezaevi'ne, oradan da Ankara İstiklâl Mahkemesi'nin giyabında verdiği cezanın akubeti için Ankara'ya sevk edilir. Bu davadan beraat etmiştir. Türkiye'ye pasaportsuz girme suçu nedeniyle verilen 3 aylık hapis cezası da, bu arada tamamlanmıştı. Bir sonraki tutukluluğu, "gizli örgüt kurma" savıyla Mart 1933'te gerçekleşir. Bu davadan Bursa Hapishanesi'nde 5 yıla mahkûm edilmiş, ama Cumhuriyet'in onuncu yılı onuruna çıkarılan "genel af" neticesinde 1 yıl 3 ay 24 gün sonra Ağustos 1934'te tahliye olmuştu. Bundan sonra 30 Aralık 1936'da "komünistlik tahrikâtı yapmak, kitap ve beyanname dağıtmak" suçuyla (aralarında Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın da bulunduğu 13 kişiyle birlikte) hakim karşısına çıkar ve 17 Nisan 1937'de suçsuzluğuna karar verilerek serbest bırakılır. Her üç tutukluluğu da kısa sürmüştür. Ama 1938 yılında iki ayrı davadan toplam 35 yıla mahkûm olmuş¹⁵⁹, bu hüküm "ceza indirimi"yle 28 yıl 4 ay 14 gün olarak kesinleşmişti.¹⁶⁰ Nâzım Hikmet, o güne dek verilen en yüksek "fikir suçu" cezasına çarptırılmıştı. Bunun, hukuk dışı, haksız bir dava ve ceza olduğu, bilinen bir vakadır. Öyle ki, (bir dönem Nâzım Hikmet'in şiddetli tartışmalara girmiş olduğu) alanın nüfuzlu isimleri bile bu yargı ve mahkûmiyeti haksız bulduklarını bildiren makaleler yazmışlardır.¹⁶¹

II.2.c.1. Bir 19. Yüzyıl Romantliği

İnsan, önüne koyduğu hedeflere uygun bir ruh inşa ediyor kendisine. Buna göre, bazen ya bıkıtırıcı bir mana-

sızlıkla başladığı hayatı göz kamaştırıcı bir gururla bitiriyor, ya da tam aksine, yola çıkarken dünyanın iğrenç ve çirkef gerçeği karşısında soylu bir ruhla tamamlamayı düşündüğü hayatı namli bir sefil olarak noktalayabiliyor. İnsanın hayata nasıl başlayıp nasıl noktalayacağını -ve tabii bu arada hayatta karşılaşacağı sorunları kesin olarak belirleyen amacını ve hedefini- tayin eden, kendiyle mücadelesidir, ki bu da gerçekte onun insanlık macerasını yeniden keşfidir. Bu deneyiminde insanın o anda başına gelenlerle yüzyıllar önce başına gelmiş olanlar, manevi açıdan, eşdeğerdir. Ama insan her defasında aynı macerayı yeniden yaşamak, bedelini de her defasında yeniden ödemek durumundadır. Başını dik tutmak isteyecek 21. yüzyıl insanı, bu noktada Nâzım Hikmet'in "asillik kabiliyeti"nden pek çok şey öğrenebilir.

Zweig, Tolstoy için; "Goethe'den beri, bir şairin zihni ve ahlaki fonksiyonunu bu derece tam ve kesin bir şekilde yerine getirdiği hiçbir zaman görülmemiştir" diyordu.¹⁶² İçinden Nâzım Hikmet'in geçmiş olduğu bir dünyada yaşayan bir nesil olarak, biz bunu, "Tolstoy'dan beri..." diye revize edebiliriz.

Nâzım Hikmet, on dokuz yaşında kendine çizdiği yolda "zihni ve ahlaki fonksiyonunu tam ve eksiksiz bir şekilde yerine getirerek" ilerlemiş bir şairdir. Arkadaşı Vâlâ Nureddin, "İdeal uğrunda zorluklara katlanıp yaşamak, ideal uğrunda ölmekten zordur" sözünü hatırlattıktan sonra, ilkençliğinde "ideal uğrunda ölmeği gaye bilen" Nâzım Hikmet'in, hayatının sonraki kısımlarında daha zor yolu, "gayesi uğrunda zorluklara katlanıp yaşamak yolu"nu seçtiğini yazar. Nitekim Fransız ütöplik sosyalistlerinden Louis Auguste Blanqui'ye, iki defa idama mahkûm olmuş ama öldürölmemiş, ancak ömrünün otuz yılını hapiste geçirmiş bu "çetin ihtilâlcı"ye özenmişti Nâzım Hikmet: "Nâzım, yıldırılmaz ve sindirölmez ihtilâlcinin hayatını okudukça coşardı: - Ah, ben de Blanqui olabilsem... Ah bir fırsat

düşse, derdi.”¹⁶³ Vâlâ Nureddin’in de dediği gibi, nihayetinde, Blanqui’nin 30 yıllık rekorunu tutturamadıysa da yolundan gitti: 28 yıla mahkûm oldu.

Nâzım Hikmet, Blanqui olmak yolundaki ilk somut adımını, Türkiye Komünist Partisi’ne katılma kararını verdiği Bakû’de 1921 yılında atmıştı. Otobiyografik romanı *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*’de TKP’ye katılma kararını verirken yaptığı iç muhasebeyi şu şekilde anlatır: “Karar ver, oğlum, diyorum kendi kendime, karar ver... Karar verildi. Ölmek var, dönmek yok. Dur, acele etme, oğlum. Koyalım soruları da şu masanın üstüne, Anadolu’nun yanı başına. Neyini verebilirsin? Ne verebilirsin? Her şeyimi, her şeyi... Hürriyetini, evet! Hapishanelerde kaç yıl yatabilirsin bu uğurda? Gerekirse ömrüm boyunca... İyi ama, sen kadınları seversin, yiylip içmeyi, temiz giyinmeyi seversin. Avrupa’yı, Asya’yı, Amerika’yı, Afrika’yı dolaşabilmek için can atıyorsun. (...) Bırak! Hapislerde gerekirse ömrüm boyunca yatabilirim... (...) Sonra sakatlığa, topallığa, sağırlığa razı mısın bu uğurda diye sordum. Verem illetine, yürek hastalıklarına, körlüğe? Körlük mü? (...) Razıyım körlüğe de... Biraz çocukça, belki de biraz komik... Ama doğrusu bu.”¹⁶⁴ Bu sahneyi *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da görürüz. Yapıtın, Nâzım Hikmet, Hikmet Kıvılcımlı ve Kemal Tahir’i temsil eden üç siyasi mahkûmu, Halil, Fuat ve Süleyman konuşmaktadır:

“Halil birdenbire bir şey hatırlamış gibi Fuat’a sordu:

‘- Kavgan gözlerini istese vermez mısın?’

‘- Hiç düşünmemiştim.

Mutlak icabederse ama onu da veririm.

Bunu şimdi niye sordun?’

Süleyman kuşkuyla baktı Halil’e:

‘- Yine gözlerin mi yoruldu?’

‘- Hayır.

(Fuat'a döndü Halil)

Senden iki yaş gençtim, Fuat, bu işe girdiğim zaman.

En olmaz şeyi düşünen,
en ağır fedakârlığa hazır,
dehşetli merhametli,
mûthiş merhametsiz,
ve lirizme düşman
ve bir hayli romantik,
kusurları ve meziyetleriyle velhasıl
delikanlı mûnevverdik.

Ben de kendi kendime sorardım:

- Her şeyini vermeye hazır mısın, Halil?
- Evet.
- Gözlerini?
- Evet.

Kör olduktan sonra da söylerim, yazarlar,
kör olduktan sonra da dövüşmek kabil..."¹⁶⁵

Memleketimden İnsan Manzaraları'nda, işgalci Naziler tarafından kurşuna dizilerek öldürülürken,

"verdim ömrümü

en güzel

en olacak

en olması lazım şey için..."¹⁶⁶

diye konuşturulan Fransız Komünist Partisi kurucularından Gabriel Peri, "komünist Nâzım Hikmet"ın bir portresi olarak da okunabilir:

"Yaktı, karanlık sularda demirli duran,
yaktı, aydınlığa götürmeyen bütün gemilerini,
muzaffer çıktı nefsin ıstırabından.

Ve okunur oldu artık bir insanın ömrü
bir parti, bir memleket ve dünya kitabından..."¹⁶⁷

Gabriel Peri de tıpkı Nâzım Hikmet gibi "kafasıyla, kitapların arasından gelmişti kavgaya/ fakat sadık kalmıştı ona namuslu bir amele gibi." Şair de kendisine "sıra neferi", "proleter şair" demiyor muydu? Gabriel Peri'nin ölümünü, "bir dağın yamacına tırmanıp oradan masmavi denizi görmek" diye betimler bu şair; bir insan ömrünün bu şekilde sonlanmasında, "hayatın amacına sadık kalıp ölmenin sükûneti" vardır. Burjuva kültürünün en kutsal simgelerinden biri olan Leonardo da Vinci'nin gizemli gülümseyişli Mona Lisa'sını fedakâr bir devrimciye dönüştürdüğü ünlü şiiri "Jokond ile Sİ-YA-U"yu da¹⁶⁸ benzer bir "hayat" anlayışı ile sonlandırır: Özgürlük mücadelesi yolunda yakılarak ölmekten mutlu Jokond'un yüzünde artık sahici, "içten gelen bir tebessüm" vardır, gülerek yanar Jokond. Benjamin, Don Quijote'nin öyküsünde, "aklına yüreğiyle inanmanın, dayak yese bile, bir çılgını kutsallaşırçasına mutlu ettiğini görüyoruz" demişti.¹⁶⁹ Şövalyece bir ruhla yaşamış, aklına yüreğiyle inanmıştı Nâzım Hikmet. Nitekim pişman değildi Gabriel Peri de; elden gelseydi "902'de başlayıp 941 yılı Aralık ayının on beşinde şafakla bitecek olanı" tekrarlamak, "tekrarlardı aynı yerden başlayıp/ aynı yoldan geçerek/ ve gerekirse aynı yerde bitirmek üzere."¹⁷⁰ Bu dizeler, şairin ömrünün sonuna doğru yazdığı şu şiirde yankılanmıştır âdeta:

"Ben beni bir daha ele geçirsem,
-âbı hayat içerse demiyorum-
kapılar bir daha açılsa
ben bu haneye bir daha girsem,
yaşardım yine böyle kan revan içinde
yine böyle aşk ile sersem
ben, beni bir daha ele geçirsem..."¹⁷¹

Nâzım Hikmet'in kendini adamışlığını içeren bu tür şiir ve dizelerinde, bir Yılmaz Güney karakteri gezinmekte-

dir âdeta: Ölümle flört eden bir serdengeçtili.. Hiçbir şeyden çekinmeyen bir karşı çıkış!.. Yılmaz Güney karakterlerinde iki şey hiç eksik olmamıştır: Aşk ve kavga. Nâzım Hikmet de *Memleketinden İnsan Manzaraları*’nda birkaç dizede müthiş bir tıp çizmiştir: “Hayatın ve aşkın adamları/ tepeden turnağa kan içindeler,/ ve gözlerinde henüz şaşkın duran intikamları/ hayatın ve aşkın adamları.”¹⁷² Kendisi de tıpatıp budur. Tıpkı Yılmaz Güney gibi nesli çoktan tükenmiş bir romantik dönem sanatçısıdır Nâzım Hikmet de. Joyce’ların, Beckett’lerin olduğu bir çağa ait değildir. Daha çok Puşkin ya da bir Lermontov’dur o. Sanatını, çalışmasının anlamını kusursuz bir felsefi metne dönüştürmekte bulan bugünün buz gibi beyniyle değil, öncelikle, Puşkin gibi, Lermontov gibi, vicdanla uyandırılmış ama aklın soğuk kıvrımlarında ilerlerken tûmden yitirilmemiş bir duygu gücüyle yapar; aklın müdahale ve denetiminden sonra da coşkunluğu ve heyecanını koruyabilmiş bir sanat zevkidir ondaki.

Çünkü şairliğini, vicdanıyla gördüğü dünyadan ayrı, ondan kopuk düşünmedi. Çok sevdiği Tevfik Fikret’i (“sannatta ulaştığı baş döndürücü merhaleyi” inkâr etmemekle birlikte) tenkit edişinin sebebi de, onun “ferdiyetçi”, “giriştiği kavganın en keskin anında cayan” ve mücadelenin yavaş hareketine tahammülü olmayan aceleci özellikleriyle tam anlamıyla bir “küçük burjuva münevver” oluşuydu.¹⁷³ Nâzım Hikmet’in iyi şairliği ve şöhreti, Tevfik Fikret’in aksine, Blanqui olmasını engelleyemedi, buna kendisi izin vermedi. Vâlâ Nureddin, şairin hapislik yıllarından söz ederken ona geçmişte şu tavsiyede bulunduğunu anlatır: “Diyordum ki: Bir insan komitacı bile olmak için kellesini ortaya koysa, bazan yeridir, Nâzım! Fakat sen? Sen evvelâ şeklin, sonra şöhretin, sonra istidadın var, o tıp değilsin.” Vâlâ Nureddin, sözünü, kendisini haklı çıkartacak olan şu bilgiyle bitiriyor: “Devrin çok salâhiyetli bir şahsiyeti olan Şükrü Kaya, iş işten geçtikten sonra, bana: - Asıl şair dam-

gasını vurup Nâzım'ı serbest bırakamazdık. Kalabalıklar üzerinde müessir oluyordu, dedi."¹⁷⁴

Onu yeni bir Blanqui yapan akıbetinin sebebi belki de yaşam karşısında kahramanca bir tutumu, özveriyi ve kendini adayışı yücelten romantizmiydi, ama bilinçli tutkuları, akıl muhasebesi ve karar verebilme gücüyle de gerçekçi bir edebiyatın roman kahramanıydı sanki. "Baudelaire, kaleme aldığı ünlü bir satırla, 'eylemin düşlerinin kardeşi olmadığı' bu dünyaya gözleri arkada kalmadan veda eder. Ama düşleri, onun sandığı kadar terk edilmiş değildir. Blanqui'nin eylemi, Baudelaire'in düşlerine kardeşlik etmiştir. Bu ikisi, birbirine sarılmış durumdadır."¹⁷⁵ Nâzım Hikmet'te Blanqui'nin eylemiyle Baudelaire'in düşleri bir aradadır; ikisinin birbirine sarılmış imgesi bir Türk şairde hayat bulmuştur.

Adorno, her yazdığını büyük hayranlıkla takip ettiği Walter Benjamin'in ardından, "Düşünmeye başladığı andan itibaren dünyanın ondan esirgemeye çalıştığı bir hayat sürdü" diye yazmıştı.¹⁷⁶ Bu söz aslında tüm "dürüst" entelektüeller için söylenmiştir. Bu esirgeme işi, bizde biraz daha karakteristik ve sancılıdır. Bizde "yazar" ve "siyasal otorite" kavramları birbirlerine kötü hatıralarla bağlıdır. Şöyle geriye doğru baktığımızda, Sabahattin Ali, Nâzım Hikmet, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin, Kemal Tahir, Orhan ve Yaşar Kemal'leri düşündüğümüzde, soruşturmalar, kovuşturmalar, hapisler, sürgünler, hatta cinayetlerle kuşatılmış, rahat bırakılmamış bir adam portresi gelmektedir akla. Biraz da "yalnız kalmış" bir adam portresidir bu.

Michelet'nin "İşte ben buradayım!" diyerek bir başına ayağa fırlamış kahramanlarına benzer bizim yazarlarımız da.¹⁷⁷ Çünkü böyle deyip ayağa fırladıklarında, bu cüretlerine destek verecek toplumsal bir özne, bir zümre, bir sınıf yoktu yanı başlarında. Bu konuda Avrupalı yazarlar kadar şanslı değillerdi.

Avrupa'da uzun süre kilisenin ve feodal siyasetin dar

kalıpları içinde kalan entelektüel inisiyatif, modernleşme dinamiğinin toplumsal hayata kazandırdığı yapısal özellikler sayesinde daha 13. yüzyıldan itibaren siyasal otorite karşısında özerk niteliğine kavuşmaya başlamıştı. *Deliliğe Övgü'nün* yazarı Erasmus, Papa'nın ölüm fermanına karşı Anderlecht kentindeki komünün davetiyle hem canını kurtarabiliyor, hem de yeni şeyler yazabileceği yeni bir ortama kavuşuyor, yazdıklarını okuyup dinleyen yeni insanlar bulabiliyordu. Michelangelo, Papa ile tartıştığı Floransa'ya sığınmış ve Papa'nın onu geri getirmekle görevli adamlarına karşı çıkarak, dönmek istemediğini bildirmişti. Sınıflar arası mücadele sanatçıya bu fırsatı veriyordu. Orta sınıf beğenisinin saray sanatını aşındırmakta olduğu 17. yüzyılda Molière, yobaz rahiplerin, cimri aristokratların hicvedildiği, ama tek bir orta sınıf mensubunun dahi maskaralaştırılmadığı oyunlar yazıyordu. 18. yüzyılda Schiller, Karl August'ün kişiliğinde "ülkûsel bir düka" buluyor, saray sahnesinin yöneticiliğini yapan Goethe onu Weimar'a yanına alabiliyordu. Bourdieu de, Avrupa tarihine bakarak, siyasal alan içindeki çatışmaların, dolaylı bir biçimde, yazınsal bağımsızlıklarına düşkün yazarların çıkarlarına elverişli olabildiğinden söz eder.¹⁷⁸

Bizde sanat ve sanatçı böyle bir toplumsal sınıf desteğinden yoksundu. Siyasal otoritenin hoşuna gitmeyen âlimler, ozanlar, eğer Hallac-ı Mansur, Pîr Sultan, Nefî gibi öldürülmedilerse, ölüme çok yakın bir hayat yaşamak zorunda bırakıldılar. Daha şanslı olanları, (Yunus, Eşref, Neyzen) işi mecnunluğa vurup kendi iç dünyalarında tecrit bir hayat yaşadılar. Devlet Ana'nın karşısında muhalif ve güçlü bir sınıfın varlık gösteremeyişinin bir sonucuydu bu elbette. Gıptayla andığımız Zola'lar, Sartre'lar bizde olmayan bir siyaset geleneğinin, buralara hiç uğramayan bir iklimin ürünleriydiler.

Bugün yapıtlarını 'klasik' olarak bellediğimiz yazarlar, bugünün dünyasını biçimlendiren süreç ve oluşumlara

(kendi dönemlerinde üzerlerine vazife olmayan işlere burunlarını sokmak suretiyle) dünün dünyasında etkisi olmuş insanlardır. Cicero'dan alın, Erasmus ve Molière'den, Voltaire, Zola ve Sartre'a, ve bugün Pinter'a, Grass'a kadar, Batı'nın bütün büyük yazarları, dönemlerinde etkili olabilmenin tarihsel toplumsal dayanakları mevcut olduğu için etkili olabılmışlardır. Sabahattin Ali, Nâzım Hikmet, Orhan ve Yaşar Kemal'ler de buranın dünyası üzerinde etkili olmak istemişlerdi; yeryüzünün insanileşmesi sürecine ortak etmek suretiyle coğrafyamızı büyütme arzusunda idiler. Ait oldukları toplumun yaşama üslubu ve siyasal iklimi onlara bunun ne kadarını becerebilme ırkânı vermişse o kadarını becerebildiler. Nâzım Hikmet, şöyle diyor: "XIX. asırda Fransa'da şair olmak kolaymış. Ama Rönesans devrinde İtalya'da şair olmak çok zor şeymiş. Bugün de bir Rönesans devri yaşıyor hem dünya, hem memleketimiz. Bundan dolayı şairlik şimdi kolay iş değil."¹⁷⁹

II.2.c.2. Özgür Akıl

Otoriteden kopuk, hatta otoritelere karşı çıkabilen ve aydına özgü kusursuzluğun özel bir tanımını benimsettirip onaylayabilecek, onun bağımsız varlığını destekleyebilecek aydınlara özgü özerk bir alanın yokluğunda, edebiyat alanının kendi özerkliğini siyasete doğru genişletmesi, Türkiye için neredeyse kaçınılmaz olmuştur. Nâzım Hikmet, kendi özgürlüğünü, bu zorunluluğun (bedeli ödenmeye hazır) bilinciyle yaşadı.

Nâzım Hikmet, kelimenin tam anlamıyla bir ÖZNE'dir, akıntıya karşı bir ÖZNE. Fakat onun bu niteliğini, yaygın bir görüşün aksine, annesi Celile Hanım'ın "genetik miras"ına bağlamak, biyolojik açıdan makul görünse bile, sosyolojik açıdan inandırıcı olmaya yetmez.¹⁸⁰ Onun ÖZNE karakteri, aklının özgürlüğünden, bu da bilincinde yaşa-

diğı devrimden ileri gelir. Bu devrim onu siyasi iktidarın otoritesi kadar TKP otoritesi karşısında da özgür kılmıştır. Bilindiğı gibi, Nâzım Hikmet, parti disiplini karşısında da sanatçı eleştireliliğini elden bırakmamıştır.

Nâzım Hikmet'in komünistliği, örneğin Lukacs'ın anladığı anlamda bir "sınıf bilinci" vermemiştir ona. Proletarya ile yakın ilişkisinin aklın dış gerçekliği kavrama biçimine verdiği "a priori" ve "yararlı" sınırlar onda yoktur. Bu sınırların kuşatımı altındaki bilinç, Gramsci'nin, Althusser'in kullandığı anlamda "ideolojik"tir; "şeylerin öznel tablosu"nu akla getirmektedir, mistifikasyonu içermektedir. Oysa Nâzım Hikmet'in komünistliği, onun aklın dış gerçekliği kavrama gücüne (yararlı olduğu iddia edilen) "a priori" sınırlar getirmemiştir. Nâzım Hikmet'in komünistliği, daha çok, her türlü ideoloji ve mistifikasyon karşısında eleştirel bir uyanıklıktır. Moskova'daki öğrenciliğı sırasında, ateşli ve etkileyici konuşmalarında "kocaman bir çan gibi haykıran" (bkz. "Veda" adlı şiiri) Troçki'ye hayran kalmıştır ama "Troçkist" olmamıştır; Stalin'in ekonomik programına inanmıştır ama "Stalinist" olmamıştır.

TKP'de *Aydınlık* ve *Orak-Çekiç* dergisi içindeki konumundan, Vedat Nedim (Tör), Şefik Hüsnü (Değmer), Hasan Ali (Ediz) (vb.) ile daha TKP Dış Büro'nun 1926 yılındaki Viyana toplantısında ilk işaretlerini vermiş olan¹⁸¹, 1929 yılında (onu "hafiye", "bozguncu", "dönek" gibi suçlamalarla muhatap kılan) "Muhallif Türkiye Komünist Partisi" örgürlenmesine kadar giden¹⁸² bütûn anlaşmazlığı, temelde, somut ifadesini ileriki yıllarda Stalinizmde bulmuş olan, Marksizmin dogmatik yorum ve uygulamalarına ilişkindi. Nitekim 1932'de, Komintern'den bir temsilcinin de bulunduğu bir toplantıda, Nâzım Hikmet'in "partiden resmen ihracı"na karar verilmişti. Nâzım Hikmet'in, 1930-36 yılları arasında Hamdi Şamilov ve Mustafa Borklûce ile birlikte örgütlediğı muhalefet, daha fazla parti içi demokrasi ve Komintern kararlarını eleştirme özgürlüğü için kampanya

yürütmüştü. TKP, yasal yayınlarında Nâzım Hikmet'in ismini "kara liste"ye almış, şairin bir "burjuva revizyonist" olarak partiden ihraç edildiğini duyurmuştu.

Şeyh Bedreddin Destanı'na eklediği "Millî Gurur" başlıklı bölümde söyledikleri, özellikle Süleymaniye Camii üzerine olanlar, "yoldaşları" ve kendisine sempati duyanların itirazıyla karşılaşmıştı: Sinan'ın şaheseri, nihayet, "kitleleri uyutmak için" kullanılıyordu; bu mabet "emeğyle geçinmeye mecbur olanların emeklerini ucuza kapatmak" için bir araçtı; Nâzım Hikmet, bunu bildiği halde, Süleymaniye'ye nasıl övgü düzderdi? Nâzım Hikmet'in ve Marksizmin bu konudaki bakış açısını yukarıda ele almıştık (bkz. II.2.a.1.). *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda 9. bölümdeki

"Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların

zaruri neticesi bul

deme, bilirim!

O dediğin nesnenin önünde kafamla eğilirim.

Ama bu yürek

o, bu dilden anlamaz pek."

dizelerine düştüğü dipnotta da Nâzım Hikmet, keskin geçinen kaba Marksistlerle tartışmaktadır: "Şimdi" der, "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." Nâzım Hikmet'in, meseleye böyle bakanlara yanıtı, Paris Komünü'nün "büyük ölümler"ini yüreğinden "bir ıstırap şarkısı gibi" geçirdiğine şüphe duyulmayacak olan Marx'tır: "Marksist, bir 'makina-adam', bir robot değil, etyle, kanıyla sınırlı ve kafası ve yüreğiyle tarihî, sosyal, konkrete bir insandır."¹⁸³

İfade, toplantı ve gösteri özgürlüklerini güvence altına alma ve keyfi tutuklamalara karşı bireyi koruma iddi-

asında olan ve “Stalin’in dehası” olarak lanse edilen yeni Sovyet Anayasası 1936 yılında yürürlüğe girdiğinde, aynı yıl, Nâzım Hikmet’in, kapağında Stalin’in resmiyle basılan, “Sovyet Demokrasisi: Sovyetlerin Yeni Ana Kanun Projesi Dolayısıyla” başlıklı 32 sayfalık broşürü yayımlanır. Nâzım Hikmet, bu broşürde komünizmin akılcı bir savunmasını yaparak hem kendi komünist kimliğini ısrarla vurguluyor, hem de dogmatik yoldaşlarıyla arasına inadına mesafe koyuyordu. Bu yolda Maksım Gorkı gibi sosyalist bir idolü bile kendi özgür aklıyla yargılayabiliyordu¹⁸⁴:

“Hayır,

Maksım Gorkı..

Hayır ihtiyar usta

bu hususta

hemfikir değiliz...

(...)

Biliriz:

Lenin’i

sevdiğini

biliriz..

Fakat sevmek,

anlamak

demek

değil..

(...)

Onu sen anlamadın.

Anlamadın..

Anlamadın..

Lenin’i anlamak demek:

inkılâbı Lenin gibi anlamak demektir...

Sen inkılâbı anlamadın!

Bırak

Maksım Gorki bırak,
onu anlıyarak

sevenler anlatsın..."¹⁸⁵

Nâzım Hikmet, 23 yıl aradan sonra Sovyetler Birliği'ne geldiğinde, o eski "ûlkû diyarı"nı bulamamıştı. Mustafa Kemal'in Türkiyesi'nden sonra, şimdi Lenin'in Rusyası da onu hayal kırıklığına uğratmıştı. O artık, bu diyara 20'li yılların romantik hatıralarının tanığı olarak gelmiş bir idealistin tecrübesini yaşayacaktı. Çünkü Sovyet Rusya'da çoktan yok olmuş fakat kendisinde bâkî kalmış bir şeydi "idealist romantizm"; ölümüne dek şiirine ve politik vizyona yön vermiş olan da buydu.

Sovyetler Birliği'ne 1951'de temelli olarak gelişinde yaşadığı hayal kırıklığı ve kendisine yaşatılan huzursuzluk, ancak, o büyük enerjisiyle 20'li yılların romantik hatıralarını capcanlı barındıran özgür aklın yaşayabileceği tecrübelerdi. Edebiyat dergilerinde Mayakovski'nin adı geçmiyordu; tiyatro programlarına baktığında Meyerhold'ün oyunlarını göremiyordu. 1958 yılında kendisiyle yapılan bir mülakatta, bu hayal kırıklığıyla, şunları söylemişti: "Doğrusunu söylemek gerekirse, Meyerhold, Tairov, Yahudi Tiyatrosu, Vakhtangov, Stanislavski ile, Moskova bir zamanlar tiyatro cenneti oldu. Her tiyatronun kendi öz biçimi ve laboratuvarı vardı ve deneyler değiş ediliyordu. Ama her biri kendi özgül çehresini koruyordu. Sonra tiyatroların hemen hepsinin aynı üniformaya büründükleri bir dönem geldi. Üniforma, savaşta belki yararlı ve zorunludur, ama sanatta değil."¹⁸⁶ Başka bir yerde de, "On günde on piyes gördüm. Daha doğrusu on gün boyunca değişik sahnelerde değişik adlarla oynanan aynı kötü oyunu on kez izledim. Hepsinin sonlarında aynı basmakalıp sözlerle Yoldaş Stalin övülüyor" diye şikâyet ediyordu.¹⁸⁷ Stalin'in ardından, âdeta onun "mezar taşı yazısı" olmuş şu şiiri

yazacaktı:

“taşandı tunçtandı alçıdandı kâattandı iki santim-
den yedi metreye kadar

taştan tunçtan alçıdan ve kâattan çizmeleri
dibindeydik şehrin bütün meydanlarında

parklarda ağaçlarımızın üstündeydi taştan tunçtan
alçıdan ve kâattan gölgesi

taştan tunçtan alçıdan ve kâattan bıyıkları
lokantada içindeydi çorbamızın

odalarımızda taştan tunçtan alçıdan ve kâattan
gözleri önündeydik

yok oldu bir sabah

yok oldu çizmesi meydanlardan

gölgesi ağaçlarımızın üstünden

çorbamızdan bıyığı

odalarımızdan gözleri

ve kalktı göğsümüzden baskısı binlerce ton taşın

tuncun alçının ve kâadın.”¹⁸⁸

Nâzım Hikmet, bu şiiri SBKP’nin 1956 yılı mart ayında toplanan ünlü 20. kongresinden sonra yazmıştı. Bilindiği gibi o Kongre’de Kruşçev, Stalin dönemini yargılayan ünlü raporunu okumuş ve bir “Destalinizasyon” hareketi başlatmıştı. Nâzım Hikmet, Stalinci olmadığı gibi, Kruşçev revizyonizmiyle de yıldızı barışmadı. “Yirminci Kongre” adlı şiirinde, ikisine karşı Lenin’i ve Leninizm’i öne sürmekteydi. Bu yüzden, TKP Dış Büro sorumlusu, eski dostu İsmail Bilen (Laz İsmail) aracılığıyla Sovyetler Birliği’nde sıkı denetim ve gözetim altında tutuluyordu. Hıfzı Topuz, bu konuda şunları anlatmaktadır: “Ben Unesco’da çalışmaya başladığım yıl; yani 1959’da, Nâzım, Moskova’daydı. Abidin’le (Dino) mektuplaşıyorlardı. Abidin, Nâzım’ın Moskova’da karşılaştığı güçlüklerden, Yazarlar Birliği’nde kendisini kıskananların ayak oyunlarından, Kruşçev’in damadı *Pravda* başyazarı Acubey’in Nâzım’a saygısızca

davranışlarından söz ediyordu. Acubey'in bir gün Nâzım'a telefon edip 'Sen burada bir yabancısın, haddini bil, işle-rimize fazla karışma, günün birinde yok oluverirsin' gibi sözler söylediğini, Nâzım'ın da kendisine 'Ben yok olurum, ama adın kalır, sen bir gün yok olursan adın bile kal-maz' dediğini anlatmıştı."¹⁸⁹ Nitekin şair Yevtuşenko'nun anlattığına göre, KGB şefi Lavrenti Berla'nın muhalifleri ortadan kaldırmak için kullanmayı en çok tercih ettiği yöntemlerden biri olan araba kazası, Nâzım Hikmet için de planlanmıştı. Bunu şoförü Nâzım Hikmet'e bizzat itiraf etmişti.

Nâzım Hikmet, Sovyetler'deki bürokratizmi ve lidere tapınmayı hicvettiği *İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?* oyununda (1957) bu tehditleri işlemişti. İkinci perdenin sonunda, Stalin'i temsil ettiği bilinen İvan İvanoviç ka-rakteri, (Brecht tiyatrosunun "yabancılaştırma" yöntemi-ne benzer biçimde) oyunun yazarı Nâzım Hikmet'e adı-nı vererek seslenirken, ülkelerinde bir misafir olduğunu hatırlatarak, "Sovyet halkının konukseverliğini kötüye kullanma"sının yanlış olduğunu, eleştirilerine son verip piyesi yazmaktan vazgeçmesini öğütler. Nâzım Hikmet de, "Sovyetler Birliği'nde konuksam, iyi konuk, hane sahibini sokmak isteyen yılan görürse başını ezer" diyerek oyunun öğütlendiği biçimde bitmeyeceğini belirtir.¹⁹⁰ Bu oyun, 11 Mayıs 1957'de Moskova Yergi Tiyatrosu'nda bir kez oynan-dıktan sonra yasaklanır. Fakat, Nâzım Hikmet'in 1958 yı-lında verdiği bilgiye göre, bu oyun, "Prag'da üç yüz kezden çok, Bratislava'da, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde, Leipzig Schiller Tiyatrosu'nda ve Zeffenberg'de yüz kez ka-dar" oynanmıştır.¹⁹¹

İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu'nun yazarı Nâzım Hikmet, "Korkunç İvan"ı yönetmeni Eisenstein ve Hitler'in iktidarı ele geçişi, karnabahar piyasasını ele geçirmeye

kalkışan bir grup gangsterin hikâyesi yoluyla anlatan *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükseliş*'nin yazarı Brecht ile aynı "aydın tavrı"na sahip sanatçılar soyundandır. O da, Beethoven gibi, "içinde olanı yaşayan bir adam"dı.¹⁹²

II.2.c.3. Tinsel Onur

Aydın tavrı ve eylemi üzerine gerçekçi bir gözlem, kültürel üretim alanlarının işleyişine ilişkin mantığın bilinmesiyle yapılabilir. Aydın tavrı gösterebilmiş her büyük sanatçı gibi Nâzım Hikmet'in de, yapıtlarının basılması, oynanması, tanınması, övülmesi konusundaki sabırsızlığı, dönemin egemen güçleriyle işbirliği halindeki "kalem efendileri" karşısında, alan içinde ahlaki bir tutumdan ileri geliyordu. Sosyalistliği, yerel siyasete yönelik pratik hedeflerinin ötesinde ve öncesinde, öncelikle böyle bir ahlaksal temele oturuyordu.¹⁹³ Gerçeklik karşısında sorumlu tavır, doğru bildiğini yapma cüreti, kendini her koşulda özgür hissetme duygusu¹⁹⁴ onda bir tinsel onur sorunuydu. 1928'de, ilk hapis hane deneyiminden sonra, Halk Partisi'nin yayın organı olan *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinin başyazarı Falih Rıfkı (Atay) onu "Ankara'da bir işe yerleştirebileceği"ni söylüyor, artık Ankara Valisi Nevzat Tandoğan'ın İktisat Müdürü olarak "değerli bir bürokrat" olmuş olan (ve daha da önemli görevlere getirileceği konuşulan) KUTV'dan arkadaşı Şevket Süreyya, halk şilri üzerine araştırmalar yapmak üzere Halkevleri tarafından maaşa bağlanıp Anadolu'yu dolaşmasını öğütüyor, fakat o, *Resimli Ay*'da "musahhahlık" işini tercih ediyordu. 1937'de Ankara'da, Şevket Süreyya'nın Çankaya'daki bağ evinde İçişleri Bakanı Şükrü Kaya ile Kurtuluş Savaşı kumandanlarından (ve bir dönem İsmet Paşa'nın yakın korumalığını da yapmış olan) Emniyet Genel Müdürü Şükrü Sökmensüer'in davetli olduğu bir akşam yemeğinde ken-

disine yakınlık gösterilip uyarı ve tavsiyelerde bulunuluyor¹⁹⁵ ama Nâzım Hikmet faaliyetlerinden ödün vermiyordu; nüfuzlu insanların iltifatları karşısında eğilmeyecek kadar ilke sahibiydi.

Aslında yetişme tarzından, eğitimden, aldığı kültürden gelen “sembolik sermaye”si, yaşam standardında bir terfi politikası olarak işleme koyulduğundan, aydın, bu konuda belli belirsiz bir “meşru ayrımcılık” duygusuna sahiptir. Adorno, servetin “aşıkâr adaletsizliğe karşı bir yalıtım” sağladığını düşünüyordu: “Polis grevcileri coplarken fabrikatörün oğlunun ilerici bir yazarla iki kadeh viski içmesinde sakınca yoktur.”¹⁹⁶ Aydının sembolik sermayeden gelen “meşru ayrımcılık” duygusu da aynı “aşıkâr adaletsizlik” karşısında aynı “yalıtım”ı sağlar.

Fakat Nâzım Hikmet, sembolik sermayesinin istese elvereceği böyle bir “yalıtım”dan faydalanmayı hiç düşünmedi. Sosyalist görüşü benimseme süreci, Nâzım Hikmet için, tinsel onur sorununu “otoritelerden ve geçici ayrıcalıklardan dışlanmayı özgür bir seçime dönüştürme” iradesi üzerinde temellendirmeye olanak tanıyan etik bir kazanımdı. Selahattin Hilav, toplumcu Nâzım’ın aynı zamanda “en büyük ferdiyetçi Türk şairidir” demenin paradoksal gibi görünse de yanlış olmayacağını, bu nedenle söyleyebiliyordu.¹⁹⁷

Gerek ailevi, gerek eş dost yakınlığı, gerekse beğenilen bir şair olma münasebetiyle birçok nüfuzlu tanıdığı olmasına rağmen (Örneğin; Ali Fuad Cebesoy, dayısıdır; 1941-45 yılları arasında CHP Genel Sekreteri olan Memduh Şevket Esendal ile yakındır; İsmet İnönü’nün, *Kuwayt Miliye Destanı* için, “Nâzım bu destanıyla Anadolu savaşını bir daha kazandı” dediği bilinmektedir.) Nâzım Hikmet, aldığı hüküm cezası için, dilekçeler yazmak ve temyiz başvurularında bulunmak gibi bazı yasal haklarını kullanmak dışında, hiçbirine hiçbir ricada bulunmuyor, iltimas, yardım veya merhamet dilemiyordu. Vâlâ Nureddin’e

bir mektubunda şunları yazmıştı: "10 senedir kanunsuz, haksız yere yatarım. İstediğim şey adalet tecelli edene kadar olsun, bu haksız yatan vatandaşa insanca muamele edilmesi için emir verilmesidir. İltimas istemiyorum. Beni haksız yere yatırmakta alet edilen kanunun, hiç olmazsa hapiste yattığım müddetçe kanunluğunu göstermesini istiyorum."¹⁹⁸ 1941 senesinde Samiha Berksoy'a yazdığı bir mektupta da, "Dayımı (Ali Fuat Cebesoy) ne diye, bu işi gücü arasında mektup filan yazarak uğraştırayım. Ben Türk halkına, Türk yurduna hain olmadığımı biliyorum. Hakiki Türk halkı da biliyor. Lazım gelen kanuni teşebbüsleri yaptım. Bütün bunlara rağmen hâlâ hapisteyim, bu ne benim, ne halkımın, ne de dayımın suçudur. Bu suçun hesabını tarih önünde verecek biz değiliz" diyordu.¹⁹⁹ Zaten, karısı Piraye'ye yazdığı 28 Mayıs 1938 tarihli mektupta, mahkûmiyetin kesinleştiği haberini verdikten sonra "Aldırma..." demişti, "Aldırma. Ben gayet kuvvetliyim. Yaşayacak kaç günüm varsa, onu şerefle dolduracağım."

Nâzım Hikmet, Türkiye gibi demokrasisi eksik bir ülkede "kendini aydına dönüştürmüş bir sanatçı" olmanın olağan sonuçlarını yaşamıştı. Aslında sanatçının (ve bilim adamının, ve felsefecinin vb.), "kendini aydına dönüştürerek" siyasal alana el atması, sanatın (ve bilimin, ve felsefenin vb.) birleşip örtüştüğü özerk bir siyasal alanın varlığına ihtiyaç duyar. "J'accuse (Suçluyorum), kültürel üretim alanında aşamalı bir biçimde gerçekleşen toplu özgürleşme sürecinin vardığı ve bütünlendiği noktadır."²⁰⁰ Kendini aydına dönüştürerek siyasal alana el atmış bir şair olarak Nâzım Hikmet'in uzun yıllar mahpusluk çekmesinin sebebi, Zola'yı cesaretlendirmiş böyle bir özerkliğin mevcut olmayışıydı. Sanatçı, aydın olarak siyasal eylem etkinliğini (ki bu etkinliğin amaçları ve olanakları kendi ilkesini kültürel üretim alanlarının özgül mantığı içinde bulur), kendi özerkliğini (yani, eleştiri özgürlüğünü) artırarak güçlendirebilir. Edebiyatçıyı özerk kılacak toplumsal dönüşüm,

ancak, “şairlik”, “yazarlık” gibi uzmanlık bölümlenişinin dayattığı sınırların dışına çıkabilmekle mümkün olabilir. Zola, *J'accuse* ve Dreyfus davası sürtüşmeleriyle, yazar özgürlüğü ve özerkliğinin radikal doğrulamasını yapmıştı. Bu doğrulamada, edebiyat alanında öznel görüş ve eğilimlere sahip olma hakkıyla siyasal otoritenin haksız şiddetini yadsıma ve kınama hakkı, ayrılmaz bir bütün oluşturmak-taydı.

Edebi alan özerkliğini siyasal alana doğru genişletme deneyiminden mahrum kalmış bir ülkenin şairi olan Nâzım Hikmet, siyasal alana “siyasete bürünmüş bir kültür üreticisi” olarak değil, doğrudan “aydın” olarak katılmıştır. Sanatçının aydın kimliğini oluşturan boyutun o en yüksek noktasına, “devlet çıkarıyla ters düşen katışıksızlık siyasası” noktasına çıkmış şiirleriyle radikal ve doğrudan bir muhalefet gerçekleştirmiştir. Böylelikle, “şairlik”, “yazarlık” gibi uzmanlık bölümlenişinin dayattığı sınırların dışına çıkabilmiş, kendi aydın özerkliğini bu şekilde iddia edebilmiştir. Uzun mahpusluk yıllarında, serbest bırakılması için tüm dünyada çeşitli aydın oluşumları tarafından girişimlerde bulunulup kampanyalar yürütülmüş olması²⁰¹, Varşova’da düzenlenen 2. Dünya Barış Kongresi’inde kendisine, Pablo Picasso, Paul Robeson, Wanda Jakubowska ve Pablo Neruda ile birlikte bir “Barış Ödülü” verilmiş olması (22 Kasım 1950), onun bu aydın kişiliğinin evrensel kabulüydü aynı zamanda. Bu kabulün gerekçesini en anlamlı biçimde belki de Nâzım Hikmet’i “bütün dünyanın şairi” olarak kabul eden Delhi Progresist Yazarlar Derneği’nin Haziran 1950 tarihli bildirisindeki şu satırlar ifade ediyordu; “(Nâzım Hikmet) demokrasi, barış, daha iyi bir yaşam için bütün özlemlerimizi sembolize etmektedir.”²⁰²

II.2.c.4. “İçeri”de “Dışarı”yla Beraber

Daha iyi bir yaşam özleminin sembolü olan insan, bunun bedelini on üç yılı aşkın süre dört duvar ardına, taş, beton ve demirden ibaret bir dünyaya koyularak ödedi.

S. Zweig, “yüz yıl yaşamak için yaratılmış” dediği, bedeni ve ruhuyla hayat dolu olan Tolstoy için, “XIX. yüzyıl, dünyanın ilk çağlarına yaraşan böyle bir canlılığın eşine rastlamamıştır” diyordu.²⁰³ Hayattan ve canlılıktan yana olan Nâzım Hikmet de yaşadığını güçlü biçimde hissediyordu; benliği, dünya üzerindeki her türlü hareketin değişmez ağırlık merkeziydi. En güzel manzara bile, Tolstoy gibi Nâzım Hikmet için de, “ortasında kendisinin -her türlü hareketin değişmez ağırlık merkezi olan benliğinin- bulunduğu bir daire ve ışın kümesinden başka bir şey değildir.”²⁰⁴ Zweig, hiçbir çağdaş şairin, Walt Whitman’ın bile, “bu dünyayla ve ten zevkleriyle ilgili organların fizik şehvetini bu derece kuvvetle hissetmemiş” olduğunu²⁰⁵ söylüyordu ki, Nâzım Hikmet’i tanıyacak kadar uzun yaşamış olsaydı, daha doğrusu intihar etmemiş olsaydı, böyle bir şairin varlığından da haberdar olmuş olacaktı.

Nâzım Hikmet, hapistedir ama “dışarıyla beraber” yaşar; kalbi “en uzak yıldızla birlikte” çarpar. Denizleri, ormanları, şehirleri, yolculukları, eve dönüşleri, kadınları ile yaşamın uzağundayken bile, varlığının özünde saklı “yaşamsal cevahir” onun coşkusu tazelemektedir.²⁰⁶ Vâlâ Nureddin’e içeriden gönderdiği bir mektubunda şunları yazar: “Acayip bir yalnızlık içindeyim. Mutlak ve tam bir yalnızlık değil. Mutlak ve tam yalnızlık elbette ki çok daha korkunç birşey 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

Nâzım Hikmet için, on yılı aşkın süredir hapiste bile olsa, “dışarıda kar, odada sırtında palto ve karacığerde sancılar” bile olsa “yaşamak mükemmel şey”dir; “dünya güzel”dir ve “her şeye rağmen insanlar sevlilmeye değer”dir. İnsanları sevmek, dışarıyla kurduğu en güçlü bağıdır. Bu bağı o somut olarak en yakınındakilerin, hapishane arkadaşlarının hikâyeleriyle kurdu. Memleketten ilk insan manzaraları hapiste tanıştıklarıydı: “Bir Küvet Hikâyesi”, “Ceviz Ağacı ile Topal Yunus’un Hikâyesi”, “Şaban Oğlu Selim”, “Talihsiz Yusuf” hep onların hikâyesidir. Anadolu hapishanelerinde o yıllarda, canı, katil, hırsız, dolandırıcı gibi büyük şehrin “profesyonel soysuzlar”ı değil, kız kaçırma, toprak ve su gibi mülkiyet anlaşmazlıklarından suça bulaşmış gerçek birer “kader kurbanı” olan “mazlum köylüler” yatmaktaydı. Bursa Cezaevi’nde yazdığı “Uludağ’a Dair” şiirinde, birlikte yattığı hapishane arkadaşlarının buna ilişkin kimlikleri hakkında bilgi vermektedir:

“Ve gün olur,
şalvarı sarı pırpıt bezinden, kara kaşlı dağlılarından biri
Mukaddes Mülkiyetin mihrabında kesip komşusunu
misafir gelir bize,
71’inci koğuşta on beş yıl yatmaya.”²⁰⁹

Yattığı Anadolu hapishaneleri, Nâzım Hikmet için, halkın içinde yaşamasına, onun dünyasını öğrenmesine hizmet eden birer okul olmuştu. Mahpuslarla bir arada sorunsuz yaşayabilme ve iyi geçinme konusunda gösterdiği başarıda, onu sabırla başkalarını dinlemeye, akıl danışıldığında duyarlı davranmaya yönelten pedagojik yeteneğini geliştirmiş olduğundan şüphe edemeyeceğimiz, Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi’nde (KUTV’da) kazandığı disiplinin önemli bir yeri olsa gerektir. Nitekim KUTV yıl-

larını birlikte geçirdiği Vâla Nureddin, Nâzım Hikmet'in, ortaklaşa yaşanıp her türlü işin ortaklaşa görüldüğü okul kampının en disiplinli öğrencisi olduğunu ısrarla dile getirmiştir.²¹⁰

Orhan Kemal, anılarında, üç buçuk yıl birlikte yattığı Nâzım Hikmet'in hapishanede tanıdığı mahkûmları ve onların hikâyelerini *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kullandığını belirtmiştir.

Memleketimden İnsan Manzaraları'na kimler malzeme vermemiştir ki" diye anlatır Orhan Kemal: "Yayalar köylü İbrahim'ler, Çorbacı Memet'ler, Lâz Eyüp Ağa'lar, İlyas Kaptan'lar, Balkanlı Muhacir'ler, Azerbaycanlı Şükür beyler, Galip Usta'lar..."²¹¹ Mesela, Nâzım'a "yığınla doküman sağlamış" olan Yayalar köylü İbrahim! Orhan Kemal, "bir kurdu hatırlatırdı" diye eşkâl veriyor. Birinci Büyük Harb'te Selimiye Kışlası bahçesindeki bitleri "çıtır çıtır ezerek" dolaşmış, "belindeki kırmızı kuşağını bir Memet'in ekmeği ile trampa etmiş" olan ve "Memet'e, bilhassa İttihat ve Terakki'nin Memet'ine dair çeşitli hatıralarla tıkabasa dolu" olan bu adam, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın, ünlü "Memetçik Memet" dizelerinin yer aldığı bölümün "Kartallı Kâzım"ıdır²¹²:

"Kartallı Kâzım

yahut Yayalar köylü Kâzım Ağa

yahut İstanbullu Kâzım Efendi

(45 yaşlarında ve kurda benzeyen bir adam)..."²¹³

Vâlâ Nureddin'e yazdığı bir mektupta, "Memleketi Evliya Çelebi gibi karış karış dolaşmanız imkânı ne büyük bir saadettir" diyordu; "Bunu ancak bütün azametiyle benim gibi on yıl hapiste yatan ve memleketinin taşını, toprağını, denizini, havasını ve insanlarını, hele insanlarını oldukları gibi ve olacakları gibi yazmak isteyen bir insan bilir. Memleketime ve insanlarıma ve dünyama her gün bir kat daha âşık olmaktadır. Hani bir halk türküsü vardır: 'Bu dert

beni öyle böyle yer gider'. İşte bu sevda böyle."²¹⁴ Memleketini ve insanlarını oldukları ve olabilecekleri gibi yazdı Nâzım Hikmet. *Memleketinden İnsan Manzaraları*'nda yerine getirdiği arzu buydu. Her gün bir kat daha âşık olduğunu söylediği memleketi ve insanlarına dair bu destanı, onu edebiyat alanı içinde benzersiz bir yere taşımış, "Türk avangardının karizmatik lideri" unvanını kazandırmıştı. O bu unvanı, alanın mevcut koşulları içine taşıdığı kendi tutum ve tercihleriyle elde etti.

II.3. Edebi Alanın Yapısı

Yazar, bir yapıt üreticisi olarak kendisini, edebi üretim alanının olasılar uzamı içinde yaratır. "İşlevleri ve işleyişinin özelliklerinden dolayı, her alan ötekilerle ortak bir biçimde paylaştığı özellikleri az çok açık bir biçimde ortaya koyar."²¹⁵ Edebiyat alanı, kendi içinde üretilmiş olan yapıt üzerindeki toplumsal yapının bütününe etkililiğini dolaysız biçimde ortaya koyar. Edebiyat alanının incelenmesi, üretimine etki de bulunduğu sanat yapısının incelenmesinin gerekli ve geçerli bir biçimdir. Alanın bu görünüşü, elbette onun tarihsel/dönemsel özelliğidir.

II.3.a. Illusio ve Yüceltilmiş Değerler

Nâzım Hikmet'in kişiliği ve eserinde varoluşsal bir etki bırakmış olan K. Marx, kapitalist ekonomi politiğin, insanı, emek ilişkileri küresi dışında bulunduğu sürece tanımaya-çağını söylüyordu; "dilenen, açlıktan ölen, sefalet çeken, suç işleyen işsiz emekçi" sadece ve sadece hekimin, yargıcın, mezar kazıcısının, veya dilenciler kâhyasının gözleri için var olan "figürler"di; ekonomi politik içinse bu figürler, "kendi yurtluğu dışındaki hayaletler"di yalnızca.²¹⁶ Bu yeni

rasyonel, "hayalet" olmak istemeyen bireyi "oyun"a katılmak zorunda bırakıyordu. Bourdieu, modern bireyin katılmak, kendini vermek ve kurallarına uymak zorunda olduğu bu oyunu "illusio" kavramıyla açıklar. Illusio, "oyunda kaybedilip kazanılacakların değeri konusunda sözsüz bir kabul"e dayalı "özgöl bir çıkar biçimi"dir.²¹⁷

Her alan, özgöl bir çıkar biçimini, dolayısıyla, özgöl bir *illusio*'yu harekete geçirir. Bourdieu'nün Weber'in hukuk konusundaki bir saptamasına dayanarak devreye soktuğunu söylediği bu "çıkarcı nosyonu"na göre, toplumsal eyleyiciler, "ancak kurala uymaktaki çıkarları, uymamaktan daha büyük olursa" kurala uyarlar. "Bu sağlam maddeci ilke" diyor Bourdieu, "eyleyicilerin uydukları kuralları tanımlamadan önce, bu kuralları etkili hale getirenin ne olduğunu sormamız gerektiğini bize hatırlatır."²¹⁸ Kuralların, kendisine uyulmasını zorunlu kılacak kadar etkili hale gelişi, ister istemez, Antonio Gramsci'nin "hegemonya" kavramını hatırlatıyor. Gramsci'nin "hegemonya" kavramı da, bütün toplumsal süreçleri, "güç ve etkilerin özgöl bir biçimde dağılımı" ile ilgili olarak değerlendiriyordu; buna göre toplumsal süreçler, özgöl ve egemen anlamlar ve değerler tarafından örgütlenen, yaşanan bir şeydi. Kavramın politik içeriği ve kullanımı (Lenin'de, demokratik devrimde köylülükle ittifaka dayanan "siyasal liderlik"; Mao Tse-Tung'un terminolojisinde bir ülkenin diğeri üzerindeki emperyalist olmayan "hâkimiyet"; Gramsci'de, işçi sınıfının burjuvaziye karşı yaratması gereken "ittifaklar sistemi" vb.) bir tarafa, kültürel düzeyde, "ahlaki ve entelektüel bir liderlik", kurumlar, ilişkiler ve fikirler ağı içinde yaratılmış ve popüler fıkırlar ve uzlaşmalar yoluyla sürekli genişletilmeye çalışılan "kolektif rıza"yı ifade eder; "meşru şiddet" tekelini elinde bulunduran devletin baskı ve zor uygulamasından (asker, polis, yargı vb.) fazla bir şeydir. Bu anlamda, "hegemonya, ideolojiden daha geniş bir kategoridir; ideolojiyi kapsar, ama ona indirgenemez.

Bir egemen grup veya sınıf kendi iktidarı için gerekli rızayı ideolojik araçlarla sağlayabilir; ama aynı ölçüde, vergi sistemini desteğine gereksinim duyduğu kesimin yararına olacak şekilde değiştirerek, ya da nispi olarak refaha ulaşmış ve dolayısıyla siyasi yönden uyuşuk bir işçi tabakası yaratarak da hedefine ulaşabilir.”²¹⁹

Edebi alana özgü çıkar biçiminin (*illusio*'nun) etkili oluşunun sebebi, edebi alanın bir “yetke alanı” (demek ki “hegemonik” bir etki alanı) içinde oluşudur. Yetke bir “simgesel şiddet”dir. Simgesel şiddet, şiddetin hiçbir zaman şiddet olarak algılanmayan ince ve zımnî biçimidir. Bourdieu terminolojisinde, nüfuz kullanma, minnettarlık, kişisel bağımlılık (vb.) ilişkiler biçiminde işleyen bir şeydir. Eagleton, “simgesel şiddet”in Gramsci’nin “hegemonya” kavramını bir tür yeniden tasarlama ve işleme biçimi olduğunun söylenebileceğini belirtir.²²⁰ Hegemonya kavramı, egemen anlamlar ve değerlere uyum göstermeyi, egemen olma veya boyun eğmeyi, “ideoloji” temelli bazı açıklamalar (örneğin, Althusser’in “ideolojik aygıtlar”ı)²²¹ gibi “bilinç” kavramına indirgemez. O nedenle, “hegemonya artık ne yalnızca ‘ideolojinin’ üst düzeyi, ne de ideolojinin çoğunlukta ‘beyin yıkama’ olarak görülen denetleme biçimleridir. Hegemonya yaşamın tümünü kapsayan *pratikler* ve *beklentiler* bütünüdür.”²²² Eyleyicilerin kurallara uyma sebebi de bu pratikler ve beklentilerden kaynaklanmaktadır. Bourdieu de zaten, “kendini oyuna vermek, oyuna girmek ve oyuna kaptırmak” demek olan *illusio*'nun, çıkar nosyonu karşısında “sarsılmazlığın”, “etkilenmemenin” (Stoacılar’daki adıyla “atarxia”nın) tersi olduğunu söyler.²²³ Gramsci, “hegemonya kumaşı”nın entelektüeller tarafından “dokunduğu”nu söylemişti. Bourdieu de, çıkar nosyonunu, “özellikle dışlandığı ve kesinlikle utanç verici bulunduğu kültür ve entelektüeller sosyolojisi sahasında, entelektüel evrenin egemen görüşüne tepki olarak ve *freischwebende Intelligenz*²²⁴” ideolojisini sorgulamak üzere”

devreye soktuğunu da açıkça dile getirir.²²⁵

Hegemonya, bir süreçtir; durağan, sistematik bir yapı, ya da sadece bir “yapı” da değildir. Özgül sınırları olan, değişken ilişkiler ve etkinlikler bütünüdür. Bu nedendir ki, hegemonya kavramına sürekli olarak “karşı hegemonya” kavramı eklenmektedir. “Dolayısıyla kültürel süreç değerlendirilirken özgül hegemonyanın herhangi bir biçimde dışında kalan ya da sınırında olanların çabaları ve katılımları da göz önünde bulundurulmalıdır.”²²⁶ Edebiyattaki “yetke alanı” da böyledir. “Yetke alanı, ortak noktaları farklı alanlar içinde egemen konumlara gelmek için gerekli sermayeye (ekonomik veya özellikle kültürel) sahip olan etken kişi ya da kurumlar arasındaki güç dengelerinin uzamıdır. 19. yy.’ın sanatçılarıyla ‘kentsoylular’ arasındaki sembolik çatışmalarda olduğu gibi, beklentilerinin bu çatışmalara her an katılabilecek güçleri kendi kendine belirleyen farklı sermaye türlerinin görece değerinin dönüştürümü veya korunmasına dayandığı, farklı yetkeleri (veya çeşitli sermaye türlerini) ellerinde bulunduranların mücadele alanıdır.”²²⁷

Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nı yazmaya başladığı dönemde de edebiyat alanı böyle bir mücadelenin alanıydı. Oktay Akbal, Yedimeşaleciler’den en az on yıl küçük olan kendi kuşağının, ancak 1939’a doğru şiirle, edebiyatla yakından ilgilenmeye başlayabildiğini anlatır. Tasfiyeler, tartışmalar, yergilerle dolu, “şİirlerimizde yepyeni bir akımın doğup, gürültüler kopardığı” yıllardı o yıllar; “Yepyeni, taptaze bir yığın şair, hem de hiç alışılmadık şeyler söyleyen şİirleriyle ortaya çıkıvermişti.”²²⁸ Dönemin şiir otoritelerinin başında Yahya Kemal (Beyatlı) gelmekteydi. Nâzım Hikmet’in şiirdeki yeni ve gür sesi onu da silkelemişti. Hasan İzzettin Dinamo “Yahya Kemal’in başına Nâzım Hikmet’in hem dış, hem de öz bakımından yıkıcı bombası düşmüştü” diye tanımlıyor bunu: “Hecenin karşısında şöyle böyle dayanır gibi olan aruz, özgür ko-

şuğun (serbest nazım) karşısında büsbütün pırcıkmıştı. Hele bu özgür koşuğun özündeki yeni düşünüşlerle duyular, Yahya Kemal'in bütün şiirini, biçimiyle de, özüyle de tehdit etmeğe başlamıştı. Nâzım, Yahya Kemal'i bütün şiiriyle, varlığıyla tehdide başlamıştı."²²⁹ Nâzım Hikmet'in hapishaneye girmesiyle birlikte Yahya Kemal'in yeniden eski konumuna "getirildiği"ni belirtir Dinamo: "Genç şairler öbür yanda yırtınıp dururken meydana boş bulan Yahya Kemal, *Cumhuriyet* gazetesinde ırl, ışıklı göktaşları gibi şiirler döktürüyor, her şiiri de bir olay oluyordu. Her yanda bunlardan söz ediliyordu. Şiir sanatındaki kırk yıllık ustalığı altında ezilen gençler, işte dergilerde toplanarak eskilere bu biçimde olsun yayılım ateşi etmeğe çalışıyorlardı."²³⁰

Her alan gibi sanatsal alan da, kendi etken kişilerini "önemli olan"ı seçmeye yönlendiren ve hazırlayan kendi özgül "illusio"sunu üretir; alan içindeki güç dengesinin kımnden ve neyden yana ağır basacağını, "illusio"nın sunduğu beklentilerin "yüceltilmiş değerler"ine duyulan "toplu inanç" belirler. Bu "toplu inanç", sanatçıyı kültürel düzene bağlayan "uzlaşma bağıntısı" sebebiyle, "toplu bir çalışma"nın ürünüdür: "Toplu çalışmanın bir ürünü olan toplu inanç konusunda bir fikir verebilmek için sanatsal alana bağlanmış tüm etken kişiler, doğal olarak da sanatçılar arasında karşılıklı olarak alınıp verilen sayısız güven belgesinin dolaşımını yeniden oluşturmak gerekir. Bunlar, toplu sergiler ya da tanınmış yazarların en yenileri tanıtıldığı, bunun karşılığında da en yenilerin birincileri usta veya okul önderi olarak yücelttiği önsözler aracılığıyla, sanatçı, mesen ve koleksiyoncular arasında, sanatçı ve eleştirmenler ve özellikle de savundukları sanatçıları tanıtarak benimsetme güçlerini ortaya atıp sınıadıkları veya ikinci dereceden sanatçıları yeniden gündeme getirip yeniden değerlendirerek kendilerini de benimsettiren öncü eleştirmenler arasında gerçekleşir."²³¹ Görüldüğü gibi "illusio", (aynı zamanda ürünü de olduğu) alan içindeki düzenin işleyiş koşuludur.

II.3.b. Piyasa ve Uzamsal Birlikler

Williams, kültürel ilişkiler sorununa çeşitli açılardan yaklaşırken, (toplumsal kurumlarla olan ilişkinin yanı sıra) “kültür üreticilerinin kendilerini, kendi *oluşumlarını* örgütledikleri ya da içinde örgütlendikleri değişken ilişkiler”den söz ediyordu.²³² Bu çerçevede, (“sanatlar’ın zanaatlar’dan ayrışmasının açık bir göstergesi” olarak) *akademiler*’den, (“piyasa profesyonelliği aşaması”na karşılık gelmiş bir “kültürel örgütlenme” biçimi olarak) *mesleki cemiyetler*’den, (“kendine has, belirli çalışmalar yürüten, bir üstat ve öğrencilerden oluşan” bir kurum olarak) *okullar*’dan ve (“bazı ortak, özgün sanatsal hedefleri olan bir grup sanatçıyı bir araya getiren bir kültürel oluşum tipi” olarak) *hareketler*’den söz ediyordu.²³³ Bunlar, sanatçıların oluşturduğu ve önemini günümüze dek sürdürecektir olan birliktelik biçimleriydiler. Kültür üreticilerinin kendilerini ve oluşumlarını örgütledikleri, içinde kendilerinin de örgütlendikleri ilişkiler, Bourdieu sosyolojisinde, “alan etkisi” nedeniyle kültür üreticisinin toplumsal kurumlarla ilişkisini önceleyen bir ilişkidir. “Alan etkisi, nesnel uzam içinde benzer veya yakın konumda bulunanları birbirlerine yaklaştırmaya elverişli koşulları yaratır.”²³⁴ Yapıt üreticisinin benzerleriyle bir araya geldiği grup, hareket, dergi, kafe, kahvehane ve yayınevi gibi kurumlar, oluşumlar ve ilişkiler, kültürel üretimin çeşitlenmesini mümkün kılan alternatif zeminler yaratır. Bu tip (dergi, gazete, yayınevi, ya da bir manifesto etrafında bir araya gelmiş) edebi topluluklar, edebi alan içinde etkinliği artırıcı niteliği olan “sembolik sermaye”nin (tanınma, yer edinme vb. şeklinde) oluşması ve yoğunlaşması için -bir bakıma- gerekli kurumlardır. Aynı özgül buluşma yerlerini, edebiyat kahvelelerini, dergileri, kültür derneklerini, yayınevlerini (vb.) paylaşmak, veya aynı bildirilere imza atmak, ortak yapıtlar kaleme almak ve aynı kaçınılmaz sorunlarla, olaylarla kar-

şı karşıya bulunmak demek olan “uzamsal birlik”ler sanatsal (dolayısıyla edebi) alanının yapılaşmasına, bir alan olarak işlemesine, giderek özerklik kazanmasına katkıda bulunmuşlardı.

Bu tür “uzamsal birlik”lerde “sanayileşmiş sanat ve edebiyat hayatı”nın etkisi olduğu belirtilmelidir. Sanat ve edebiyatın sanayileşmesi ile birlikte sanat üretiminin koşulları değişmiştir; tek işveren ve müşteri olarak belli bir sınıfın zevki için üretilen sanat, serbest pazara açılmıştır. “Piyasa için üretim bir meta olarak sanat eseri kavramı ile, o kendini nasıl tanımlıyor olursa olsun, özel bir tür meta üreticisi olarak sanatçı kavramını gündeme getirir.”²³⁵ Dolayısıyla, söz konusu değişim belki sanatsal üretim alanının ve sanat yapıtı üreticisinin özerkleşmesinde önemli bir ilerlemeye yol açtı ama başka ve yeni türden bir bağlanmanın koşullarını hazırladı.²³⁶ “Sanat, sanat içindir” görüşünün, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da sanatın bir piyasa konusu olarak sanayileşmesinin bu tür sonuçlarından rahatsızlık duymuş sanatçılar tarafından, söz konusu sanayileşmeye direnmek amacıyla ortaya çıktığı bilinmektedir.²³⁷ “Bunlar, ilk dönemde, gerçekten, yeni koşulları sanat ve düşünce yaşamı için ‘yüzkarası’ sayıyorlardı. Fakat, ne yaparlarsa yapsınlar kitaplarını satabilmek için bunların da ‘pazar’ olgusunu kabullenmeleri gerekiyordu. Sonunda ‘durumu kurtaracak’ bir ara yol bulundu: Üç-beş sanatçı bir araya gelip, herhangi bir yeni ‘ism’ kurarak, onlar da kendi kamularını ya da müşteri topluluğunu oluşturmaya başladılar. Bu kamuların oluşturulması, modernist sanatçılar için, kapitalist pazarın sanata ilişkin aşağılatıcı değer ve kriterlerini açıkça kabullenmek yerine, ‘okuyucusunu kendi düzeyine yükseltmek’ gibi hoş ağıdın, pazar’a bağlanmayı örtüp kolaylaştıran belirli *café*’ler, salonlar ve küçük meyhanelerde ‘yetiştirilen’ bu ‘beğenisi yükseltilmiş özel okuyucu kamularını’ elden kaçırmamak için her modernist klük, çoğu kez, ken-

di başına bir sanat ve eleştiri dergisi çıkarmakta idi.”²³⁸ Örneğin, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı Viyanası’nın kafeleri, bu şekilde birer “kültürel kurum”lardı: “Sanata, edebiyata ilgi duymaya başlayan genç yaştaki Viyanalılar *Café Griensteidl*’e gitmeye başladılar. Bu alanda bilgilerini artırınca sanattan ve edebiyattan epey anlayanların gittiği *Central Café*’ye devam etmeye başladılar. Hoffmansthal, Brahms, Wolf, Schnitzler, Bahr, Altenberg, Hanslick ve niceleri bu kafelerin ürünüdür bir ölçüde.”²³⁹ Demek ki, uzamsal birlikleri ortaya çıkaran dinamik de, nihayetinde, artık hayatın tek örgütleyici mekanizması olmuş olan “pazar” ilişkileriydi.

Türkiye’de de kendilerini birbirlerine yakın hisseden sanatçılar belirli “ülkûsel topluluklar” oluşturmuşlardır. Örneğin, resimde D Grubu, şiirde İkinci Yeni gibi akım ve gruplaşmalar, ya da *Servet-i Fünûn*, *Büyük Doğu* gibi isimlerini etrafında toplandıkları dergiden alan hareketler bizde de söz konusudur. Fakat Türkiye’nin sanat ortamında da kafeler aktif bir rol oynamıştır. Yazar ve sanatçıların anı kitaplarında, buluşma, görüşme hatta sadece vakit geçirme yerleri olarak Lebon, Küllük (vb.) adların sıkça geçtiği, buraların yazar ve sanatçıların hayatlarında ne denli önemli bir yer tuttuğu rahatlıkla görülebilir. Örneğin Yusuf Ziya, İhâp Hulusi’den “Eskiden her akşam Lebon’a gelirdi” diye söz ediyor. “Lebon, Lebon’du o zaman” deyip devam ediyor: “Hepimizin birer köşesi vardı: Mithat Cemal, Ahmet Hâşim, Orhan Seyfi, Yahya Kemal gediklisi idi buranın.”²⁴⁰ Hasan İzzettin Dinamo’nun anılarında da Küllük Kahvesi önemli yer tutar: “Bir gün, (N. Ataç) Sabahattin Kudret’le beni Küllük Kahvesi’nden alarak...”²⁴¹ veya; “Hasan Tanrıkut, Küllük Kahvesi’nde bir öğle sonu beni buldu”²⁴²; “O yaz Nurullah Ataç İstanbul’a gelmişti. Küllük’teki ön kahvede karşılaştık. Baktım, yanında Yahya Kemal. Yanlarına gittim.”²⁴³ gibi cümleler sıkça geçer. Dinamo’nun anlattığına göre Küllük Kahvesi’ne gidip orada vakit geçirmenin,

yazar ve sanatçılar arasında belli bir adabı dahi oluşmuştu. "Küllük'te bizim karşılıklı konmuş iki uzun park sıramız vardı" diye anlatıyor Dinamo: "Hep orda otururduk. Böylece birbirimizin yüzünü görür, daha rahat söyleşirdik. Bütün gedikli müşteriler, bizim yerimizi bildiğinden oraya oturmazlardı. Kahveciler de oraya saygı duyar, bilmeyerek oturanları kaldırıp başka yere oturturlardı. Orayı ilk keşfeden Abidin Dino idi. Abisi Arif Dino ile buranın eski gediklisiydiler. Onlar, özellikle Abidin Dino, günde sekiz-on kez buraya gelir giderlerdi. Küllük Kahvesi'ni büro gibi kullanırlardı."²⁴⁴ Dinamo, ayrıca, Beyazıt'taki bu kahvenin bir gruplaşma, cepheleşme bölgesi olduğunu da söylüyor. Orhan Seyfi ile arkadaşlarının *Çınaraltı* diye bir "gerici dergi" çıkardıklarını belirten Dinamo, "Bizim 'Küllük', Beyazıt Camii'nin güney yanını, *Çınaraltı* dergisi de kuzey yanını işgal ediyor, buraların adlarını böylece sahiplenmiş oluyorduk" diyerek²⁴⁵ bu gruplaşmayı ifade etmiş oluyor.

Oktay Akbal'ın hatıralarında da yazar ve sanatçıların kafe, meyhane gibi müdavimi oldukları yerlerin varlığından söz edilir. Fazıl Hüsnü Dağlarca ile her hafta Asmalımescit'teki kahve'de buluştuklarını²⁴⁶, Orhan Veli'yi İstanbul'da sık sık gördükleri ("Beyoğlu'nda bir iki ayak meyhanesi, Ankara Caddesi'nde bir iki kitabevi" gibi) belirli yerlerin olduğunu²⁴⁷ (vb.) Akbal'ın anılarında okuyabiliyoruz. Akbal, ayrıca, "(Necatî) Cumalı'yı ilk olarak genç nesle ait bir kitabevinde gördüm" derken de²⁴⁸ yazar gruplaşmalarında kitabevlerinin de etkin olduğu bilgisini vermiş oluyor.

Nâzım Hikmet de gençlik yıllarında bir "aydınlar, sanatçılar cemaati" içinde bulunmuştu. Vâlâ Nureddin, anılarında, Nâzım Hikmet'le birlikte ("Anadolu harekâtına taraftar yetiştiren fidelikler gibiydi" dediği) "Şehzadebaşı'ndaki kapalı kahveler, Sultanahmet Meydanı'ndaki, Bayezit Camii dolayındaki açık kahveler"de dolaştıklarını anlatır. "Nâzım, anasıyla babası ayrıldığı için normalliğini kaybeden evinde

dalına kalamıyor, bazan hısım akrabasında yatıyor, bazan biz bohem şair ve edebiyatçılara katılıyordu” diye yazıyor Vâlâ Nureddin: “24 saatlerini, 48 saatlerini, aramızda, rûzgâra kapılmış yaprak gibi şurada burada, dost evlerinde, kahvelerde, otel odalarında edebiyat ve siyaset münakaşalarımız ortasında geçiriyordu. Sonradan başbakan olmuş Hasan Saka’lar, parti kurmuş Fuad Köprülü’ler, milletvekili olmuş Celâl Sahir’ler, Halil Nihat’lar, damgalanıp 150’likler listesine alınmış İlmi Bey’ler, türlü akımlara kapılmış fikir, sanat, maliye, hukuk adamları, profesörler, artistler çevremizdeydi. Seyyar bir üniversiteymiş gibi geliştirdik.”²⁴⁹

1920’lerin sonlarında Nâzım Hikmet, diğer şair ve edebiyatçılarla Babiâli’deki “Meserret Kiraathanesi”nde ve Güzel Sanatlar Birliği’nin her hafta “şîir mûsamerele-ri” düzenlediği Gülhane Parkı’ndaki Alay Köşkû’nde bir araya geliyordu. Necip Fazıl’ın bu mûsamereelerde Nâzım Hikmet’le bazen açık bazen gizli çekişmesi, edebiyat tarihimizin meşhur olaylarından biridir.

II.3.c. Nâzım Hikmet’in Alan’a Girişi

İlk gençliğinden birkaç şiiri yayımlanmış olan Nâzım Hikmet’in edebiyat alanına asıl girişi, adını duyuruşu, Sovyetler Birliği’ndeki öğrenciliği sırasında (1921-1924) *Yeni Hayat* ve *Aydınlık* gibi dergilere gönderdiği şiirlerin yayımlanışıyla gerçekleşmişti. Çünkü bu şiirlerde artık Mevlevî dedesinden öğrendiği bilgilerle aruz vezninde şiirler yazan milliyetçi genç şair değil, şiirde kurduğu orkestrayla güm-bür güm-bür marşlar çalan devrimci bir şair vardı. Bu şair, döneminin söylem stratejileri bakımından kendini belli eden ve elitler arasında benimsenmeyi başarmış yazarları, şairleri arasına giriyordu.

Alan, “birlikte var olma bölgesi”dir; kavga edilen kalem, kırılan putlarla birlikte var olma bölgesi. Alanda

etkili olmanın yönelimi ve biçimi "sistemin durumu"na, daha açık bir deyişle, "belli bir anda kültürel tutumlar uzamının (yapıtlar, okullar, örnek kişilikler, ulaşılabilir tür ve biçimler vb.) sunduğu gerçekleşmiş ve potansiyel olasılıklar repertuvarına" bağlı olduğu kadar, aynı zamanda ve özellikle, "etken kişiler ve kurumlar arasındaki sembolik güç dengesine de bağlıdır."²⁵⁰ Yerleşik tutumlar ve eğilimler uzamına kendi potansiyel olasılıklar repertuvarıyla giren Nâzım Hikmet, alan içindeki etken kişiler ve kurumlar arasındaki sembolik güç dengesini temelinden bozmuştu.

Nâzım Hikmet'in neredeyse bütün bir hayatı sürekli bir "kalem kavgası" halinde geçmiştir. Babiâli'nin "meyhane dedikoduları"nı ve küfürlerini önemsememiş, sadece yazılı sataşmalara yine yazıyla, şiirle yanıt vermiştir. Uzun hapislik yıllarında en çok kendisine basın yoluyla yapılan sataşma ve karalamalara yanıt verememekten şikâyet etmişti, eli kolu bağlı olmak onu çılgına çeviriyordu. Aleyhinde asılsız yayın yapanlara karşı, uygun hukuki zemin bulduğunda "hılafı hakikât neşriyat" davası açmaktan geri durmuyordu.²⁵¹ 1930'larda Alman ırkçılığının etkisiyle yükselen milliyetçilik ve ideolojik tartışmalara girmiş olan Nâzım Hikmet'in alan içindeki hegemonyaya karşı en güçlü muhalefeti, büyük tartışmalara neden olan, hatta *İşin Resimli Ay* dergisinin öfkeli ve kalabalık bir üniversiteli grup tarafından basılmasına kadar vardığı, ünlü "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıdır.

Aslında *Aydınlık* dergisi "yeni sanat"tan bahsetmeyi gerekli gören bir yayın olarak Nâzım Hikmet için ön bir hazırlık platformu olmuştu.²⁵² Ama her sanatçı, alan içinde etkinlik gösterebilmek için elverişli bir platforma ihtiyaç duyar. İşte Nâzım Hikmet, yenilikçi ve muhalif isimlerin bulunduğu, cesur bir yayıncılık anlayışı sergileyen *Resimli Ay*'da²⁵³ bu platformu buldu. Nâzım Hikmet'in William Dafoe ve Jonathan Swift gibi hem gazete, hem de edebiyat yapan olan siyasal taşlamacılarınkine benzeyen bu "kâğıttan top gülleleri"ni yazabilmesi²⁵⁴, 18. yüzyıl İngilteresi'nin koşullarına benzer biçimde, kendisine özgürlükçü bir konum edinebilmiş gazete, dergi gibi basın organlarının yokluğunda söz konusu olamazdı.

II.3.c.1. "Putlar"ı Yıkma

Sovyetler Birliği'nde öğrenci olan Nâzım Hikmet, 1924'ün ekim ayında İstanbul'a dönmüştü. Bir yandan *Aydınlık*'ta çalışmaya devam ederken, bir yandan da *Orak-Çekiç* gazetesinde yazılar yazıyordu. Hakkında açılan bir kovuşturma nedeniyle Sovyetler Birliği'ne ikinci gidişinde (1925-1927) orada artık iyiden iyiye tanınıyordu. Şiirin yanı sıra Stanislavski ve Meyerhold'e duyduğu ilgiyle piyesler de yazıyordu. Şiir ve piyeslerinin geliriyle "müreffeh" yaşamaktaydı. 1927'de yurda döndüğünde Vâlâ Nureddin'in yardımıyla, Sabiha ve Zekeriya Sertel'in 1924'ten itibaren çıkarmakta oldukları aylık dergi *Resimli Ay*'da "müshahhif" (redaktör) ve "teknik sekreter" olarak işe başlar.²⁵⁵

Sabiha Sertel, toplam yedi yıllık yayın hayatı olan *Resimli Ay*'ın "iki devre"si olduğunu söyler.²⁵⁶ Nâzım Hikmet'in işe başladığı ilk devrenin yazı kadrosunda, "devrin en tanınmış yazarları" Mehmet Rauf, Reşat Nuri, Yusuf Ziya, Hakkı Suha, Ercüment Ekrem, Selim Sırrı, Mahmut Yesari ve Yakup Kadri gibi "edipler" yer almaktadır. İlerleyen günlerde, Nâzım Hikmet'in dergi sayfalarında önce "İmzasız Adam" adıyla şiirler, "Orhan", "Süleyman" isimleriyle de yazılar yazdığı ve en sonunda da kendi adıyla görüldüğü "ikinci devre", ilerici fikirlerin öne çıktığı, yeni bir edebiyatın doğuşunu temsil eden bir dönem olmuştur. Bu devrede derginin tirajı 45.000'e ulaşmış, yazı kadrosu da değişmiş, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Suat Derviş, Vâlâ Nureddin, Sadri Ertem (vb.) yeni bir edebiyatın temsilcileri olarak ortaya çıkmışlardır. Nâzım Hikmet, burada 1930 yılına (dergi kapanana) kadar çalışır. Derginin ikinci devresiyle Türk edebiyatı yeni bir döneme girmiştir.

Zekeriya Sertel, *Resimli Ay* döneminin Nâzım Hikmet'in "en yaratıcı, en savaşçı dönemi" olduğunu söyler anılarında. Sertel, "Bütün ömrü boyunca bu savaşa devam eden Nâzım, diyebilirim ki, bu savaşın zevkini en çok o zaman

tatmıştır” diye yazar; Nâzım Hikmet o dönemde her gün bir devrimci şiirle ortaya çıkıyor ve her şiiri de, Sertel’in deyişiyle, “bir bomba gibi” patlıyordur.²⁵⁷ Bir biri ardına 835 *Satır, Sesini Kaybeden Şehir* ve *Jokond ile Sî-YA-U* kitaplarını çıkartan Nâzım Hikmet, şiire yeni bir biçim ve yeni bir öz getirmişti. “Eski edip ve şairler ayakları altındaki toprağın kaymakta olduğunu seziyorlardı” diye anlatıyor o günleri Z. Sertel; “Bâbiâli’de yeni bir yıldız doğmuştu. Bu yıldız, ne kadar eski varsa, hepsini gölgede bırakıyordu.”²⁵⁸ Nâzım Hikmet, 1920’lerin sonunda Bâbiâli’de artık bütün genç edebiyatçıların lideriydi, yeniliğin ve dinçliğin temsilcisiydi.

Gerek edebiyat, gerek ideoloji alanlarında önder sayılan kimselerin Nâzım’ın yayılan ünü ve şiir sanatına getirdiği büyük yenilik karşısında kızıp saldırıya geçtiğini söyler Sertel: “Onun proleter şair olmasıyla alay ettiler. Onu bir yandan hükûmete jurnal ettiler, bir yandan da halkın gözünden düşürmeye çalıştılar. O günlerin ünlü lirik şairi Ahmet Hâşım, Nâzım için şu tekerlemeyi yayıyordu: -Nâzım öyle bir tehlikedir ki, kendisinden kurtulmak için onu asmak gerek. Fakat o kadar kuvvetli şairdir ki, sonra da önüne diz çöküp ağlamak gerek.”²⁵⁹ Sertel, Nâzım’ın, bu çirkin saldırılar karşısında bir süre sustuğunu, hücumlara önce önem vermediğini, ancak şairler saldırının dozunu artırdığında “karşı taarruza” geçtiğini söyler. Nâzım Hikmet, önce Yakup Kadri’yi ele alır. Aşağıdaki şiir ona hitaben yazılmıştır:

“(…)

Behey!

Kara maça bey,

behey, yüzü kara.

Ruhunu zenci bir esir gibi çıkardın pazara,

bir orospu odası yaptın kafatasını...

Hâki ceketli ölülerin ceplerinden

çalarak parasını

satın aldın kendine

İsviçre dağlarının havasını.²⁶⁰

(...)

Behey!

Kara maça bey!

Halka ahmak diyen sensin.

Halkın soyulmuş derisinden

sırtına frak giyen sensin.

Yala bal tutan beş parmağını

beş çürük muz gibi,

homurdanarak dolaş besilli bir domuz gibi.

Meydan senin...

mi dersin?

Hata edersin,

bızde o göz var mı baksana!

Ben içirnek için sana

kendi kara kanını

bir ateş çemberle çevirdim dört yanını!

Sağa gıt

yok geçit,

sola gıt yok,

ileri

geri

yok.

Kıvr kuyruk kalemini kalbine sok

bir akrep gibi intihar et...²⁶¹

Nâzım Hikmet, Yakup Kadri'den sonra ikinci olarak
Ahmet Hâşım'e çatar:

"(...)

yolumun üstünde duruyor

ve soruyor

bana:

'PROLETER

dediğimin

ne biçim kuş

olduğunu?"²⁶²

Anlaşılan

Bağdadi şaklaban²⁶³

unutmuş,

Mösyö bilmem kimle beraber

Adana-Mersin hattında o kuşu yolduğunu...²⁶⁴

(...)

Atlas yakalı sarhoş sofralarının sazi,

Fransız sermayesinin hacı ayvazı,

bu yazdığım yazı

örse balyoz salanların şimşekli yumruğudur

katmerli kat kat yağlı ensende..

Ve sen o kemik yaladığın

sofranın altına gırsen de,

-dostun KARAMAÇA BEY gibi-²⁶⁵

kaldırıp kaldırıp yere çaaal-

-mak için

canını burnundan aaal-

-mak için,

bulacağım seni..

Koca göbeklerin RUSEL kuşsağı sen,

sen uşşşak murabbai,

sen uşşşak mik'abı,

satılmış uşşakların uşşşsağı sen!!!²⁶⁶

Üçüncü hedefi, o zamanın Türk Ocakları Başkanı Hamdullah Suphi (Tanrıöver) olur. Nâzım Hikmet, Hamdullah Suphi'yi, belki sıkılınca ellerini çırpıp "sivri dilli, zilli bir bebeğe" benzetir:

“(...)

Sen:

İtlerini öne itip
karanlıkta yol kesen hatıplı!²⁶⁷

Sen:

Beşinci Mehmedin saltanatını,
Halifenin altın nallı kır atını,
papellerin kat katını
ve teneke suratını,
doldurup torbana
sıska sırtında taşıyorsun..
Torbayı doldurmak için yaşıyorsun.”²⁶⁸

Nâzım Hikmet, edebiyat alanındaki yerleşik değerlere karşı başlattığı bu hareketi bir “kampanya”ya dönüştürür. “Putları Yıkıyoruz” kampanyası, bu hücumları genişletmek, yeniliğe giden yolu tıkayan bütün eski kuşak şair ve edebiyatçıları silip süpürmek hevesiyle başlatılır. Abdülhak Hamid²⁶⁹, Mehmet Emin (Yurdakul), Mehmet Âkif (Ersoy), Namık Kemal, Tevfik Fikret gibi isimler eleştiri yağmuruna tutulur.

Devrin idolleri, Nâzım Hikmet’in gözünde, kendi deyimiyle, “ağız gemli/ eli kalemli efendiler”dir. Yoksa Nâzım Hikmet’in şairlere karşı hiçbir kıskançlığı yoktu. Beğendiği iyi şair ve edebiyatçıları da her zaman takdir ve teşvik etmiştir. Bilindiği üzere, Sadri Ertem’i, Sabahattin Ali’yi, Kemal Tahir ve Orhan Kemal’i teşvik edip yüreklendiren odur.²⁷⁰ Oktay Rifat’ı (ki teyze oğludur), Sait Faik’i, bilhassa Orhan Veli’yi bütün sosyalist ülkelerde tanıtan da, yine bilindiği gibi, Nâzım Hikmet’tir.²⁷¹ *Akşam* gazetesinde 1934 yılında “Orhan Selim” takma adıyla fıkralar yazarken, Abdülhak Hamid’e ilişkin yayınladığı iki yazı ve ardından yaptığı açıklama da yine bunu kanıtlar niteliktedir. Önce 17 Aralık’ta “Öptüğüm El” başlıklı bir yazıda “ak saçlı kocamış bir ozan”ın, bir “tanrı-adam”ın elini öpü-

şûnû, “Ben ki el öpmemişim, eğildim, öptüm bu eli” diyerek anlatır.²⁷² Kimden söz ettiğini bir kaç gün sonra, 20 Aralık tarihli “83 Yaşında Delikanlı” başlıklı yazıda açıklar: Elin sahibi, Abdülhak Hamid’tir.²⁷³ 31 Aralık tarihli yazıda da, “Putları Yıkıyoruz” döneminde yapılanla şimdiki arasında bağ kuranlara bir açıklama getirerek, geçmişteki o “güzel, dinç kavga” ile bu iki yazı arasında herhangi bir zıtlık olmadığını, zıra o günlerde “Hamid’i baltalayanlar”ın onun ozanlığını tanımamazlık etmediğini, sadece onun “putlaştırıldığı”nı, bir “dâhi” olmadığını öne sürdüklerini hatırlatır ve şunu ilave eder: “Eğer, bugün putlaşmaya karşı yine bir düşünce savaşı açılacak olsa; bir yandan, gider, büyük ozan, büyük kültürlü adam, 83 yaşında sona eren bir akşamın eşiğinde güneşlerin kızılığı vurmuş bir kaya parçası gibi dımdık durarak ‘Meçhule tapma, insana tap, dedim’ diyen büyük delikanlı Hamid’in elini öper; öte yandan, zorla putlaştırılmak istenen Hamid’e karşı bütün gücümle balta sallardım!..”²⁷⁴ 1960 yılında Viyana’da Sabiha Sertel’e de şu itirafta bulunmuştur: “O zaman sekterdik. Biz mesela ‘Putları kırıyoruz’ kampanyasını neden açtık? Abdülhak Hamid millî şair değilmiş. Memleket konularıyla ilgilenmezmiş... Proleter şairi değilmiş... Saltanat devrinde, proletaryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekleyebilirdik?!... Adam büyük şair. Kendi ufuklarından çıkmış, dünya konularıyla ilgilenmiş. Abdülhak Hamid yaşadığı devrin, şartların mahsulüydü. Mehmet Emin ise şair bile değildi. Mehmet Âkif’in mistik ideolojisini, gerçekçi eserlerimizle çürütmeli idik. Namık Kemal bir vatan şairi idi. Zamanında Abdülhamit diktatörlüğüne karşı savaştı. Bu yüzden menfalarla süründü. Biz bunların hepsine çattık. Bunları burjuva şairi, edibi diye kenara attık.”²⁷⁵

Ne olursa olsun, bu yaratıcı hiçe saymalarıyla Nâzım Hikmet, devrinin yeni idolü haline gelmişti. Oktay Akbal, “Genç Kuşak’ın ‘eski’lere başkaldırma dönemi” dedi-

ği 1940'lı yıllarda bir "Tasfiye Hareketi"nin başladığını²⁷⁶ ve "Manifest"ler yayınlanıp, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi gibi "eskiler"e "ateş püskürdükleri"²⁷⁷ o dönemde, Nâzım Hikmet'in gençlerin gözünde "bir çeşit kahraman" olduğunu anlatır: "Meydan okuyan, kafasındaki doğrultudan şaşmayan, her türlü nimetli, çıkarı bir yana iten bir değişik kişi. Gerçek bir şair. Bir öncü."²⁷⁸

Uzun yıllar hapiste ve sonra da yurtdışında kalan, bu sürede şiirleri basılmayan, kitapları yayınlanmayan Nâzım Hikmet, bütûn bir 40'lı ve 50'li yıllar boyunca alandaki etkinliğini kaybetmişti. Bu yoklukta, Nâzım Hikmet'in şiirleri edebiyata meraklı gençler arasında "elden ele" dolaşıyordu; bunlar "saadet zinciri gibi her elde edenin çoğaltıp tanıdıklara ulaştırdığı şiirler"di.²⁷⁹ Fakat bu durum yalnızca siyasal otoritenin baskısıyla açıklanamaz, zira siyasal otoritenin sanatsal alandaki etkisi, otoritenin tanıdığı özgürlüklere ya da kısıtlamalara indirgenemez. O yıllarda yoğun bir zorlama ve denetim -örneğin katı bir sansür-, özgün kurumların (dernekler, gazeteler, dergiler vb.) yeterince etkili olması durumunda, Nâzım Hikmet şiirlerinin ortadan kalkması sonucunu doğurmayacaktı. Bazı özel ilişkiler yoluyla şiirleri tek tük de olsa sınırlı sayıda dergilerde ve takma isimle yayınlanabilmiştir. Örneğin, çocukluktan tanıdığı yazar Suat Derviş, 1939-43 yılları arasında *Yeni Edebiyat* dergisinde Nâzım Hikmet'in şiirlerinden bir kaçına bu şekilde yer verebilmiştir.

Nâzım Hikmet, ne fantezi hevesindeydi, ne de bir "edebiyat züppesi" idi. Norbert Elias, Mozart'ın Viyana'ya kendisini kabul ettirmek için mücadele verdiğinden söz ederken, "kendi kişisel değerinin tümüyle farkında olarak savaşıyor" der.²⁸⁰ Nâzım Hikmet'in, şiir ve kalem kavgalarındaki coşkunu, kendisini âdeta bir tragedya kahramanı gibi tasvir edişi de bununla açıklanabilir: O da kendi değerinin farkındaydı ve bu da şairin "huzurlu bir alçakgönüllülük" içinde olmasını engelliyordu. "Her zekâ kendini

temsil etmeye başlar başlamaz zorunlu bir kibir ânını da açığa vurur.”²⁸¹ Nâzım Hikmet’in alana girişi, bu nedenle, tam da böyle bir durum yaratmıştır.

Nâzım Hikmet, asla bir “snob”, sanatın “dandy”si filan değildi.²⁸² Nâzım Hikmet’le ilgili hemen her biyografi ve anı kitabı, onun ilk yıllarında Bâbüâlî’de sıradan bir “amele kılığıyla” dolaştığını yazar. Adorno, modern edebiyatta “dehanın takındığı maskeler”den söz etmekteydi: “On doku-zuncu yüzyılın doruğunda insan dehayı bir kostüm gibi giyinirdi. Rembrandtvari kafa, kadife ve bere -kısaca sanatçı arketipi- içselleştirilmiş bir deha mefruşatına dönüşmüştü.” Oysa yirminci yüzyılda sanatçı olmanın mahcubiyeti, sanatçıyı, yapabildiğince, elden geldiğince gizlenmeye zorlar: “Deha bir maske haline geldiği için, dâhinin kendini bir kılık içinde gizlemesi gerekiyordu.” Proust’un silindir şapka ve bastonuyla “operet züppesi”ni, Kafka’nın ise “her şeyden çok patronunun iyi niyetine önem veren sigorta şirketi memurunu oynaması”nın nedeni buydu.²⁸³ Nâzım Hikmet’in oynamak zorunda kaldığı oyun da buydu: İçine girdiği sanat piyasasının “deha mefruşatı”na karşı gerçek deha kendini “amele kılığı” ile gizlemişti. Bu da onun, kendisiyle emeğinin nesnesi olan edebî üretimi arasına en ufak bir narsistik dürtünün girmemesinden ileri geliyordu. Belki de edebî üretimde bulunmak, onda olduğu kadar başka hiç kimsede bir amelenin çalışması gibi basit ve her türlü yücelik vehimlerinden âzâde olmamıştır.

II.3.c.2. Uzamsal Birliğin Reddi: Ahlaksal Öfke

“Zekâ bir ahlak kategorisidir.”²⁸⁴ Kendini temsil ettiğinde zorunlu bir kibir ânını açığa vuruyor oluşu, boş gururdan değil, hayatın yerleşik tüm zihin yapılarını, düşünme alışkanlıklarını, algılama ve değerlendirme kategorilerini tartışma konusu yapıyor oluşundan ileri gelir.

Nâzım Hikmet, yerleşik tüm zihnin yapılarını, düşünme alışkanlıklarını, algılama ve değerlendirme kategorilerini tartışma konusu yapar ve bunlara meydan okur. Yaşamında olduğu kadar yapıtlarında da kurulu düzeni savunanlara karşı meydan okumayı sürdüren Baudelaire gibi o da “öncü düşüncenin en uç konumunu” temsil eder ve edebi kurumlar başta olmak üzere, otoriteyi temsil eden tüm kurumlara karşı başkaldırı konumunu kendinde somutlaştırır.²⁸⁵ Nâzım Hikmet’in “putları kırışı” da, öncü düşüncenin en uç konumunda, “tüm kurumlara başkaldırı konumu”nda oluşundan ileri gelir ve ancak bununla açıklanabilir.

Nâzım Hikmet’in başkaldırısı, 18. yy.’da Rousseau’nun, 19. yy.’da Baudelaire’in “İmparatorluk içinde bir imparatorluk” haline gelmiş olan sanat dünyasından etik bir kopuşla sonuçlanan horgörü ve tiksintisiyle birleşmiş ahlaksal öfkesine benzer.²⁸⁶ Nâzım Hikmet, egemenlerden ve onların temsil ettiği ahlaktan uzaklaşmayı Puşkin gibi sanatçının varoluş ilkesi durumuna getirenlerdendir.

R. Williams da, sanat alanının özgürleşiminde sanatsal pratiğin yerleşik toplumsal kurum ve ilişkilere olan mesafesinin öneminden söz ediyordu: Pratiğin koşulları ile köklü bir şekilde örgütlenmiş toplumsal ilişki biçimleri arasındaki yakınlık derecesi, “bu zımnı özdeşlik”, bir “yeniden üretim” sürecidir; “görece uzaklık” dediği şey ise, “hâkım ilişkiler tarafından yönlendirilen bir düzen içindeki belli bir marjinallik tanımlaması”dır.²⁸⁷ Otoriteye ve piyasaya boyun eğmenin tüm biçimlerine karşı duyulan ahlaksal öfke, sadece yazarların “gündelik direnişler”inde belirleyici bir rol oynamaz, Baudelaire’in Akademi üyeliğine hiciv dolu ironik başvurusu ya da Sartre’in Nobel’i reddinde olduğu gibi, otorite ve piyasa cephesinden gelen her türlü saygınlık ve üne duyulan ilgisizlikle de açığa vurulur.

Edebi alan (ve tüm bir sanatsal alan), yayınevleri, galerileri (vb.) ile ekonomik bir dünya gibi karşımıza

çıkard.²⁸⁸ Yürürlükte olan sanatsal beğeni, tercih ve eğilimlerden kopuş da, kendi ilkesini, bu nedenle bir yönüyle de ekonomik çıkardan arınmanın gerçekliğinde bulur.²⁸⁹ Flaubert'in, Baudelaire'in lanetle andıkları ödeneklerden, piyasanın kaba özdekçiliğinden bağımsızlaşabilmek de bu yüzden önemli bir sorundur. Alan içinde radikal dolayısıyla da bir çok açıdan "sakıncalı" konumlara yönelmeye duyulan eğilim ve özellikle bu konumları kalıcı bir biçimde ve her türlü çıkarın dışında tutabilme iradesi, genellikle, önemli bir ekonomik ve sembolik sermayeye sahip olmakla mümkün olabilmektedir. Zira ekonomik sermaye ve ekonomik sermayeye dönüştürülebilecek sembolik sermaye, ekonomik zorunluluk karşısında yazara özgürlük koşullarını sağlamaktadır. Hazır gelir de kuşkusuz kitap satışının yerini alabilecek en güçlü seçeneklerden birisidir.

Dolayısıyla, alandan bağımsızlaşmanın ekonomik koşullarından biri, elbette öncelikle, varsa eğer "kalıcı bir biçimde varlığını koruyabilmenin ekonomik koşulları"nı sağlayan "hazır gelir"e (bu yolla geçimini sürdüren yazarların Batı'daki örnekleri arasında Byron ile Verlain'i, bizde ise Sait Faik'i sayabiliriz), o yoksa, "ekonomik kazançlara dönüşebilen sembolik kazançlara ulaşma"yı sağlayacak yüksek bir toplumsal kökene, zengin bir aileye, parlak bir eğitim kariyerine (vb.) ya da Anatole France gibi -bu türden ekonomik ve sembolik sermayelerin zayıflığını dengeleyecek biçimde- edebiyat çevreleriyle yakınlık kurmayı sağlayacak bir "Parisli kitapçı" babaya sahip olmaktı, "kişisel kazanç"tı. "Gerçekten de en tehlikeli konumlarda, bu konumların sağlayabileceği sembolik kazançları elde edebilmek için yeterince kalmayı başarabilenler, temelde, aynı zamanda yaşamlarını sürdürebilmek için ikinci bir uğraşa atılmak zorunluluğu bulunmayan en tuzu kurlardan çıkar."²⁹⁰

Hemen her çağda, yazar ve sanatçı için, "ikinci meslek" sorunu ortaya çıkmıştır: Yayınevlerinde editörlük, çe-

vürmenlik, düzeltmenlik ya da radyo, gazete ve televizyonlarda yapımcılık, danışmanlık, metin yazarlığı (vb.) gibi, alana yakın başka bir iş tutarak geçimini sağlamıştır.²⁹¹ Alpay Kabacalı, Hüseyin Rahmî Gürpınar gibi birkaç "istisna" dışında, geçimlerini yazarak sağlayan edebiyatçılara ancak 1970'li yıllarda rastlanabildiğini belirtiyor.²⁹² Yazar ve edebiyatçılarımızın yaptıkları başka işlerden de genellikle geçimlerini yeterince sağlayamadıkları, hatta haklarını dahi adilce alamadıkları bilinen bir gerçektir. Türk yazar ve edebiyatçısının bu yönde talihi, burjuva sanat tacirlerinin değil, matbaa sahibi Cağaloğlu esnafının insafındaydı. Yusuf Ziya Ortaç'ın anılarından, *Serveti-i Fünun* dergisinin sahibi Ahmet İhsan'ın (Tokgöz), Tevfik Fikret'e ayda sadece dört lira verdiğini öğreniyoruz: "Eskiden, alışveriş edilen yerlerde, altını tartan özel bir terazî bulunurdu: Şımsır ağacından, yahut fildişinden, küçük, zarf, oyuncak gibi bir şey... Bir ucundaki değirmil oyuğa altın yerleştirilirdi. Dikey tutunca, eğer altın düşerse, tamdı. Düşmezse, eksik: Üç kuruş, beş kuruş, on kuruş noksanına alırlardı lirayı.... Ahmet İhsan bey, her ay, Tevfik Fikret'e piyasadan ucuz ucuz topladığı altınları sürer, dört lirada hiç olmazsa yirmibeş, otuz kuruş kâr edermiş."²⁹³

Nâzım Hikmet de "geçim derdi" çeken, kalemîyle geçinmeye çalışan²⁹⁴, ama zaman zaman ek iş yapmak zorunda kalan edebiyatçılardandı. Babıâli'de, aralıklarla, *Resimli Ay*, *Akşam*, *Tan*, *Akbaba* gibi çeşitli gazete ve dergilerde çalışmıştır. Bir şiirinde, günde on iki saat ter dök-tüğünü belirtir:

"Günde 12 saat

sayfa bağlamak,

ayakta dikilip

anası ağlamak

sapına kadar çalışmaktayım."

Nâzım Hikmet, 1934 yılında çalışmaya başladığı *Akşam* gazetesinde Orhan Selim takma adıyla yayımlanan her yazısına karşılık iki lira almaktaydı.²⁹⁵ Vâlâ Nureddin, anılarında şöyle yazıyor:

“Nâzım benî bir burjuva gazetesinde ayda 300 papel maaş aldığım için suçluyordu. Sonradan hapishanede defalarca bana sarıldı: - Kahpe felek ne oyun etti bana, dedi. Ben aynı gazetede senin halefın oldum. 300 papel yerine aynı işi 60 papele yaptım. Orhan Selim takma adı ile... Yüzde seksen ıskontolu ücret, elbette sosyalistliğin ıcaıbı değildi. Aksini becerebilmek usta sosyalistlik olurdu.

Bu şakasına çok gûlmüştü."²⁹⁶

Nâzım Hikmet, "Orhan Selim" başlıklı şiirinde de bu konuya değinir; "iki papel" aldığını, fakat asla fikirlerinden taviz vermediğini beyan eder:

“Sen
benim,
Bir kurşun balyası gibi sıska sırtına bindiğim
Ve alnınun teriyle geçindiğim
İlk
ve son adamsın!

(...)

Kalması

hatunn

ama.

yok okumağa değer

bir tek satırın.

Böyle hiç

bu kadar bos

bundan daha kötü verim verilmmez!

Demek ki, 'gösterilmez

daha usta bir marifet idi papele!

(...)

Fakat bugün

sende beni sattığını gösteren

bir tek satır bulanın

alnını karışlarım."²⁹⁷

Yine de, Nâzım Hikmet bu vicdan muhasebesine fazla katlanamaz (üstelik hasımları onu bu noktadan vurma-ya çalışıyorlardı) ve Babiâli'den temelli ayrılır, kendisine (Moskova'da öğrenciyken merak sardığı) sinemacılıkta bir geçim yolu bulmaya çalışır. İpek Film Stüdyoları'nda çalışır, dublaj işleri yapar (ünlü dublajcı Ferdi Tayfur'la başarılı bir seslendirme ekibi kurmuşlardır). Nâzım Hikmet, cezaevindeyken de, dokuma tezgâhlarında elbiselik ve perdelik kumaş dokuyarak (bu işten zarar eder), abajür, tepsi yapıp satarak, Fransızcadan, Rusçadan çeviriler yaparak ("Tosca" operasının librettosunu, Tolstoy'un *Harp ve Sulh* romanının ilk iki cildini Nâzım Hikmet çevirmiştir) hem kendi geçimini sağlamaya, hem de eşine para göndermeye çalışmıştır. Uzun hapislik yıllarından sonra, yurtdışına çıkmak zorunda kalana kadar, Babiâli de hiç kimse ona iş vermeye cesaret edemediğinden, yine sinemacılığa döner.

Nâzım Hikmet, istese kolaylıkla ekonomik sermayeye dönüşebilecek sembolik bir sermayeye sahipti aslında, köklü bir aileden geliyordu: Ali Fuat (Cebesoy) Paşa ve babası İsmail Fazıl Paşa, Mehmet Ali Aybar ve büyükbabası (31 Mart Olayı'nda Rumeli'deki Hareket Ordusu'nu İstanbul'a getiren) Hüseyin Hüsnü Paşa (vb.) hepsi Nâzım Hikmet'in yakın akrabalarıdır. Ama bu "paşazadeliği", tıpkı Tolstoy gibi, şairin içine hep dert olmuş, bunu unutturmaya çalışmıştır. Bunu kılık kıyafetinde bile yapmaya çalıştığı, örneğin Babiâli'de, başta kasket, ceket omuzda, yaka bağır açık, "proleter görünümünde", "bayrak gibi" dolaştığı anlatılır.²⁹⁸

"Nâzım Hikmet'in aradığı neydi?" diye soruyor Oktay

Akbal: "Huzur mu, rahatlık mı, yüce görevlere getirilmek mi? İstese hepsi onundu: Milletvekilliği, bakanlık, başyazarlık, elçilik! Oysa şair, acıyı seçti, yığınların adına konuşmak yolunu, yeni bir atılışa yüreklendirmek yolunu..."²⁹⁹ Nâzım Hikmet, küçük dergi ve gazetelerde bir araya gelen, popüler eğilimlere, edebiyat aristokratlarına, kültür baronlarına savaş açmaya hazır "devrimciler ordusu"nun bir neferi olmadığı gibi, sadece ekonomik sermayeye kültürel sermayeyle hemen hemen aynı düzeyde sahip o "ıyl aile"lerin "yetenekli çocuğu" olarak yetişmiş insanlardan da değildi. Nâzım Hikmet'i Nâzım Hikmet yapan, (onu etik bir kopuşa sürüklemiş olan) ahlaksal öfkesiydi.

Piyasanın istek ve gerekliliklerine bağımlı olan yazarlar, alanın özgül kurallarını gıderek daha çok benimsemek zorunda kalırlar. Ama Nâzım Hikmet, piyasanın istek ve gerekliliklerine bağımlı bir yazar değildi; bu nedenle, alanın özgül kurallarını benimsemek zorunda da kalmadı. Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarları üzerine yapılmış bir değerlendirme, Nâzım Hikmet'in sanat piyasası içindeki özgün konumunu şu yorumla ortaya koyar: "Bu dönem içerisinde, ekonomik sorunların kaynağında kişisel ahlaksızlıktan çok kapitalizmin sömürü ve vurguna dayalı genel karakterinin yattığını vurgulamaya özen gösteren tek yazar Nâzım Hikmet'tir."³⁰⁰ 30'lu yıllardan itibaren Şehir Tiyatroları'nda oynanmış olan *Kafatası*, *Unutulan Adam* ve *Bir Ölü Evi* gibi oyunları özellikle bu yönleriyle dikkat çeker.

Edebiyat alanının, geçerli algılama, beğeni ve değerlendirme ölçütlerinin benimsetildiği bir alan olduğunu söylemek yetmez; o, devam eden bir tarihtir. Bu tarihi de "mücadele"nin varlığı oluşturur; "içinde bulunulan zamanı sonsuzlaştırmaktan bir çıkarı olan"larla, onları "geçmişe gömmeksizin" kendileri de yeni bir çağ başlatamayacak olanlar arasındaki bir mücadeledir bu. "Çağ açmak, ayırsız bir biçimde yeni bir konumu yerleşik konumların

ötesinde, bu konumların *ilerisinde*, *öncü olarak var etmek* ve farklılığı benimseterek zamanı üretmektir.”³⁰¹ Nâzım Hikmet, “yeni bir konum”u yerleşik konumların ötesinde, bu konumların ilerisinde, “öncü olarak” var etmiş ve farklılığı benimseterek “zamanı üretmiş” bir sanatçıdır.

II.4. Tutum Belirleme ve Sorunsalın Seçimi

Başka yazarlar ve onların yazdıkları da yapıt üreticisi yazanın toplumsal yörüngesinin içindedir, onun bir oluşturucu ögesidir. Yazanın ürettiği yapıt, biraz da başka yazarların yazdıklarına göre konumlanır. Çünkü o başkalarının yazdıkları belli bir eğilim ortaya koymuştur; o dönemde “artık” öyle şeyler yazılıp okunmaktadır.³⁰² Yapıt üreticisi bu mevcut eğilimlere uyum gösterir ya da göstermez. Bu bakımdan yazınsal alan aynı zamanda bir “olasılar uzamı”dır.³⁰³ Olasılar uzamı ve “zincirleme olguların özgül mantığı”nın yapıt üreticisi ve yapıt üzerinde gerçekleştirdiği belirlenimi yadsımak, olanaksızdır; sanatsal ve yazınsal yenilikler, “bunlar içinde ve bunların aracılığıyla ortaya çıkar ve kendine özgü bir tarihle donanmış, görece olarak özerk bir alan kavramının işlevlerinden birisi de bunları açıklamaktır.”³⁰⁴

Nâzım Hikmet, Türkiye’ye dönüp içerik ve biçim olarak yeni olan ilk şiirlerini yayımladığında, şiir alanını iki ünlü şair, Yahya Kemal ve Ahmet Hâşım hegemonyaları altında tutuyordu. Bu isimlerin yanı sıra, Ahmet Hamdi (Tanpınar), Faruk Nafiz (Çamlıbel), Orhan Seyfi (Orhon), Necip Fazıl (Kısakürek) klasik ölçüler, konular ve biçimler içinde şiirler yazmaktaydılar. Yurda dönen Nâzım Hikmet, alışlagelmiş bütün ölçü, konu ve biçimleri altüst eden yepyeni bir şiirle ortaya çıkmıştı. 1921’den 1930’lara kadar fütürist ve toplumcu akımların “poetika”sını kaynaştırmada şaşırtıcı başarı gösteren Nâzım Hikmet, 1932’den sonra daha

geniş bir şiiire yönelmiş, hem konusu, hem söyleyişii, hem de biçimi bakımından daha farklı eserler vermeye başlamıştır. İlk işaretini 1929 tarihli *Jokond ile Sî-YA-U* ile veren ama asıl gücüne (1932’de yazılmaya başlanıp 1936’da basılan) *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ile kavuşan ve Nâzım Hikmet’in “manzum roman” dediğı bu yeni biçim “çağdaş epope”nin ta kendisidir. Bugün hemen bütün eleştirmenler, Nâzım Hikmet’in bu tür içinde yarattığı eserlerin, onun başlangıçta benimsediğı şiir anlayışını evrensel bir poetikaya doğru aştığını gösterdiği üzerinde birleşmektedirler. *Memleketimden İnsan Manzaraları*, yine herkesin üzerinde hemfikir olacağı gibi, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* (1932), “Taranta Babu’ya Mektuplar” (1935), “Havana Röportajı” (1961) gibi Nâzım Hikmet’in en güçlü eserlerini içeren bu türün başyapıtıdır.

“Her konum, öteki konumlarla sürdürdüğü nesnel bağıntıya, ya da başka bir anlatımla, özelliklerin bütünsel dağılımına ilişkin yapı içinde, konumun öteki konumlar içindeki yerini saptamaya yarayan ayırıcı özellikler dizgesi aracılığıyla tanımlanır.”³⁰⁵ Ayırıcı özelliklerin başında “tutum belirleme” gelir. Her tutum belirleme (tema ve içerik ya da biçim bakımından tutum belirleme), olasılar uzamı içinde seçilmiş “sorunsal”a göre tanımlanır. Nâzım Hikmet’in başyapıtına seçtiğı sorunsal, “memleket”ti, Anadolu’ydu.

II.4.a. Somut Hatıralar

Alan içindeki farklı “konumlar”ı, “türdeş tutum”lar içindeki ayırıcı öznellikler belirler. Alan içindeki tutum belirlemelerdeki köklü değişimler, genellikle güç dengelerinin dönüşümünden kaynaklanır; “Yeni bir yazınsal ya da sanatsal topluluk kendini alana kabul ettirdiğinde, tüm tutum belirlemeler uzamıyla bunlara denk düşen olasılar uzamı, dolayısıyla bütün sorunsal bir dönüşüm geçirir.”³⁰⁶

Sonuçta: "Alanın özgül mantığı içinde nesnel potansiyellik, hatta gereklilik durumuna geldiklerinde, alanın başka bir durumu içinde veya başka bir alanda usdışı ya da akla bile gelmeyecek özgürlük ve gözûpeklilikler sıradanlaşır, hatta bayağılaşır."³⁰⁷ Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı, güç dengelerini dönüştüren köklü değişimlerin yaşanmadığı (Yaşar Kemal'in henüz *İnce Memed*'i yazmadığı, Yılmaz Güney'in *Sûrû'yü*, Yofu henüz çekmediği) bir dönemde üretti. Ağaçsız ve penceresiz, toprak ve tezekten ibaret bir bozkır köyünde, çarşafsız, simsiyah yorganın altında, pirelerin arasında kaskatı, upuzun yatan annesinin öldüğünden habersiz, geçip gitmekte olan Anadolu Sûrat Katarı'na gülümseyerek bakan, boyundan büyük bir testi taşıyan, bakımsız, fakat sıhhatli bir kedi yavrusu gibi şırın ve pıs Zehra Kız'a³⁰⁸ Neşet Günal tablolarında ya da Yılmaz Güney filmlerinde daha sonra rastlanacaktır. Nâzım Hikmet'in ki, türdeş tutum belirlemeler (taşraya bakmak/Anadolu'ya yönelmek) içinde kendisine ayrı bir konum veren erken bir "kopuş"tu, takip eden dönemin ve eğilimlerin yarattığı alışkanlıklar düşünüldüğünde, benzersiz bir kopuştu.

Bilindiği gibi, nüfusunun yüzde 80'i köylü olan³⁰⁹ ve iktisadi bakımdan "kendine yeterli bir ülke" olmayı da bir ideal olarak benimsemiş olan genç Cumhuriyet³¹⁰, köylerde de büyük bir "inkılabın" gerçekleştiğini, eski yoksul ve perişan köylünün yerini gürbüz ve müreffeh köylülerin aldığını görmek ve gösterebilmek hevesindeydi. 1945 tarihli "Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu" gibi ekonomik tasarlardan Köy Enstitüleri deneyimine kadar her alanda kendini göstermiş olan bu eğilim, "halkçılık" ilkesi içinde yer edinen "köycülük" söylemi ile simgeleşmiştir.³¹¹ Nâzım Hikmet'in ilk karşılaştığında zihnine kazınan Anadolu'nun unutulamayan "manzaralar"ında "gürbüz ve müreffeh köylüler" yoktu. 1921 yılında İnebolu'dan yürüyerek geldiği Ankara'da bir kabarede, kadın şarkıcıdan "dünyanın en

içli sesi"yle "yeşil kurbağalar öter göllerde" türküsünü dinlerken, aklına o ilk manzaraların geldiğini anlatır Nâzım Hikmet: "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 taşıyıp dereyi geçen kadınları ve Kastamonu kerhanelerindeki firengili kahpeleriyle, sümüklü, bitli, yalınayak, başı kabak çocuklarıyla ve Çamlıbellerinde Köroğlu kaleleri ve karasabanı ve çatlak toprağıyla, bir kıyısından bir kıyısına, bir daha dolaştım. Dayanılır gibi değil acıya, Allah kahretsın!"³¹²

Yakup Kadri'nin Kemalist ön kabullerinin, Memduh Şevket'in "halkçı" bakışının göremediği/göremeyeceği manzaralardı bunlar. Doğanın ve insanın o dingin ve hülyalı düzeni, Nâzım Hikmet'in bilincindeki sallantıyla sarsılıp vicdanının üzerine yıkılmıştır. Bundan böyle hayatı pembe soğuk gözlerle seyredermezdi. Nâzım Hikmet artık hayal gücüyle sihirli dünyalar yaratanlar gibi "şairce" değil, "hayal gücü yeryüzüne bağlı" olan ve "somut hatıralar"ın ötesinde, "insanlığın ortak sınırlarının dışında kalan" herhangi bir şey yaratmak istememiş olan Tolstoy³¹³ gibi yazacaktır; "gerçeği aşan hayal"³¹⁴ artık Tolstoy gibi ona da "yabancı"dır. 1922 yılı gerçeği mesela! O yılın gerçeğini aşacak bir hayali şiirleştiremezdi artık:

"sene: 1922

ve on beş vilayet ve sancak

ve dokuz büyük şehir

düşman elindedir...

İnanılmaz şeyler düşmandadır ki

bunların arasında:

yedi göl, on bir nehir

ve köklerinde baltamızın yarası

ve yangınlarıyla bızım olan

yüz kere yüz bin dönüm orman,

bir tersane, iki silah fabrikası,
ve on dokuz körfez ve liman ki
belki birçoğunun

ritimı

mendireği

kırmızı yeşil fenerleri yoktur

ve belki sularında

ateş kayıklarının ısıltısından başka ışık yanmadı,

fakat onlar

tahta iskeleleri ve kederli balıkçılarıyla bızımdiler.

Sonra üç deniz

altı kol tiren hattı,

sonra göz alabildiğine yol:

sılaya gittiğimiz

gurbette göründüğümüz

ve neden

ve niçin olduğunu sormadan

çöle, Çanakkale'ye

ölüme gittiğimiz yol,

ve sonra toprak

ve o toprağın insanları:

Uşak tezgâhlarının halı dokuyanları,

kılaptan işlemeli eyerleriyle meşhur

Manısalı saraçlar,

yol kenarlarında ve istasyonlarda açlar,

ve kurnaz

cesur

ağırbaşlı ve çapkın

ve kütleleriyle delikanlı

İstanbul

ve İzmir işçileri,

ve zahire ve kantariye tacirleriyle eşraf ve âyan,

kıl çadırılı Yürükleri Aydın'ın

ve sonra ırgat

ortakçı

maraba,

davarlı ve davarsız

yarım meşin çizmeli

ve ham çarıklı köylüler.

On beş vılayet ve sancak

ve dokuz büyük şehir

düşman elindedir."³¹⁵

Somut bir hatıra olarak Anadolu'nun perişanlığı-
nın Nâzım Hikmet'in vicdanı üzerine nasıl yıkıldığını,
"memleket"ın ve insanların artık ne şekilde imgelemi-
ne konu olabildiğini kusursuz biçimde gösteren dizelerdir
bunlar.³¹⁶ Modern dünya için bir "ümit coğrafyası" olan
Sovyetler Birliği deneyimiyle bağlantılanmış olan Anado-
lu tanıklığı, Nâzım Hikmet'in imgelemine bu coğrafyayı
bir "ortaçağ dünyası" olarak taşıymıştı; "sımsiyah damla-
nın devasız korkusu", "odun ateşinde pişen bulgur koku-
su", "kerpiç duvar"ları, "şimdi bir kertenkelenin girdiği
delik"leri, "perişan dut, akasya, erik"leri ve "yasak örtüleri
ve peştemalları yırtılarak devrilen kadınlar"ıyla bir "orta-
çağ dünyası"ı³¹⁷

Onun betimlemeci şiiri, Tolstoy romanları gibi, hiçbir
zaman "duyuların, elle tutulabilen, dokunulabilen şeylerin
dar alanını" aşmayacak ama bu alanın içinde açık ve yalın
bir mükemmelliğe ulaşacaktır. Anadolu'ya ilişkin bir kaç
basit kelimede müthiş etkileyici tasvirler yapacaktır:

"Ve bozkır kupkuru ve kaskatıydı.

Kıreç, kil ve kaya tuzu.

Ve geniş dalgalarla donmuş tepeler."³¹⁸

Ya da:

"Toprak göz alabildiğine

dümdüz

çırılçıplak

ve kırmızı biber gibi acı.

Batıda bir tek, uzun

kavak ağacı."³¹⁹

II.4.b. "Aynı Toprakta Aynı İşin İnsanları"

Bu "kırmızı biber gibi acı" toprağın insanlarını, köylüleri, şırın bir taşra imgesi, ya da ilginç kılıkları içinde etnik, egzotik, renkli bir rüyada görmesi söz konusu değildir; hayal gücü yeryüzüne bağlı olduğu için, sadece gerçekliği görür:

"Beyaz torbaları rüyada bir memleket.
Ve çarıkları.
Ve yere bakan gözlerinde ayrılıkları.

Mor cepkenle ipek şal
türkülerindir
ve festivallerde sıçramaların.
Hangi köylü benim köylümden iyi bilir
kahrolası hünerini yamaların?"³²⁰

O köylüler ki, "bir avuç toprak gibi"dir bedenleri, "kurumuş ceviz içi gibi"dir yüzleri, "topraktan fırlamış kök" gibidir elleri. O köylülerden biri, Dümelli Memet'in ameliyat masasındaki karısıdır. Gün doğarken uyumanın mümkün olabildiğini hayatında bir kere olsun düşünmemiş ve bağırsağı yarma çorbası içmekten düğümlenecek kadar açlık içinde yaşamış bir köylüdür o, açtır çünkü: "açlık, hiçbir şey yememek değil, bağırsağı düğümlenene kadar yarma çorbası içmektir."³²¹ Köylünün bu açlığı ve köylerde diz boyu kar ve gübrenin içine gömülmüş yatan görüntüsü, Nâzım Hikmet'e Hindistan, Kongo, Çin gibi sömürge yerlilerini hatırlatıyor. Bilimsel çalışmaların da gelişmişlik statüsünü Hindistan, Kamboçya, Vietnam (vb.) ile eşdeğer görüp bunlar arasında tespit ettiği³²² bir ülke söz konusudur burada. Çoğunluğunu Princeton Üniversitesi öğretim üyelerinin oluşturduğu uzmanlar kurulunun 1934 tarihli raporu ile Amerikalı iktisatçı Max Weston Thornburg ve

yardımcılarının 1949 Türkiye'sinde kır/kent çelişkisi üstüne yaptıkları "Turkey: An Economic Appraisal" başlıklı çalışması gibi dönemin Türkiye Cumhuriyeti bürokrat ve siyasetçilerinin referans kaynakları olan araştırmalar da, Anadolu'yu hep aynı sefalet görüntüleri içinde tasvir ediyordu. "Hastalıklara karşı yegâne korunma vasıtası" diyordu bu bilimsel veriler, "güneşle yağmurun temizleyici tesiridir."³²³ Anadolu insanının bu perişan görüntüsü karşısında hayretle şunu soruyordu Hikmet: "Nasıl oluyor da topyekûn ölmüyorlar?/ Nasıl da dayanıklı benim milletim?"³²⁴

Bu toprağın insanlarının kaderi de hep birbirine benzer. Çerkeş'in Kabak Köyü'nden Hamdi Şentürk'ün hikâyesinde bütün bir Anadolu köylüsünün tekdüze ve trajik hayatını betimlemiştir Nâzım Hikmet:

"Hamdi

Çerkeş'in Kabak Köyü'nde

336'da dünyaya geldi.

(...)

Kırkı çıkmadan

buğdayın dibinde güneşe baktı.

Öğrendi toprakta yatmasını.

(...)

Çiçek çıkardı 337'de,

ellerini bağladılar.

(...)

Fırtınalı bir kış oldu,

1925'e girerken

(eski tarih 1340).

Öküzün bir teki öldü.

Babası gitti askere.

Çok rahmet yağdı.

Çok çok kabak yediler.

(...)

Kurak gitti havalar 27'de.

Yarıldı toprak.

Ekin tane almadı.

Uğultular geldi yerden.

Aynı yılın ortasında

babası döndü askerden.

Çok az kabak yediler.

(...)

929'da indi Çerkeş pazarına:...

Çok rahmet yağdı o yıl.

Çok tarhana içildi.

Çok bol oldu kabak.

(...)

Fırtınalı bir kış oldu

1933'e girerken.

Dondu Meral Çayı.

(...)

35'te kurak gitti havalar.

Ne tepeler yeşerdi

ne ekin tane aldı.

Bir kız kaçırdılar köyden

Merkep öldü.

(...)

36'da anası öldü.

O yıl çok yağmur yağdı.

Bol bol kabak yediler.

(...)

Evlendi.

(1938)

Kavga çıktı dağ yüzünden Türbelilerle.

Karanlıkta silah attı iki defa.

Vergi bakayaya kaldı.

Yüzük oynadı gençler odasında.

Fırtınalı bir kış oldu ertesi yıl.

Aynı yılın teşrininde

üç arkadaş Zonguldak'a indiler.

Girdi ocağa.

Kânununda aynı yılın,

bir sabahıtı,

Şentürk'ü kömürün altından çıkardılar,

kan içinde yüzü gözü,

elleri simsiyahtı.

Bir beyaz karyolada

hayata veda etti (1939)."³²⁵

Hikâyeleri işte böyle hep birbirinin aynıdır. Nihayetinde, "Aynı toprakta, aynı işin insanları"dır onlar.³²⁶ Fakat bütün bir memleket, köprüleri, asfalt yolları, kurşun kubbeleri, fabrika bacalarıyla, bu "kendi kendinden bile gizleyerek/ sarkık bıyıkları altında gülen halk"ın eseridir; ve "ileri, güzel, iyi her şeyi/ hayran bir çocuk sevinciyle kabule hazır/ çalışkan, namuslu" bu insanlar "yarı aç, yarı tok/ yarı esir"dır.³²⁷ Cavit Orhan Tütengil, Anadolu'nun yapısal sorunlarından söz ederken, "yarı aç, yarı tok" bu insanların "daha yüksek bir hayat seviyesi"ne erişebilecekleri günün doğabileceğinden "henüz haberdar olmadıkları" düşüncesine yer vermektedir,³²⁸ ki Nâzım Hikmet'in gözlemlediği gerçek de budur, yoksul Anadolu köylüsü "ölüm uykusu"ndadır:

"Kıymıl böcekleri tahılı yedi

kahvenin önünde banka memurları

toprak ölü

su uyur otuz metre derinde karanlık ve çamurlu

yıllık taksit 15 lira verilemedi.

Seydi Fakıllı köyünde kadınlar su çeker gayya kuyusundan

Uyan Anadolu'm uyan ölüm uykusundan."³²⁹

Nâzım Hikmet'in o herkesçe bilinen "memleket" sevgisi, böyle bir sevgidir. Takdim ederken, "Bir sevda şitri,

yahut bir memleket şîri. İkisi karışık bende”³³⁰ dediği şu şîri bir kez daha hatırlayalım:

“Sen esirliğim ve hürriyetimsin,
çıplak bir yaz gecesi gibi yanan etimsin,
sen memleketimsin.

Sen elâ gözlerinde yeşil hâreler,
sen büyük, güzel ve muzaffer
ve ulaşıldıkça ulaşılmaz olan hasretimsin...”

İşte bu şekilde “esirlik”, “hürriyet”, “ulaşılmaz hasret” imgeleriyle dile gelen sancılı bir sevgidir memleket sevgisi. En az İstanbul kadar Anadolu’yu da hasret ve hüzün nöbetlerinin lirik patlama noktaları olarak içinde taşıyan sürgün Nâzım Hikmet,³³¹ bu “lirik patlama” anlarında bile Anadolu’nun perişanlığını düşünür:

“Anadolu ovalarındaki gibi tıpkı
Macar ovasında akşam oluyor.
Konuyor dallara yıldızlar
yaprakların arasına
kuşlarla beraber,
ağaçlar bildik ağaçlar, bizim ovadakiler.
Benzerlik işte o kadar ama
akşammış, toprakmış, ağaçmış.
Bizim ovalarda çocuklar aç,
gelinler yirmi yaşında kocakan.
Bizim ovalarda öküzlerin boyu bir karış.
Bizim ovalar Macar ovası değil.” ³³²

Seyahatlerinde Anadolu’nun üzerinden geçerken de aynı duyarlık içerisinde:

"Sekiz bin metre yukarda, Anadolu'mun üstündeyim.
Sekiz bin metre derinde, bulutların altında, toprağında karakış.
Köylerin çoktan kesiktir yolu.
Her biri karlı çöllerde bir başınadır.
Bulgur aşu yağsuz.
Tezek dumanında göz gözü görmez.
Bebeler ölür bitlenmeğe bile vakit bulmadan
ve ben uçarım sekiz bin metre yukarda, bulutların
üstünde."³³³

II.4.c. "Kaçış" ve "Özgürleşim Tutkusu"

Anadolu gibi memleketin taşrasını oluşturan coğrafi bir bölgeye bu şekilde yoğun biçimde yönelmenin azgelişmişliğe dayalı bir sebebi vardır ki o da modernleşme deneyimini "Batılılaşma" biçiminde yaşamış olmakla ilgilidir. Nitekim modernliği, bizimle benzer bir deneyim olarak Batılılaşma biçiminde yaşamış olan Rusya'da da edebiyat, Puşkin, Lermontov, Gogol, Tolstoy, Çehov'un temsilciliğinde yoğun olarak köylere yönelmiş, köylülüğü işlemiştir.

Konusunu, modernleşme hamlelerinin yarı feodal bir toplumda yarattığı sarsıntıların ön plana çıkardığı bir sınıf kategorisinden, köylülüğten alan bir edebiyatın Türkiye gibi Rusya'da da yoğunluk kazanmış olması hiç de şaşırtıcı olmasa gerek. Bizde "züppe aydın" tipinde kendi imgesini bulmuş olan "Batı'ya özenmek" ile "bozulma"nın eş anlama geldiği düşüncesi, Rus edebiyatçıların da Batı (Fransa) ve Batılılaşmanın (Fransızlaşmanın) simgesi olarak gördükleri şeyler karşısında Rusya'yı ("Rusya Ana") ve klasik Rus kimliğini yüceltme yoluna götürmüştür. Batı özentiliği, orada da "züppelik"tir.³³⁴ Rus edebiyatında Moskova için "Anamız!" denir. Buna karşılık, Petersburg ise "Kibarlar alemi!"dir, "ateşli gençlerin çalışmak, parlamak, yükselmek, ya da o buz gibi soğuk, anlamsız, değersiz sos-

yeteye girebilmek için" koştugu "Rusya'daki Paris"tir.³³⁵ Bu nedenle Rus edebiyatında kent soğuk ve sevilimsiz bir mekânıdır. Tolstoy'un *Ditliş*'i şu cümlelerle başlar: "Avuç içi kadar bir alana sıkışmış olan birkaç yüz bin insan, üzerinde yaşadıkları toprağı bozup çirkinleştirmek için uğraşıp durmuşlardı. Hiçbir şey yeşerip filizlenmesin diye toprağı taşlarla örtmüşler, en küçük ot parçasına varasıya kadar yolup atmışlar, havayı petrol ve maden kömürü dumanlarıyla boğmuşlar, ağaçları gelişigüzel budamışlar, hayvanlarla kuşları uzaklaştırmışlardı."³³⁶ Belki Çehov bir istisna olmak üzere, hemen bütün Rus edebiyatçıları, tıpkı Tolstoy gibi, Batılılaşmanın simgesi gördükleri kentli yaşayışı karşısında klasik Rus kimliğini bu nedenle yüceltmışlerdir. Şunlar, Lermontov'da, Gogol'de, Tolstoy'da sıklıkla görülen ifadelerdir: "Rus yaşayışı!", "Rus şefkatli!", "Rus böyledir!", "Rus gibi gülmek!", "Rus gibi yemek!"... Ama elbette bu yazarların hiçbiri *Slavyanofil*³³⁷ değildi. Rus yazarları içinde hepsinden çok "Batılı" olan Turgenyev bile³³⁸, *Babalar ve Çocuklar* romanında, "ilerici fikirler"i olan nihilist Bazarov ve onun (zavallılıklarını göstermekte hiç de merhametli davranmadığı Sitnikov ve Kukşina gibi) gülünç arkadaşları karşısında, köylülerle konuşurken yüzünü buruşturup, kolonyalı mendilleriyle burnunu tıkan, ama onları daima savunan³³⁹ yaşlı babaları koruyup kollar.

Lunaçarski, on dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatında taşranın "merkezin çekimine az baş eğen ve ondan az ışık alan uzak bir gezegen gibi" görülmüş olduğunu söyler; kırsal kesim yandaşlığı, "Rus folklorunun paha biçilmez hazinelerinin büyüü" altında gelişen bu edebiyat, tek başına "mujik efsanesi çevresinde" oluşmuştu.³⁴⁰ Şüphesiz bizim "Anadolu kültürünün paha biçilmez hazinelerinin büyüü" altında gelişen bütün bir "köy edebiyatımız" da "Türk köylüsü" efsanesi etrafında oluşmuştu. Köy hayatı ve köylülük, yalnız bizde ve Rus edebiyatında değil, bütün bir

sanat tarihinde sanatçı için çoğunlukla bir kaçış ütopyası olmuştur. Sanatlardaki kır yaşayışına özlemi Hellenizmin pastoral şîirinden başlatıp on iki bin yıllık bir geçmişe bağlayan Arnold Hauser, kırsal yaşamın başından beri bir "hayal âlemi", bir "duygu bastırma oyunu", saflığın ve sadeliğin sevimli masumluluğu" olduğunu ve daima "büyük dünyadan kaçma ve onun örf ve âdetlerinden kurtulma çabası gibi tasaların doğurduğu bir ülkü" olmaktan öteye gidemediğini belirtiyordu.³⁴¹

Bu bağlamda, bizim edebiyatımızda da köy, bir bakıma aydın romantizminin düşsel mekânıdır. Belki de bütûn bir klasik Batı edebiyatı için de bunun böyle olduğu söylenebilir, zira Fransa'da "ilk köy romancısı" sayılan George Sand, içinde bulunduğu aristokrat dünyadaki ahlaki çöküntüye karşı, erdem abidesi köylü kahramanlarında ve onların yaşadığı ideal dünyada bir sığınak arıyordu. Bizde Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Turfa mı?* romanıyla üretilmeye başlanmış olan, kent hayatının erdemsizliğine karşı romantik küçük burjuvaların erdemli hayat arayışını anlatan metinler, Rus edebiyatında karakteristik bir öge olarak karşımıza çıkar. Ellili yaşlarını süren Lev Tolstoy, (o güne dek *Anna Karenina*'yı, *Savaş ve Barış*'ı yazmış olan büyük Tolstoy) hayatının kalan dilimini katıksız Hıristiyanlığa, saf ve tam bir inanca adamaya tutkuyla karar verdiğinde, gerçek inancı (Ortodoks kilisesinden ya da kitaplardan değil) halktan öğrenebileceğine hükmedip köylülerin yanına gidiyor, onların içlerine karışıyor, onlar gibi yaşamaya başlıyordu. Yoksullukları ve saflıkları içinde tevekkülle yaşayan bu insanlar, ona göre, keskin düşüncenin bilmediği bir bilgeliğe ermiş olmalıydılar.³⁴²

Nâzım Hikmet'in (ve ardından gelen Yaşar Kemal'in, Nuri İyem'in, Yılmaz Güney'in vb.), Anadolu'ya yönelişinde, Tolstoy'un "mistik romantizmi" yoktur. Nâzım Hikmet'ininki, bir "sorun" doğurmuş olan "tarihsel durum"u görüp, tanıyıp, onu kendi "mesele"si durumuna getirme eylemidir.

Dolayısıyla, bir “kaçış” veya gerçekleştirilemeyecek bir “arayış” değil, bir “özgürleşim tutkusu”dur.

Bu nedenle, Nâzım Hikmet, Leo Löwenthal'ın Knut Hamsun romanlarında görüp teşhir ettiği “tutucu halkçılık anlayışı”ndan³⁴³ da çok uzaktır. Leo Löwenthal, Knut Hamsun hakkındaki eleştirel incelemesinde³⁴⁴, öncelikle Shakespeare'den İbsen'e, Petrarca'dan Hölderlin'e kadarki tarihi boyunca Batı sanatının doğaya yönelişinin bir “kaçış” değil, özgürleşim tutkusunu güçlendiren düşünsel bir öge olageldiğini hatırlatarak, Hamsun'ın romanlarındaki “doğaya kaçış”ın burjuva toplum yaşayışını onaylayan soyut bir karşı çıkış olduğunu ileri sürer. Löwenthal'e göre Hamsun'daki doğaya kaçış, toplumsal hayatın insana yaraşır biçimde yeniden yapılanması konusunda insanın kendisinin yüklenmesi gereken sorumluluktan kaçışına yaramaktadır. Güçsüzlüğü, çaresizliği ve boyun eğmişliği savunan bu yeni ideoloji, karakterlerin görünüşteki “istediği yere çekip gitme özgürlüğü”ne rağmen, üstün bir güce kendilerini teslim etmelerini telkin etmektedir. Onun gözünde köylüler de “doğanın bir parçası”dırlar; yani “köylü iseniz, köylü olmanız iyidir”. Bu köylülük savunması sonunda, kanaatkârlığın, başı eğikliğın, kendi kabuğuna çekilmişliğin yüceltimine varmaktadır. “Hamsun'ın doğa içindeki bu hayatı” diyor Löwenthal, “Nazi Almanyası'nda herkesin bildiği bir olgu olan zalimlik ve kabalık ile duygusallığın yan yana yaşanması durumunu yıllarca önceden haber vermiş olmaktadır.”³⁴⁵

Bourdieu de bu konuda örnek olarak, Champfleury ve Léon Cladel'i gösteriyor.³⁴⁶ (1850'lerin gerçekçi genç yazarlarının öncüsü olduktan sonra, giderek Flaubert'in, Goncourt Kardeşler'in ve Zola'nın gölgesinde kalmış olan, halkçı resim ve edebiyat tarihî yazarı ve halk bilgeliliğının yüceltilmesine dayalı bir tutuculuğun resmi kuramcısı, Légion d'honneur madalyalı) Champfleury veya (köy

Hercules'lerinin yurdu Quercy'yi, bir tür Antik dönem kahramanlık destanı havası içinde anlatan, *İlyada* ve *Odiseus*'un tumturaklı diline, Rabelais'ye öykünen tuhaf köy hikâyelerinin yazarı) Léon Cladel'in taşraya yönelimi, bir "zorunlu geri dönüş", başarısızlık karşısında "kendi topraklarına kapanma"ydı; onların elinden çıkan "taşra edebiyatı", düş kırıklığına bağlı olumsuz bir tutkunun ürünleriydiler. Nâzım Hikmet'in yöneliminin, kişisel değil, toplumsal bir düş kırıklığı yaşatmış dünya karşısında ümit coğrafyasına doğru bir yönelme olduğu söylenebilir. Nâzım Hikmet, bir yenilik peşindeyken, Fransız taşra edebiyatı, modern alanlardaki yeniliklerden ürküp gerici bir alana sürüklenmişti.

Modernist edebiyatın "kent" vurgusu karşısında özgürleşim tutkusunun bu yönde tezahürü "erdemli bir rıcat" (çekilme) olarak ifade edilebilir, zira düş kırıklığı yaratan sistem karşısında sağlam kalabilmiş değerlere doğru bir çekilmeydi bu. İnsanın yarattığı bir dünyada o dünyanın "kurbanı" olarak yaşamak, mutlaka insanın "insanlık onuru"nu zedeleyen bir durumdur ve Hamsun'lar, Cladel'ler taşraya, kır hayatına yönelmekle, zedelenmiş bu onurun bir ölçüde korunabileceğini düşünmekte idiler. Fakat bu düşünce, söz konusu yönelimi, tam bir özgürleşime erişme umuduyla tarih boyunca bir şeyler yapmaya çalışmış insan imgesini "soğuk ve nihilistçe bir reddediş"e kadar götürmemeliydi. Nâzım Hikmet'teki insan ve onun dünyasına ilişkin "iyimser umut" belirgin biçimde ortadadır. (Bu konu, ayrıntılı olarak III.1.'de ele alınacaktır.) Nâzım Hikmet, köylülüğü, bu cahil sınıf temelinde yükselmekte olan siyasal ve tarihi gelişmeyi kaygı ile izlemiş olan Balzac'ın hazin gerçekçiliğiyle (bk. *Köy Hekimi*, *Köy Papazı*, *Köylüler*) gördüğü için taşranın değerlerini tutucu içerikleriyle savunmamış, onlara kendi dünya görüşünün damgasını vurmuştur.

BÖLÜM SONU:

Geleneksel Kültürle Kurulan İletişimden Modern Sanatsal Forma

Bu bölümde cevabı aranan soru şuydu: Bir yapıt üreticisinin (Nâzım Hikmet'in) alan içine taşıdığı özel eğilimlerle alan içindeki olasılıklar uzamının karşılaşmasından nasıl bir "yaratıcı tasarım" doğar?

Stefan Zweig, "kendi benliğini eserlerinin merkezi ve ortamı haline" getirmiş ve dolayısıyla, yapıtlarında kendi portrelerini çizmiş olduklarına inandığı Stendhal ve Tolstoy'u "Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar" başlığı altında incelemeyi uygun görmüştü. Örneğin, "Tolstoy'un eserlerini açık ve seçik bir şekilde ve keskin bir gözle okumasını bilen biri için, her türlü biyografi, onu anlatan her çeşit belge, kelimenin tam anlamıyla, gereksizdir" demektedir.³⁴⁷ Nâzım Hikmet de "kendi hayatının şiirini" yazarlardandır. Nitekim Zekeriya Sertel de Nâzım Hikmet'in hayatının en iyi şiirlerinden izlenebileceğini söylemektedir: "Şahsı veya siyasi hiçbir olay yoktur ki onu Nâzım'ın şiirlerinde bulmayalım. Bu sebeple ilk şiirinden son şiirine kadar bütün yazdıklarını, niçin, ne vakit ve hangi etkiler altında yazdığını bulabiliriz."³⁴⁸ Bir yapıtın sanatsal değerinin incelenmesi, hiç şüphesiz ki, o yapıtın ve yapıtın üreticisinin üretiminin sosyolojik koşullarının incelenmesinden ayrı tutulamaz. Nâzım Hikmet'in habitus'u, dahil olduğu edebî alan, yapıtının üretimini esinleyen kültürel alanın yapısı, bunların hepsi, onda döneminin yerleşik bütün kalıp, ölçüt ve değerlerinden "etik ve estetik bir kopuş"la sonuçlanmıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın sanatsal oluşumunun, Nâzım Hikmet'in bu yapıtın üreticisi olarak üretiminin özgül koşulları, böyle bir sonuç vermiştir.

Nâzım Hikmet'in yapıtı için, bir Mozart veya Baudelaire yapıtları gibi "yeni bir çağın alımlama alışkanlığına

hitap eden yaratma yeteneği'nin ürünü olduğu, avangard bir yapıt olduğu söylenebilir. Nâzım Hikmet'in Türk şiir geleneğinden radikal kopuşu ve sanat alanı içindeki yerleşik değerlere bir karşı çıkış olarak "putları yıkma" hareketi, P. Bürger'in dadalizm, sürrealizm ve (Nâzım Hikmet şiiri üzerindeki etkisi artık apaçık olan) Rus fütürizmi ve konstrüktivizmi gibi "tarihsel avangard hareketler"ın ortak yönü olarak saptadığı "sanat kurumunun", yani "sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler"i özeleştiri konusu yapma³⁴⁹ eylemine denk düşmektedir.³⁵⁰ Picasso'nun "Avignonlu Kızlar"ı (1907) nasıl artık eskisi gibi resim yapılamayacağını göstermişse, "Açların Gözbebekleri"nden başlayarak Nâzım Hikmet'in şiiri de "çağının ritmine karşılık veren" içerik ve biçimiyle artık eskisi gibi şiir yazılamayacağı kaydını koymuştur.³⁵¹ Nâzım Hikmet'in Eisenstein, Chaplin, Picasso gibi "çağın büyük sanatçıları" arasında sayılması boşuna değildir.³⁵²

Öte yandan, Hauser'in, "güzel ile sanatsal olanın eşanlamda tutulduğu son üslup" olan Rokoko devrinin Watteau, Rameau, Chardin ve Mozart gibi sanatçılarında her şeyin "melodik" ve "güzel" olduğu, Beethoven, Stendhal ve Delacroix'da durumun değiştiği ve sanatın "daha kavgacı" olduğu için ifade kaygısının biçimsel yapıyı bozduğu tespiti hatırlandığında³⁵³, Nâzım Hikmet'in "kavgacı" şiirinin kusursuzluğa yaklaşan bir "melodik" yapı içinde ortaya çıkmış olması, özellikle dikkat çekici bir önem kazanacaktır.

Nâzım Hikmet, gerçek bir yenilikçiydi. Üstelik edebiyat tarihinin diğer büyük yenilikçileri gibi kendisini hazırlayan herhangi bir geleneği, mirası da yoktu. Goethe ve Schiller'in yapıtları, dünya edebiyatının gelişmesinde bağımsız bir evre olarak kabul edilen 18. yüzyıl edebiyatındaki estetik ve toplumsal arayışların bir "tamamına eriş"ini temsil eder. Ya da Puşkin'i düşünelim: Ölçü, dil

ve tema alanındaki yenilikçiliğiyle Mihail Lomonsov, Rus şiirine yeni ses ve metafor zenginlikleri kazandıran Gavril Derjavin, toplumsal içerikli temaları ve yığıt tonlamalarıyla Aleksandr Radışçev, Rus halk dilini ve bilgeliğini yansıttığı fablalarıyla İvan Krilov (vb.) Rus şiirinin “altın çağı” denilen Puşkin şiirine gerekli temeli hazırlamışlardı.³⁵⁴ Nâzım Hikmet’in böyle herhangi bir hazırlayıcısı yoktur, onun şiiri onunla başlar. Ama tıpkı Almanya’da Schiller, Rusya’da Puşkin gibi, kendinden sonra gelen şairler de onun artçıları oldular.

Adorno’ya göre, “yeni” kendisi için değil, “yeni” için özlem duyar (ki bu, yeni olan her şeyin çektiği bir “istrap”dır); çünkü kendisini “ütopya” olmaya götüren şey, var olandaki eksikliği tamamlamaz, bu nedenle, ortaya çıktığı anda başka bir “yeni”nin özlemini temsil eder.³⁵⁵

Sanatçının alan içinde kendi özerkliğini kazanması sürecinin en etkili aşamasında, Baudelaire’de açıkça tanık olduğu gibi, etik kopma estetik kopmaların her zaman temel boyutunu oluşturur.³⁵⁶ Toplumsal yörüngenin, yapıt üreticisi ve yapıt üzerindeki “temel” sonuçlarından biri budur. Alan içinde ve ötesinde, yeni bir etik ve estetik kabul oluşmadıkça, aykırı sanatçı, gerçek bir *gerilim*’in üzerinde kalmaktan kurtulamaz. Bu yüzden bütün büyük eserler, her zaman, alçalan eski ve yükselmekte olan yeni kanon arasındaki çatışmanın dinamiğinden doğar. Fakat Nâzım Hikmet’in yapıtı, genç Cumhuriyet’in (elit/bürokrat) misyoner aydınları ile (küçük burjuva) toplumcu-gerçekçi sanatçıların kanon çatışmadan doğmamıştır, sorun bu kadar basit değildir. Nâzım Hikmet’in yapıtı bu çatışmayı paradigmatik olarak yansıtır, fakat birinden birine dahil edilemez. Bu yapıt için söz konusu çatışma, basitçe, Anadolu’yu ve insanını “ıslah” projeleri içinden değil, evrensel düzeyde tüm bir insan var oluşunun içinden geçen bir çatışmadır.

Nâzım Hikmet’in şiirindeki geleneksel kültürün izleri,

Nedim Gürsel'in çalışmasında (şairin yaşadığı toprakların geleneksel kültürüyle kurduğu "metinsel ilişkiler"ın saptanması aracılığıyla) tüm detaylarıyla ortaya konmuştur. Nâzım Hikmet, daha ilkgençlik yıllarında Anadolu'ya ve köy yaşayışına ilgi duymuş, köy temalı romantik şiirler yazmıştır. ("Taş Yürek Osman", "Murada Erdiren Pınarın Sesi", "Kaçırılan Kız Kardeşler", "Merak: Fantezi Köy Hikâyesi" vb.³⁵⁷) Ama (Vâlâ Nureddin'in anılarında anlattığı gibi) gerçek Anadolu'da gördüğü gerçek köy manzaraları onu hayal kırıklığına uğratmıştı:

"Mavi şimşekleriyle elektrikleşen
mavi gözlerime
iki lastik çizme geçirdim.
Yolladım
onları
Anadolu'ya.
Gittiler,
geldiler.
Geldiler fakat nasıl?
Lastik çizmeler
dizlerine kadar batmış çamura.
Mavi gözlerim
iki ısıllı lamba gibi kapkara olmuş.
Ben hemen
batırdım diş fırçamı
sıcak kanlı beynime
gözlerimi fırçaladım."³⁵⁸

Memleketimden İnsan Manzaraları, Nâzım Hikmet'in "fırçalanmış gözler"ının ürünüydü. Nâzım Hikmet, daha önce sözü geçen "İç Anadolu'ya İlk Bakış"ında, "Sisli vadileriyle rüyalı" bir yer, "yüksek dağlarında kış, yollarında sonbahar, deresinde ilkbahar" olan pastoral bir coğrafya görmüştü. Son bakışında ise aynı yer artık "acı biber gibi" bir topraktır.

Nâzım Hikmet, “dünyayı görerek anladı, sonra sözcüklerle anlattı.”³⁵⁹ 1921’de yayımlanan “Vasiyet” şiirinde “Doymadan öldüğümüz Anadolu’da bızı,/ Evliyalar mezarı tepelere gömünüz” diyen şair,³⁶⁰ 1953’te yazdığı aynı adlı şiirinde bu kez “alıp götürün/Anadolu’da bir köy mezarlığına gömün beni” diyordu; evliyalar değil, “Hasan beyin vurdurduğu/ ırgat Osman yatsın bir yanımda/ ve çavdarın dibinde toprağa çocuklayıp/ kırkı çıkmadan ölen şehit Ayşe öbür yanımda” diyordu.³⁶¹

Nâzım Hikmet’in o “gören” ve “gerçeğe çağıran” bakışı, bir form olarak, Ekim Devrimi’ni sanatçılığının “sıfır yılı” kabul eden Dziga Vertov’un bakışıyla türdeşdir. Bilindiği gibi, “kamera bir gözdür” demişti Vertov, “mekanik bir göz”; bakışı insana özgü hareketsizlikten kurtaran, hiç durmadan hareket eden, nesnelere yaklaşıp uzaklaşan, onlarla birlikte düşüp kalkan, zaman ve mekân sınırlaması olmayan, dünyanın her noktasını nerede olmasını isterse oraya getiren bir göz. Nâzım Hikmet de, dünyayı algılatmada, bakışını ve şiirini böyle bir kamera gibi kullanmıştır. Örneğin, “Açların Gözbebekleri” ve “Salkım Söğüt” şiirlerinde, nesnelere yaklaşıp uzaklaşma özelliği apaçık görülmektedir. “Açların Gözbebekleri”nde,

“Ağrımız büyük!

büyük!

Büyük!”

derken “büyük” sözcüğünün puntosunu büyüterek, kelimeyi alışık olmadık biçimde vurgular. Burada, sinemadaki genel plandan yakın plan gıdılme etkisini karşılayan bir görselleştirme söz konusudur, içerikteki coşkusallık bu şekilde biçimlenmiştir. Yine benzer şekilde, “Salkım Söğüt”ün

“Atları rüzgâr kanatlılar

Atları rüzgâr kanat..

Atları rûzgâr...

Atlar...

At..."

diyerek sönen son dizeleri de, "yakın plandan geniş/uzak plana giderek, atların uzaklaşması, ufukta uzaklaşma ve gözden yitmesi gibi bir imge yaratarak bitecektir."³⁶² Sinema sanatını bilen Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları* da dahil olmak üzere son şiirlerine dek "bakış/görme"nin bu tip özelliklerini kullanmayı sürdürecektir.

Yapıtın ampirik zamana eş olmayan, olmasının da beklenemeyeceği, dramatik geçişleri ile olaylar ve insanların Bruegel tablolarına benzeyen dağılımını hatırlayalım. Bu da bir yakın çekim etkisi yaratmak amacındadır ve "bir yakın çekim, hiçbir zaman, çerçevesinden kesilip çıkarılmış bir resim değildir, resmin yalnızca bir bölümüdür."³⁶³ "Tabir caizse bence *Ansiklopedi*'deki her 'insan' bir tek şiirin bir tek mısrasıdır" diyordu Nâzım Hikmet; "Ve benim mısra ve şiir telakkime göre teker teker mısraların bir araya gelmesi bir hesap yekûnû değil, bir cem ameliyesi değil, bir yüksek riyaziye meselesi, birbirleriyle iç rabbitaları olan ve bir araya geldikleri zaman yeni bir keyfiyet meydana getiren bir kuruluştur. (...) *Ansiklopedi*'de teker teker alındığı zaman oradaki insanların bir çoğu 'yoktur'."³⁶⁴ Diyalektik bağlantılılığa dayalı bir "örgülenme" olan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda her bir parça, şairin bizzat belirttiği gibi bütûn içinde eşdeğerdir. Burada şiirsel üsluba dönüşmüş bir montaj estetiği söz konusudur ki sinemada montaj "mecranın kendisinden kaynaklanan bir teknik yöntemken" sanatın diğer dallarında "sanatsal bir prensip statüsüne sahiptir".³⁶⁵ Modern resmin çeşitli akımlarını, İtalyanların fütürizmiyle, Chagall'ın ekspresyonizmini, Picasso'nun kübizmi ile Salvador Dalí'nin sürrealizmini birbirine bağlayan temel deneyim de "bütûn"ün anlamı-

na bu şekilde "parça"ların ve "katman"ların aracılığıyla varılmasıdır.³⁶⁶ Yapısal ilke olarak parçalara hâkim olan "bütünün birliği"ne karşı parçalara bütün içinde daha geniş özerklik tanıyan "montaj"ı koyan bir anlayışın ürünlerinin böylesi bir ortak noktada buluşuyor olması, aslında şaşırtıcı değildir, zira "avangardist eserde bile, parçaların bağımsızlığı, eser bütününden topyekûn ayrı olma noktasına varmaz."³⁶⁷

Yukarıda anlatılanları Lukacs ile Adorno'nun avangard kuramlarının temelinde yatan karşıtlık çerçevesinde yorumlamak gerekirse, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın, eser kategorisinde, "avangardist eser" özellikleri gösteren bir "organik eser" olduğu söylenebilir. Siyasal angajmanı, hem Lukacs'ın "realist eser" diye tanımlamayı tercih ettiği "organik eser"deki gibi "içeriğe" ilişkindir, hem de parçayı bütün karşısında özerkleştirmekle siyasal angajmanın sanattaki yerini köklü biçimde değiştirdiği söylenen³⁶⁸ "avangardist eser"deki gibi "biçim"e ilişkindir.

"İradeyi canlı bir biçimde, ancak göz önünde tasarlanan görüntü besler" der Benjamin; "Kesin bir görüntüsel tasarımı olmayan sağlıklı bir ifade yoktur."³⁶⁹ Nâzım Hikmet şiiri, enerjik dilini ve görselliğe yansıyan kompozisyonunu, Sovyet Rusya'da tanıklık edilen proletaryanın tarihsel eyleminin coşkusundan, onun alçalan ve yükselen ritminden almıştı. Marshall Berman'ın Marx'ın *Kapital*'de kullandığı dile ilişkin söylediklerini biz Marx'ın yerine Nâzım Hikmet adını koyarak da rahatlıkla okuyabiliriz: "Marx'ın (Nâzım Hikmet'in) bu noktada kullandığı dil, kapitalist birikimden insan özgürlüğüne giden o çılgınca devinimi aynen yansıtır niteliktedir. Söz konusu başlangıçtan sona ulaşmak hiç de kolay olmayacak, muazzam bir mücadele ve fedakârlık gerektirecektir belki. Ama Marx'ın (Nâzım Hikmet'in) üslubundaki akıcılık ve bununla gelen enerjili okuru avucunun içine almayı, onu bunca mücadelenin ve fedakârlığın boşa

gitmeyeceğine, tersine içinde yer almaktan hoşnut olacağı bir geleceğe taşıyacağına inandırmayı bilir.”³⁷⁰ Nâzım Hikmet de, tıpkı Marx ve bir çok modernist düşünür ve yazar gibi, çağın şiddetini hissettirmek gayesiyle, düşüncelerini, depremler, uçurumlar, volkanik püskürmeler gibi yoğun ve atak imgelerle dile getirir.³⁷¹

Bu tam da Hadjinicolaou’nun “görsel ideoloji” dediği şeye denk düşmektedir. Hadjinicolaou’ya göre, biçim, “bir toplumsal sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimi”dir ve bu yüzden “görsel ideoloji” olarak adlandırılmayı hak etmektedir. Hadjinicolaou, sanatı ve sanat tarihini gerçekte sınıf mücadelesinin farklı formlar (görsel ideolojiler) aracılığıyla hatta kimi zaman doğrudan formlar arasındaki (görsel ideolojiler arasındaki) mücadele üzerinden yürümekte olduğu bir alan olarak ele alan bakış açısını da böyle bir izaha dayandırmaktadır.³⁷² *Memleketimden İnsan Manzaraları* da yaratıcı coşkusu (yukarıda açıklandığı üzere) proletaryanın tarihsel eyleminin Anadolu’ya ilişkin bir “kurtuluş düşü” olarak tasarlanmasından almıştı. Hauser, sanatsal ürüne ilişkin her türlü ögenin, sanat yapıtı üreticisi onu o şekilde üretirken hiçbir amaca yönelmemiş olsa bile, “toplumsal bir nedenselliğin aracı veya ifadesi” olabileceğini söylüyordu; buna göre, Flaubert’in “biçimselliği”, *Madame Bovary* ve *L’Éducation sentimentale*’in “toplumsal bir açıklaması”ydı.³⁷³ Nâzım Hikmet şiirinin “biçimselliği” de *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın “toplumsal bir açıklama”ıdır. Yapıtın bu özelliği, onu, sanatsal formu “toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimi” olarak gören ve sanatı da, gerçekte sınıf mücadelesinin formlar arasındaki (görsel ideolojiler arasındaki) mücadele üzerinden yürümekte olduğu bir alan olarak ele alan bakış açısının doğal muhatabı kılmaktadır.

Nâzım Hikmet’in yaratıcı coşkusunun proletaryanın tarihsel eyleminin Anadolu’ya ilişkin bir “kurtuluş düşü” olarak “memleket”e yönelik, modernitenin (bir çeşidinin)

yeni bir tanıklığına ve keşfine dönüşmüştür.³⁷⁴ Bu keşiften, Chaplin, Eisenstein ve Picasso ile birlikte çağın büyük sanatçıları arasında sayılan bir şair ve evrensel çapta bir yapıt ortaya çıkmıştır. Perry Anderson da "Modernite ve Devrim" başlıklı makalesinde³⁷⁵, Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı çalışmasını eleştirirken, bir yerde Üçüncü Dünya'nın "klasik modernizmin yeni coğrafyası" olduğundan söz ediyor, bu iddiasına kanıt olarak da, Marquez ve *Yüzyıllık Yalnızlık*, Salman Rushdie ve *Midnight's Children* ile birlikte Yılmaz Güney ve Yö'ü örnek gösteriyordu. Anderson'a göre, yirminci yüzyılın bu "başyapıtları", modernist sanatın yeni temsilcileriydiler, zira ona göre, günümüzde Batılı sanatçının içinde bulunduğu durumun tipik özelliği "bütün ufukların kapalı oluşudur"; Batılı sanatçı klasik modernizmi tetikleyen koşullardan yoksundur artık; "devralınabilecek bir geçmişin ya da tahayyül edilebilecek bir geleceğin olmadığı, sürekli yinelenen bir bugün"de yaşamaktadır o. Ama bu durum Üçüncü Dünya için geçerli değildir. Ne de olsa modernlik, kronolojik değil, niteliksel bir kavramdır.³⁷⁶ İşte yirminci yüzyılın bu başyapıtları, Kolombiya'da, Hindistan'da, Türkiye'de henüz bütün ufukların kapanmadığının, bir gelecek tahayyülünün halen diri tutulduğunun kanıtlarıydılar, ya da Benjamin'in "yaşayan şehir" imgesine dönersek, yeni bir hayat kurma isteğinin yitirilmemiş heyecanının ürünleriydiler.

Anderson'ın Yılmaz Güney sinemasında tespit ettiği klasik modernizm, insanlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü veren görüş ve düşüncelerden besleniyordu; para, altın ve değerli kâğıt bağının dışında bütün toplumsal bağların ufalandığı bir dünyayla *açıkça meşgul olma*'ya başlamış bir sanattı. Bu *açıkça meşgul olma* tavrı sonunda, Petersburg deneyimleriyle Puşkin (ve Gogol, ve Dostoyevski), *Komünist Manifesto*'yla Marx, *Faust* ile Goethe, Paris üzerine düzyazı ve şiirleriyle Baudelaire, "modernitenin keşfi"ni gerçekleştirmişlerdi. Şimdi bu türden

sanat yapıtlarının ortaya çıkmasına olanak sağlayacak koşullar, Türkiye gibi ülkelerde mevcuttur. Nitekim *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla Nâzım, Umur'la, Yol'la Yılmaz Güney, açıkça meşgul oldukları kendi coğrafyalarında benzer bir keşfi gerçekleştirmiş, yaşadıkları modernite deneyiminin sarsıntıya uğrattığı kendi insanlarına onları sarsıntıya uğratan dünyayı değiştirme gücü vermeyi amaçlamışlardır.

Marx'ın ya da Baudelaire'in tanımladığı biçimiyle temel toplumsal ve varoluşsal modernite deneyimi, bu coğrafyada açıkça hâlâ varlığını sürdürmekteydi. O nedenle *Memleketimden İnsan Manzaraları*, bu coğrafya için bir tesadüf sayılmamalıdır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*, kendine olanak sağlayan koşulların bir ürünün olarak, klasik modernizmin jestini tekrarlamış bir yapıttır; tıpkı *Yol* gibi, bütün toplumsal bağların ufalandığı bir dünyayla açıkça meşgul olma tavrının ürünü olarak yirminci yüzyıl modernitesine ait bir keşiftir. Bu yüzden, evrenseldir. Zira biz biliyoruz ki, gerçekten evrensel olan, yalnızca, gerçekten "tikel" olabilir.

Bu bölümde, (her büyük sanatçıda gözlemlenebileceği gibi) Nâzım Hikmet'in "sanat yapıtı üreticisi" olma süreciyle genel anlamda "insan" olarak gelişimi arasında sıkı bir ilişki vardır, bunu da gördük. "Milliyetçi şair"den "komünist şair"e, "aruz" ve "hece"den "serbest nazım"a uzanan sürecin faili olarak ortada hep "yeni"ye özlem duyan, memleketi ve insanları için ıstıraplı bir ütopyayı sürdüren gerçek bir özne vardır. "Şair oldum olalı, güzel sanatlardan beklediğim, istediğim şey" diyordu "halka hizmetleri, halkı güzel günlere çağırmalarıdır. Halkın acısına, öfkesine, umuduna, sevincine, hasretine tercüman olmalarıdır. Sanat te-lakkiminde değişmeyen işte budur. Geri yanı boyuna değişti, değişiyor, değişecek. Değişmeyi en dokunaklı, en usta, en faydalı, en güzel, en mükemmel ifade edebilmek için durup dinlenmeden değiştim, değişeceğim."³⁷⁷ Benjamin, "kahraman"ın "modernizmin gerçek öznesi" olduğunu söy-

lüyordu; bu ise, “modernizmi yaşamak için kahramanca bir tutumun gerekli olduğu anlamına gelir.”³⁷⁸ Bulunduğu zamana ve zemine müdahil bir sanatçı olarak modernite deneyimini bu çerçevede yaşamak, onda da Blanquivari “kahramanca bir tutum”un yer etmesi sonucunu doğurmuştur.

Zola, Manet’nin yapıtlarını, “bir kişiliğin özgür ve düzeyli belirtimi”, “bir ruhun özel dili” ve “bir zekânın benzersiz ürünü” oldukları için övdüğünü söyler.³⁷⁹ *Memleketimden İnsan Manzaraları* da böyle bir yapıttır, edebiyat alanına Nâzım Hikmet’le taşınmış özel eğilimler ile alan içindeki olasılıklar uzamının karşılaşmasından doğmuş olan, “bir kişiliğin özgür ve düzeyli belirtimi”, “bir ruhun özel dili” ve “bir zekânın benzersiz ürünü”dür.

2. Bölüm Dipnotları

1- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.371

2- Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayınları, İstanbul 1983, s.84

3- "Uygarlık" kavramını, Fernand Braudel'deki anlamıyla kullanıyorum; içinde yaşadığımız mekânları, varoluşumuzu belirleyen toplumsal biçimleri, bilinçli ya da bilinçsiz uyulan etik kuralları, dinsel ve felsefi inançları ağır bir tarih yüküyle birlikte temsil eden bir "toplam" olarak, yani bir bütün halinde "bugünkü dünyanın anlaşılır çerçevesi" olarak. [Bkz. *Uygarlıkların Grameri* (çev. M.A.Kılıçbay), İmge Kitabevi]

4- Bkz. Stefanos Yerasimos, *Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye* (Çev: B. Kuzucu), Belge Yayınları, İstanbul 1983

5- Doğu toplumların bir özelliğidir bu; her türlü değişim, köylünün gözünde 'bozulma' ile eşanlamlıdır. Bunun bir örneğini Tolstoy *Diriliş* adlı romanında vermiştir. Romanın kahramanı Nehludov, büyük toprak sahibi bir aristokrasinin, "eskiden kendi toplumu olan, bundan sonra da tamamen yabancı kalacağı bir kalabalığın" [Lev Tolstoy, *Diriliş* (ç. Nesrin Altınova), Sosyal Yayınlar, İstanbul 1987, s.401]- üyesidir. Köylülere, kendilerinin saptayacakları ve ortak kullanımlarına ayrılacak toplumsal bir anamal oluşturmaya yarayacak bir kira karşılığında topraklarını kendilerine bırakmayı kararlaştırdığını bildirir. Fakat köylüler, "Biz eskisi gibi sürüp gitsin istiyoruz, başımıza yeni belalar gelmesin de!" diye bağırırlar; "Böyle şeylere alışık değiliz!" derler; "Her şey yine eskisi gibi kalsın daha iyi, işte bizim bütün istediğimiz bu." (age. s.290)

6- Mustafa Reşit Paşa'nın, "ulum-u iktisadiye ve maliye" okusun diye Paris'e gönderdiği, ama orada iktisat ve maliye yerine kendini edebiyata veren Şinâsi, dönem aydınının tipik sembolüdür.

7- Ahmet Okray, *Roman ve Tarihsel Dönem*, Yazko Edebiyat (sayı 31) 1983, s.97

8- Burada basit bir tercih söz konusu değildir. Mesele Türk romanı olunca "karakter" ve "tip" son derece tartışmalı bir içerik kazanır. Yaygın inanış, Türk romanında "karakter" in değil "tip" in yaratıldığı yolundadır. Bunun da, politik ihtiyaçlardan, romana yüklenen politik işlevden kaynaklandığı görüşü hâkimdir. Murat Belge'nin *Edebiyat Üstüne Yazılar*'daki (Yapı Kredi Yayınları, 1994) ilgili makaleleri, Fethi Naci'nin *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* adlı çalışmasındaki (Gerçek Yayınevi, "100 Soruda" serisi, İstanbul 1981) "Türk romanında niçin 'tipik' kişiler yok?" başlıklı kısım (s.478-484) ile Berna Moran'ın "Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine" (*Yazko Edebiyat*, Ekim 1982, sayı 242) ve Jale Parla'nın "Edebiyatta Karakter ve Tip" (*Kitaplık*, sayı 83, Mayıs 2005) adlı makaleleri bu konuda aydınlatıcı metinlerdir.

9- Bu bakış açısının simgesi olan Yakup Kadri'nin 1932 tarihli *Yaban* romanı,

"Türk köylüsü ile Türk entelektüeli arasındaki acıklı dava"nın (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İletişim Yayınları 1996, s.219) hikâyesidir. Roman, eğitimli bir Osmanlı Subayı'nın, Birinci Dünya Savaşı'nda tek kolunu kaybettiği için Anadolu'da sürmekte olan Kurtuluş Savaşı'na katılamamış, ama Mütareke İstanbul'unun yeni manzarasına da katlanamadığı için, emir eri Mehmet Ali'nin Porsuk Çayı dolaylarındaki köyüne yerleşmiş olan Ahmet Celâl'in Anadolu köylüsüyle geçirdiği üç yılın hikâyesidir. Ahmet Celâl, köylü için bir "yaban"dır. Ama köylüler de Ahmet Celâl'in gözünde bencil ve cahil "ilkel" insanlardır. Birbirlerine ısınamazlar. Köylünün Kurtuluş Savaşı karşısındaki kayıtsız, umursamaz, hatta giderek karşı olma tavrı ise bu gerginliği iyiden iyiye artırır. Ahmet Celâl, "Devlet baba" ile "teba"sı arasına girememiştir. Açlık, sefalet ve cehaletin pençesindeki bu "kazazede"lerin acilen kurtarılmaya ihtiyaçları vardı. Cumhuriyet aydınının "görev"i de bu şekilde ortaya çıkmış oluyordu: Kurtarmak, adam etmek, bilinçlendirmek. Bu siyasal, ekonomik ve kültürel bir "proje" idi, bir "politika" idi.

10- 1990'lı yılların sonlarına doğru başladığını söyleyebileceğimiz yeni ve son bir dönem daha var ki, bu da kültür sanayiinin etkinlik kazandığı bir dönemdir. Bu noktada Anadolu açısından trajik olan şey, bir dönem yetkin bir hümanizmayı beslemiş kültürel bir üretim alanıyken bugün bayağı bir parodileşmenin malzeme deposu haline gelmiş olmasıdır. Kültür sanayiinin özgün coğrafyası olan Batı, nasıl ki "Doğu'nun güneşi" Kleopatra'yı, patronuna kur yapan şımarık bir sekreter kız gibi işlemiş, nasıl ki Che'lerin, Evita'ların, Peron'ların dramını neşeli bir vodvil gibi izlettirmiş ise, bizim sanayiimiz de, Anadolu'nun olağan hayat dokusuna işlemiş alışkanlıkları, tavırları parodileştirip ağalı şeyhli dizilere malzeme yaptı. *Umut'ta*, *Yol'daki* akıl ve vicdan sahibi gerçekçilik, *Vizontele* filmleriyle yerini, Güney Doğu hayatının sıra dışılığını gişe hâsılatı olarak satılığa çıkaran ticarileşmeye bıraktı. Folklor ise, *Sultans Of The Dance*, *Anadolu Ateşi*, *Ney*, *Hürrem Sultan* gibi birbiri ardınca çıkan Anadolu halk danslarına dayalı sahne gösterileri gibi, geleneksel olanla bağıni "show-business" üzerinden kurmuş bir yaklaşıma terk edildi. Böylelikle, Marx'ın "artı değer" açıklamalarında dile getirdiği gibi, durduk yerde pek bir işe yaramayan gelenek, kültür sanayiinin patronları tarafından "işe alınıp", getirisi hayli yüksek bir sömürgeye dönüştürülmüş oldu.

11- Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni* (II. Cilt), Tekin Yayınevi, İstanbul 1987, s.766

12- Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayıncılık, İstanbul 1991, s.88 Cumhuriyet'in tek partili yılları da kapsayan dönemi boyunca "köylüyü köyünde tutma"ya yönelik politikalarla küçük köylülüğün ve tarımsal yapının korunması meselesi, Türkiye'de bir tartışma konusudur. Örneğin Çağlar Keyder ve Ayşe Buğra, 1923'ten beri siyasi iktidarların hep küçük köylü ekonomisi lehine politikalar güttüğü ve yoksul köylüleri "çifti çubuğu" olan küçük mülkiyetli köylülüğe terfi ettirdiği görüşündedir. Keyder ve Buğra, kapitalist modernleşmenin klasik gelişme modelinden farklı olarak, Türkiye'de kapitalizmin fabrika merkezli üretimden ziyade küçük işletmeler temelinde gelişmiş ve

dolayısıyla "sanayi proletaryası" yerine esnek, geçici ve süreli (enformel) işçiliğin yaygınlaşmış olmasını da ("kalkınmacı sanayileşme modeli"nin yanı sıra) bununla açıklamaktadır. (Bkz. Çağlar Keyder, *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993; Ayşe Buğra, *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009) Oya Köymen ise, küçük köylülüğün korunduğu görüşüne itiraz etmektedir. Köymen'e göre, köylüyü topraklandırma girişimleri hedefinden uzaklaşarak, hazine arazilerinin imtiyazlı kişilerin eline geçmesi ve dolayısıyla ortadan kalkmasının hedeflendiği toprak ağalığının iyice pekişmesiyle sonuçlanmıştı. (Bkz: Oya Köymen, *Kapitalizm ve Köylülük*, Yordam Kitap, İstanbul 2008) Bu konularda önemli değerlendirmeler için, ayrıca bkz. Korkut Boratav, *Tarımsal Yapılar ve Kapitalizm*, İmge Kitabevi, Ankara 2004

13- Kıymet Giray, Nuri İyem, *Türkiye İş Bankası Yayınları*, İstanbul 1998, s.10

14- Demirtaş Ceyhun, *Türk Edebiyatındaki Anadolu*, Sis Çanı Yayınları, İstanbul 1996, s.58

15- Stefanos Yerasimos, *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye* (III. Cilt), s.227, 228

16- Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar 1)*, Adam Y. İstanbul 1996, s.183

17- age. s.198

18- Demirtaş Ceyhun, *Türk Edebiyatındaki Anadolu*, s.46

19- age. s.41

20- Norbert Elias, *Mozart -Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine-*(ç.Yeşim Tükel), Kabalcı Y. İstanbul 2000, s.68, 69 Elias'a göre, sorunun önemi ilk bakışta görüldüğünden daha büyüktür. Zira: "Sanatçının yaşamı ve eseri arasındaki ilişkinin açıklığa kavuşturulması insan olarak kendimizi anlamak açısından da büyük önem taşır." age. s.72

21- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.291 Bourdieu, yazarın hayatının ilerideki tüm gelişmelere gebe bir "ilk başlangıç"a odaklanmasını eleştiren Sartre'in bu kuramına ilişkin referansları, onun Flaubert üzerine bir çalışmasına ("La conscience de classe chez Flaubert", *Les temps modernes*, no.240, 1966) yönlendirir.

22- Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler*, s.88

23- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.292

24- age. s.293

25- *Hubris*: Aşırı gurur.

26- age. s.295

27- age. s.296

28- age. s.296, 297

29- Karl Marx, *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (ç.Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara 1990, s.13 Benzer bir şeyi F. Engels de (W.Borgius'a 25 Ocak 1894 tarihli mektubunda) söyler: "... insanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ne var ki kendilerini koşullayan belirli bir çevrede ve önceden var olan gerçek ilişkiler temeline dayanarak yaparlar." (Friedrich Engels, *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94*

- (ç.Öner Ünalın), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 1993, s.37]
- 30- Karl Marx, *Grundrisse* (ç.Arif Gelen), Sol Yayınları, Ankara 1999, s.21
- 31- Karl Marx, *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i*, s.8
- 32- Bkz. F.Jameson, *Marksizm ve Biçim* (ç.Mehmet H.Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.51, 52
- 33- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.334
- 34- Nurçay Türkoğlu, *Renkli Atlas* (Giriş yazısı), Babil Yayınları, İstanbul 2004, s.7
- 35- Selahattin Hilav, "Birkaç Gözlem ve Düşünce", *Edebiyat Yazıları*, YKY İstanbul 1995, s.65
- 36- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.525
- 37- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusan'e'den Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996, s.199
- 38- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, YKY İstanbul 2002, s.125
- 39- *age*, s.123, 124
- 40- *age*, s.117
- 41- *age*, s.261, 262
- 42- *age*, s.158, 159
- 43- Nâzım Hikmet, "Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl: Millî Gurur", *Benerci Kendini Niçin Öldürdü? (Şiirler 2)*, YKY İstanbul 2002, s.269-273
- 44- Süleymaniye ile ilişkin benzer görüşleri başka yerlerde de dile getirmiştir Nâzım Hikmet: "Kanuni Sultan Süleyman'la Sinan'ın Süleymaniye'si arasında 'Süleyman' adından gayri en küçük bir bağ yoktur." Süleymaniye, öncelikle camii değil, "alışılmamış bir "mimarlık verimi"dir: "Sinan'ın Süleymaniye'si bir cami biçimindedir. Yapılma parasını bir saltanatın kanlı kasası vermiştir. Ancak Süleymaniye'nin ne bu biçimle, ne onun yapılması için dökülen paranın kanlı kaynağıyla bir bağı yoktur. Süleymaniye'de mistisizm yahut bir derebeyliğin gösterişini boşuna aramayın! Süleymaniye'de taştan, topraktan ölmezliğe yakın nesneler yaratan Sinan'ın, adamoğlunun gücü vardır yalnız." (Nâzım Hikmet, "Süleyman ve Süleymaniye", Sanat, Edebiyat, *Kültür, Dil (Yazılar 1)*, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s.81) "Yeryüzünde az verim bulunur ki, Sinan'ın Süleymaniye'si kadar, kendini yaptıranların iç dileklerinin taban tabana tersini vermiş, göstermiş olsun." İnsanoğlunun "taş ve toprağı bir aydınlık şarkı biçiminde düzene koyarak" yarattığı eserler içinde en güzellerinden olan Süleymaniye'de, "Katolik kilisesinin karanlığı değil, başı ve sonu olmayan, yaratılmadan var olan kâinatın açıklığı, genişliği, güneşliliği vardır." (Nâzım Hikmet, "Ayasofya ve Süleymaniye", *age*, s.88)
- 45- Nâzım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz, No.2: Mehmet Emin Beyefendi", *age*, s.20-22
- 46- Nâzım Hikmet, *Yazılar 1924-1934 (Yazılar 2)*, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s.28

- 47- Nâzım Hikmet, "Kimlerin Dostluğundan Şüphe Ederiz?", *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar 1)*, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s.196
- 48- Vâlâ Nureddin, *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1965, s.367
- 49- Akt. Vâlâ Nureddin, age, s.423
- 50- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s.73
- 51- Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, Adam Yayınları, İstanbul 1995, s.70
- 52- S.Göksu/E.Timms, *Romantik Komünist* (ç.Bariş Gümüşbaş), Doğan Kitap, İstanbul 2001, s.327
- 53- Talât Paşa, Nâzım Hikmet'in Kafkasya'ya geçiş tarihi olan Eylül 1921'den önce, 15 Mart 1921'de Berlin'de öldürülmüştü. Cemâl Paşa ise, daha sonra, 21 Temmuz 1922'de Tiflis'te öldürülecekti.
- 54- Bkz. Vâlâ Nureddin, age. s.179, 180
- 55- age. s.185, 186
- 56- Bolşevizmi İslamiyet'le uzlaştırmaya çalışan Enver Paşa'nın Sovyet Rusya tarafından Sakarya zaferine kadar desteklenmesi de, Türkiye için yedek bir güç olarak elde tutulmak istenmesiyle ilgilidir. Kurtuluş Savaşı'nın başarısı kesinleştğinde artık bu desteğe lüzum kalmamıştır.
- 57- "Mustafa Kemal'in Sovyetler Birliği hükümlerleriyle bir yakınlaşma konusunda gösterdiği ilgi, daha Samsun'a yeni ayak bastığı dönemden itibaren kendini gösterir. ... 1920 yılında Türk Ulusal Kurtuluş Hareketi Ankara'da kurulan Millet Meclisi'yle meşruluk kazanırken, Sovyet rejimi de iç savaştan zaferle çıkarak varlığını herkese kabul ettirir. İki hareket arasında bir antlaşma, birçok sebepten ötürü zorunlu hale gelir." [Stefanos Yerasimos, *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye* "Kurtuluş Savaşı'nda Sovyetlerden yardım sağlanması, Türkler için stratejik bir zorunluluk olmuştur. Sovyet yöneticileri de, Milli Mücadele öncesinden beri Türkiye'ye karşı olumlu davranmışlardır. Bu davranışın nedeni, Sovyetler için ulusal plânda bir dış politika gereğidir; ayrıca ilerici burjuva devrimlerine yardım etmenin, uluslararası plânda solun başarıya ulaşmasını çabuklaştıracağı söylenerek, Türkiye lehindeki tutuma ideolojik bir temel de getirilmiştir." (Mete Tunçay, *Türkiye'de Sol Akımlar*, BDS Yayınları, İstanbul 1991, s.73)
- 58- "Anadolu'da 1920 yazının başında T.K.P. diye anılan bir çevre kurulmuştur. Bu örgüt, daha çok Sovyet ülkelerinden gönderilen solcuların etkileriyle ilgili görünmektedir; o kadar ki, bunun aslında, Mustafa Suphi'nin Bakû'da oluşturduğu Türkiye Komünist Partisi'nin Anadolu şubesi (veya merkezi!) diye düşünülmüş olması mümkündür. Ankara ve Eskişehir'de T.K.P.'nin kurulmasına, B.M.M. Hükûmeti nezdindeki ilk resmî Sovyet temsilcisi Şerif Manatov'un önyak olduğu anlaşılmaktadır." (Mete Tunçay, age., s.94) Gizli TKP'nin oluşum ve yayılma çabaları karşısında, bilindiği üzere, bizzat Mustafa Kemal Paşa, 18 Ekim 1920'de Ankara'da bir *Türkiye Komünist Fırkası* kurdurmuştu. Mustafa Kemal, Tevfik Rüştü'yü (Aras) bu parti ile Komintern'e girmemizi sağlamak göreviyle

Moskova'ya göndermiş, Tefvik Rüştü de Moskova'da Mustafa Kemal'in Kızıl Ordu kumandanlığına getirilmesini bile ileri sürmüştü. (Bkz. Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1987, Cilt 1 s.329) Ayrıca, Dahiliye Vekâleti Emniyet-i Umumiye'sinin "fırka program ve nizamnamesi"ni tasdik etmesiyle, 7 Aralık 1920 tarihinde de *Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası* (THİF) "resmen" kurulmuştur.

59- Mete Tunçay, *age.*, s.109, 110 Mustafa Suphi ve arkadaşlarının öldürülmesi olayı bile (28 Aralık 1921) Komintern'in bu perspektifini tehlikeye atmamıştı. "Mustafa Suphi ve arkadaşlarının yokedilmeleri karşısında, Sovyetlerin ve Komintern'in takındığı tavır, dünya solculuğunun gelişme süreci bakımından da çok önemli bir başlangıç olmuştur. Bu olayda, 'sosyalist anavatan'ın dış politika çıkarlarıyla bir 'kardeş parti'nin varlık sorunu çatışmış ve komünistler bir yeğleme yapmak zorunda kalmışlardır. Mustafa Kemal'i seçmiş olmaları, sonradan (özellikle Troçkistler tarafından) Staline yakıştırılan bir fırsatçılık kalıbının ilk örneğini vermiştir." (*age.* s.103)

60- *age.*, s.17

61- Stefanos Yerasimos, s.452

62- *age.*, s.453

63- Mete Tunçay, *age.* s.225

64- *age.* s.226

65- Kemal Sülker, *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı*, Yalçın Yayınları, İstanbul 1994, III. Cilt s.47

66- Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar 1)*, s.67

67- *age.* s.68

68- *age.* s.71, 72

69- Stefan Zweig, *Üç Büyük Usta -Balzac, Dickens, Dostoyevski-*, T. İş Bankası Yay., İstanbul 1995, s.7

70- Nâzım Hikmet, bu olayı şu şekilde anlatır: "Gülhane Parkının kapısından sokağa çıktım. Ortalık akşamlıyor. (...) Yolun yukarısından aşağıya doğru, çarşafly bir kadının koştuğunu gördüm. (...) Bir şeylerden kaçtığı, kovalandığı belli. Haykırıyor. Peçesi örtülü. Kundurasının bir teki yok, bundan dolayı da topallıyor. Peçenin ve çarşafın ötesindekini sezmeye alışık gözlerimle kadının yaşlıca olduğunu da anladım. Karşı kaldırımda dalgın yürüyen bir memurun yanından geçip bana yaklaştı kadın, durdu.

- Kurtarın beni, kardeşler. (...)

Yahut başka bir şey söylüyor. Ama 'Kardeşler' dediğini iyice duydum.

Sokağın başında iki Fransız askeri -yabancı lejyonundan- belirdi. Ellerini kollarını savura savura koşuyorlar. Kadın, ayaklarının dibine çöküverdi. Karşı kaldırımdaki maliye memuru bizden yana yürüdü. Sokağın alt başındaki dönemeçte bir erkek geri döndü. Baktı. Kımıldanmadan kaldı olduğu yerde. Lejyon askerleri yuvarlana yuvarlana -bana öyle geldi- yaklaştılar. Kadının önüne geçtim. Askerlerden biri bir boks attı kulak zarıma. Sendeledim. Gözlerim karardı, daha doğrusu yumdum

gözlerimi. Sesler duyuyorum:

-Sen soldaki hergeleyi kolla, Şinasi...

- Tamam.

Gözlerimi açtım. Lejyon askerleri kaldırımda upuzun yatıyordu.

- Çek arabayı, delikanlı. (Bu sözler bana).

- Dayan koluma, hemşire. (Bu sözler kadına).

- Efendi ağabey, sen de bas... (Bu sözler maliye memuruna).

Üç delikanlıydılar, belki üçü de delikanlı değildi, ama bana öyle geldi.

Bıçklarını görüyorum. Birisi, bıçağını kuşağına silerek beline soktu. Kadının kol-larına girip Gülhane Parkı'na daldılar." (Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, s.44, 45)

71- "İsmail Fazıl Paşa, isimlerimizi zikrederek: - Genç şairler, diye bizi takdim etti. Mustafa Kemal, elini ilk önce bana uzattı. Aklıma öpmek geldi. Sonra askeri bir eda ile sıkmayı üslûba daha uygun buldum. (...) Elinin etkisini hiç unuta-mayacağım. Bir kadın eli kadar naifti. Nâzım da aynı şekilde selâmladı. Zaten ben öpseydim, elini o öpmiyecikti. Onun hesabına gaf olmasın diye hareketimi ayarlamıştım. 'Yolculuğunuz nasıl geçti? Ankara'yı nasıl buldunuz?' gibi basmakalıp lâflara ihtiyaç duymaksızın, Mustafa Kemal, bizim için çok önemli bir sadede girdi: - Bazı genç şairler modern olsun diye mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiye ederim, gayeli şiirler yazınız, dedi. Daha da konuşacaktı. Fakat aceleyle yanına bir iki kişi yaklaştı. Bir telgraf getirdiler. Paşa göz atınca telgrafla ilgilendi. Eliyle selâmlayıp bizden uzaklaştı." (Vâlâ Nureddin, *age*. s.103)

72- Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, s.52 Kurtuluş Mücadelesi'ne katılmak üzere 1921 yılında Ankara'da bulunurken, davetli olduğu bir akşam yemeğinde, "dişli mebuslardan" biri Mustafa Kemal'in yağlıboya bir resmini yap-masını elli altın karşılığında teklif eder. Nâzım Hikmet, "tombul yüzlü mebusun" teklif ettiği bu elli altından "nefret eder"; oysa bu elli altın olmasaydı, bu işi "o zamanlar" sevinçle yapardı. (*age*. s.52)

73- Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, Gözlem Yayınları, İstanbul 1977, s.166, 167 Şair Orhan Seyfi de (Orhon), 6 Haziran 1963 tarihli *Son Havadis*'te buna benzer bir olay anlatır: "Güneş dergisini çıkardığım sırada onun bir şiirini neşretmiştim. Bir gün babası, eski Matbuat Müdürü Hikmet Bey, idarehaneye geldi, pek mem-nundu: Atatürk, Nâzım Hikmet'in 'Güneş'teki şiirini okuyup beğenmiş, kendisini görmek istemiş... Hikmet Bey, oğlunun bu vesile ile değişeceğini, aleyhindeki tat-bikattan kurtulacağını umuyordu." (Akt. Kemal Sülker, *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı*, Cilt I, s.91) Orhan Seyfi'nin anlattığı olayın geçtiği tarih Mayıs 1927'dir ve o tarihte Nâzım Hikmet, 89 sanıklı bir "gizli cemiyet kurma" kovuşturmasında -Dr. Şefik Hüsnü- ile birlikte tutuklu bulunmaktaydı.

74- Akt. Kemal Sülker, *age*. Cilt 5, s.206, 207

Nâzım Hikmet bu mektubu Dolmabahçe Sarayı'nda hasta yatan Atatürk'e pos-tayla göndermesi için, Memet Fuar'ın aktardığına göre, Piraye'nin ailesine komşu bir ailenin çocuğu olan genç subay Halûk Şehsuvaroğlu'na teslim etmişti. "Halûk

Şehsuvaroğlu tarihsel değeri olduğuna inandığı bu mektubu, bir kopyasını çıkardıktan sonra postaya attı. General Ali Fuat Cebesoy'un verdiği bilgiye göre, mektup Dolmabahçe sarayına gelmiş, Özel Kalem'de kayda geçmiş, Atatürk'ün yanına girip çıkabilenlerden İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'ya teslim edilmiş, ama bir uygun zaman bulunarak Atatürk'e okunamamıştı." (Memet Fuat, *Nâzım Hikmet*, s.241)

75- Hasan İzzettin Dinamo da, anılarında, Fevzi Çakmak'ın Nâzım Hikmet'e yönelik Mustafa Kemal tarafından önlenmiş bir komplosundan söz eder, ki bu da "şair" ile "önder" arasındaki manevi ilişkiye bir başka örnektir. Dinamo'ya göre, Nâzım Hikmet "orduyu isyana teşvik" suçuyla Cebeci Cezaevinde tutuklu bulunduğu sırada, Fevzi Çakmak, hüccesine yerleştirdiği iki Suriyeli "ajan" aracılığıyla onu cezaevinden kaçırmayı, sonra da "kaçarken vurulmuştur" yaftasıyla ortadan kaldırmayı plânlamıştır. Şair, bu tertibe inanarak kaçmaya hazırlanır, ancak tam kaçılacağı akşam, her zaman bir iki nöbetçiyle korunan hapishanenin alçacık duvarlarının arkasında "süngülerden bir orman"ın kımıldadığını görür ve bu işten vazgeçer. Dinamo, Nâzım Hikmet'in "kaçırılıp, dağlarda öldürülmek istendiği"nin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın "kulağına gittiği"ni, onun da bunu derhal, o sıralarda hasta yatağında yatmakta olan Mustafa Kemal'e iletildiğini, kendisinin "hemen cinayet tertibatının durdurulması"nı "buyurduğu"nu anlatır. (Hasan İzzettin Dinamo, *TKP Aydınlar ve Anılar*, Yalçın Yayınları, İstanbul 1989, s.22, 23) Dinamo, Fevzi Çakmak'ın Nâzım Hikmet'i bu yolla ortadan kaldırma plânına, aynı kitabın 312, 313 ve 315. sayfalarında da değinmektedir.

76- S.Göksu/E.Timms, *age*, s.156

77- Halk Partisi ilkelerinden olan inkılâpçılığın Kurtuluş Savaşı'ndan gelen "millî vasıflar"ını savunmak üzere Atatürk'ün izni ve Başbakan İsmet İnönü'nün onayı alınarak çıkmış olan dergi, 1934'te yine "hükümetin isteği üzerine" yayınına son vermiştir.

78- Nâzım Hikmet, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (Şiirler 2), s.112-114

79- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.133-134

81- *age*, s.244

82- *age*, s.67, 68

83- *age*, s.206

84- Dietrich Gronau, *age*, s.12

85- Vâlâ Nureddin, *age*, s.41

86- Akt. S.Göksu/E.Timms, *age*, s.42, 43

87- Kemal Sülker, *age*, Cilt 1, s.56

88- Mehmet Nâzım Paşa, Halep, Konya, Sivas ve Selanik gibi büyük illerde valilik yapmış, Farsça ve Arapça'ya hâkim, şiirler yazıp çeviriler yapan, Mevlevî tarikatına mensup bir tasavvuf aşığı idi. Nâzım Hikmet, şiir yazma hevesini, şiirin ne olduğunu dedesinden öğrenmişti; dinlediği ilk şiirler de "Nâzım Paşa'nın meclisi"nde okunanlar olmuştu. Mehmet Nâzım Paşa, 1926'da İstanbul'da ölmüştür.

89- Dönemin bütün genç şairleri gibi Nâzım Hikmet üzerinde de etkili bir isimdi Yahya Kemal. Ayrıca, Bahriye Mektebi'nde öğrencisi olmasının yanı sıra, annesi

Celile Hanım'la bir aşk ilişkisi içinde oldukları da bilinmektedir. Bu da Nâzım Hikmet'in onunla yakınlaşmasında özel bir vesile olmuştur. Hatta, yine bilinen bir gerçektir ki, Nâzım Hikmet'in 17 yaşında yazdığı ve basılan ilk şiiri olan (Mehmet Nâzım imzasıyla 3 Ekim 1918'de *Yeni Mecmua*'da yayımlanmıştır)"Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı", bizzat Yahya Kemal tarafından çeşitli düzeltmeler yapılarak dergiye gönderilmiştir. Nâzım Hikmet'in kendisi de bu meseleyi bu şekilde nakletmektedir. (Bkz.Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s.173) Yahya Kemal de, 18 Kasım 1958 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan röportajında aynı konuyu aynı şekilde anlatmıştır. (Akt. Kemal Sülker, age., Cilt 1, s.26, 27)

90- Şükran Kurdakul, *Nâzım, Dünya ve Biz -Nâzım Hikmet Şiirinde Belirgin Temalar-*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2002, s.15

91- Nâzım Hikmet, Anadolu'ya Kuvayı Milli'yenin davetiyle geçmişti. "1920'nin Nisan ayının 4. ve 5. günleri akşamları Mustafa Kemal Paşa ve sofrasında bulunanlar İstanbul'dan gelecek olanları, gelmelerinde yarar bulunanları saptamaya çalışmıştı. Gelmelerinde yarar görülenler listeye geçirilmiş ya kendilerine, ya da kendilerine sözü geçecek olanlara 6-7 gün içinde bildirim yapılması yolu seçilmişti. Kasım sonlarında İstanbul'daki bazı şairlere Halide Edip Hanım haber göndermiş ve Nâzım Hikmet'in Ankara'ya geçmesinin sağlanmasını istemişti." (Kemal Sülker, age., Cilt 1, s.76)

92- Yusuf Ziya ve Faruk Nafiz, İnebolu'dan İstanbul'a geri döneceklerdir, zira, Yusuf Ziya, İngilizleri tutan Refi Cevat Ulunay'ın *Alemdar* adlı günlük gazetesinin edebiyat sayfasının yönetmeni ve yazarı olduğu için, Faruk Nâfiz de, Damat Ferit Paşa'dan nişan almış bir şair olduğu için şüpheli bulunarak Ankara'dan bekledikleri izni alamayacaklardır.

93- "Birinci Dünya Savaşı sırasında mesleklerinde ustalaşmaları amacıyla Almanya'ya gönderilen birçok Türk işçisi Alman sosyalistlerinin etkisinde kaldılar ve bunlardan bir kısmı 1918 Spartakist hareketin saflarında mücadeleye katılarak sınırışı edildiler." (Stefanos Yerasimos, *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye*, Cilt 3 s.53)

94- Vâlâ Nureddin, age, s.69, 70

95- Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin'in TKP içindeki ilk "resmi" görevleri, bu büronun çıkardığı *Kızıl Sendika* gazetesinin edebiyat sayfalarını hazırlamaktır.

96- Emin Karaca, *Sevdaımız Komünisttir*, Gendaş Yayınları, İstanbul 2001, s.74

97- Nâzım Hikmet, *Son Şiirleri (Şiirler 7)*, YKY İstanbul 2002, s.114

98- Kemal Sülker, age., Cilt 1, s.84

99- Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, s.30

100- Vâlâ Nureddin, age, s.77

101- Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, s.46

102- age., s.54, 55

103- Bkz. 835 *Satır (Şiirler 1)*, YKY İstanbul 2002, s.102, 103

104- Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* (ç.Fusun Ant), Afa Yayıncılık, İs-

tanbul 1986, s.178

105- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s.44

106- Dietrich Gronau, *age.*, s.58

107- Kemal Sülker, *age.*, Cilt 1, s.85

108- Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, Ant Yayınları, İstanbul 1969, s.105

109- Nâzım Hikmet, "19 Yaşım", *835 Satır (Şiirler 1)*, s.212-216

110- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.157, 158

Nâzım Hikmet'in Romen gazeteci Carol Roman'a verdiği bir röportajda söylenmiş olan bu sözler, Ekber Babeyev'in, şairin konuşmalarından ve yazılarından çeşitli pasajları biraraya getirerek oluşturduğu "Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor" başlıklı yazıda yinelenmektedir. Bkz. *age.*, s.173, 174

111- Taylan Altuğ, *age.*, s.62

112- "1922'yi yıllardan o yıl/ Hey gidi gençlik hey,/ yüreğim suda balık misali kıvırlı kıvırlı./ loşlukta şarap gibi vurmuş başa./ Batum yoluyla gelmişim Anadolu'dan." (Nâzım Hikmet, "Bazı Anılar", 1957)

113- Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü* (ç. Cemal Ener), Metis Yayınları, İstanbul 2001

114- O. Hitler'in Rusya'yı yeneceği düşüncesine "Ümit yenilir miymiş?" diye itiraz edecekti. (Bkz. *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.490)

115- Mehmet Öztürk, *age.*, s.168

116- Yevgeni Yevtuşenko, "Oyuncu müthiş, ama oyun berbat!" [*Romantik Komünist'e* (Saime Göksoy/Edward Timms, Doğan Kitap, İstanbul 2001) "Önsöz", s.17]

117- Norbert Elias, *age.*, s.12

118- Andrey Tarkovski, *age.*, s.95

119- Rus fütüristlerin anlamsız hecelerden kurulu şiirleri ve dadacıların keyfi biçimde kelimelerin anlamı olmayan hecelere kadar parçalanması üzerine kurulu "fonetik şiiri"nden Nâzım Hikmet, anlama zarar vermeyecek şekilde sadece bir teknik olarak yararlanmıştı.

120- Orhan Kemal, Nâzım Hikmet'in, şiir formu ve mısra yapısını Mayakovski'den aldığı yolundaki iddiaları yalanladığını anlatır. (Bkz. Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1976, s.40-43) Nâzım Hikmet, Bursa cezaevinden Adalet Cimcoz'a şöyle yazmıştır: "Ben Mayakovski'yi şahsen tanıdım. Bir kere, bir yılbaşı gecesi, bir şairin evindeki toplantıda kendisine takdim edildim. Sonra şiir okurken de dinledim, fakat hâlâ en az tanıdığım şair odur. Sonra tersine, üstadı bizde tercüme etselerdi aramızda ne kadar az benzerlik olduğu o zaman meydana çıkardı. Kısaca söyleyeyim: Üstad, bir çeşit müstezatlı aruzla yazar, bendeniz böyle müstezatlı bir ölçü kullanmam. Üstadta kafiy meselesi edindiğim, edinebildiğim bilgiye göre ön planda geliyor. Bendeniz ise bunu ancak gerektiği zaman bir unsur olarak kullanırım." Kendisiyle yapılan bir mülakatta da şunları söylüyor şair: "Mayakovski bir nevi Rus aruzunun bir çeşit, son haddine vardırılmış, müstezatlı tarzıyla yazar. ... Halbuki benim yazılarımda böyle muay-

yen bir veznin son haddine vardırılmış müstezatlı tekniği yoktur. Ahengi ve 'vezni' anlayış bakımından aramızda hiçbir benzerlik olmayan Mayakovski'yle muhteva bakımından da ayrılırsınız... O, her şeyden önce ve her şeye rağmen ferdiyetçidir. Ben değilim." ("Nâzım Hikmet Diyor ki", *Konuşmalar*, s.33) Vâlâ Nureddin, anılarında, Nâzım'la kendisinin Mayakovski adını ilk kez, 1922 yılında Moskova'da, birçok şairin toplanma yeri olarak kullandığı ve bu bakımdan bir "kulüp" gibi işleyen bir otel odasında işittiklerini, birkaç şiirinin orada okunduğunu, Nâzım'ın da bunları beğendiğini yazar. (Bkz. Vâlâ Nureddin, age., s.294, 295) 1960 yılında Fransız Radyo'suna verdiği bir mülakatta da Mayakovski ile tanışmalarını şöyle anlatır: "Mayakovski'yi ilk olarak 1922'de Moskova'da tanıdım. Tanışmalarım arasında genç bir Rus kıızı vardı, beni evine davet etti, küçük bir otel odasında kalıyordu. Odaya girdiğimde o kadar çok duman vardı ki, birbirimizi zorlukla görebiliyorduk. Çok gürültülüydü, herkes bağırarak konuşuyordu, özellikle onun bağırmasında, çalan büyük bir kampananın baş'ı gibi bir şey vardı. (...) Sonra onu benimle tanıştırdılar; bu kişinin Mayakovski olduğunu söylediler. Onu isim olarak tanıyordum, çoktan beri Sovyetler'de ve tüm dünyada tanınmış bir ozandı, en azından yazın çevresinde. Bana onu tanıştırdıklarında 19 yaşında genç bir Türk ozanıydım ve Rusça bilmiyordum. Yalınlıkla ve içtenlikle bana doğru yöneldiğinde ben çoktan fethedilmiştim." (Nâzım Hikmet, "Nâzım'la Söyleşi", *Konuşmalar* s.142)

121- Nâzım Hikmet, "Nâzım Hikmet'le Mayakovski Üzerine Bir Konuşma", age., s.168

122- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat* (ç.Asım Bezirci), Yön Yayıncılık, İstanbul 1993, s.113

123- Nâzım Hikmet, "Nâzım Hikmet'le Mayakovski Üzerine Bir Konuşma", *Konuşmalar*, s.168

124- age., s.175, 176

125- Bu yeni formda "diyalektik materyalist felsefenin şiirleştiği"ni söyleyenler de olmuştur. Sadri Ertem, "Resimli Ay"ın Ağustos 1930 tarihli sayısında şunları yazıyordu: "Şimdiye kadar diyalektik materyalizmi izah için, idealist diyalektikçi Goethe'nin Faust şiirinden parçalar alıyorlardı. Bugün Türkiye'deki diyalektik materyalistler için, kendisi de bir diyalektik materyalist olan bir şairden, Nâzım Hikmet'ten numune almak mümkündür." (Akt. Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, Ant Yayınları, İstanbul 1969, s.134)

126- İtalyan şair ve oyun yazarı F.T.Marinetti'nin 1909 yılı şubat ayında, Paris'te çıkan *Figaro* gazetesinde yayımladığı manifesto ile adını duyuran fütürizm, Rusya'da, 1912'de aralarında Mayakovski'nin de bulunduğu dört genç şairin kaleme aldığı "Genel Zevkin Suratına Bir Tokat" adlı bir başka manifestoyla ortaya çıktı. Şiiri köhne çağrışımlar, imajlar ve duygulardan kurtarmayı amaç edinen fütüristler, çağdaş hayatın endüstriyel ve toplumsal gerçeklerini dile getirecek yeni bir şiir dilinin yaratılmasını savunuyorlardı. Şiirdeki bu dil ve biçim arayışı, Rusya'da 1917 devrimiyle birlikte bambaşka bir yöne çevrilmişti: Örneğin İtalya'da, aralarında Marinetti de olmak üzere, bir çok fütürist şair önce I. Dünya

Savaşı'nın gerekliliğini savunmuş, savaştan sonra da faşizmden yana olduklarını açıkça dile getirmişlerdi. Oysa Rusya'da tam gelişme çağında devrimle karşılaşan fütürizm, diğer avangard hareketler gibi önce burjuva değerlerine karşı çıkan ama sonunda evcilleşerek zararsız hale gelen bir akım olmaktan kurtulmuştu. Leon Troçki, bunu *Edebiyat ve Devrim* adlı yapıtında açık ve güçlü biçimde izah etmiştir. (ç.H.Portakal, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1989, s.103-136)

127- Kaynağını Rus fütürizminden alan ve daha çok heykel ve resim alanında kendini gösteren Konstrüktivizm, sosyalist bir toplumun kuruluşunu dile getirmeyi amaç edinmiş, şiirin biçiminin ele aldığı konuyla belirlenmesi gerektiğini ileri sürmüş, teknik ve bilimsel terminolojinin önemi üzerinde durmuş ve şiire düzyazı tekniğini sokmuştur.

128- Yeri gelmişken şunu da belirtmek gerekir ki, Nâzım Hikmet, ileriki yıllarda H.Marcuse'den hareketle J.Habermas tarafından tanımlanıp eleştirildiği şekliyle [Bkz.Jürgen Habermas, *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim* (ç.Mustafa Tüzel), YKY, İstanbul 2001, özellikle s.31-78] bilimin ve teknolojinin "totaliter rasyonalitesi"ne kapılmaksızın, onların "yaşam evreni"ne girmiş "devrimci pratik sonuçları" ile ilgilenmişti. Ayrıca, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında, insanlığın demiryolları, köprüler, kanallar inşa ettiği o "mühendisliğin kahramanlık çağı"nda yaşananların yarattığı heyecan, gurur ve özgüven dalgası, en romantikine kadar, aydınlar ve sanatçıları da sarmıştı. Süveyş Kanalı'nı yapan ve Panama Kanalı'nı planlayan F.M.de Lesseps (1805-1894), bir Saint-Simoncuymdu. (Bkz. Eric Hobsbawm, *Sermaye Çağı*, s.71) Bilimin ve teknolojinin Nâzım Hikmet şiirlerindeki konumu ve görünümü, böyle bir yaşama evrenine duyarlılık geliştirmiş ütopyacı bilinci temsil ederler.

129- Nâzım Hikmet, "Nâzım Hikmet'le Mayakovski Üzerine Bir Konuşma", *Konuşmalar*, s.167

130- Ekber Babayev, "Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor", *age.*, s.177

131- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.12

132- *age.*, s.22, 23

133- *age.*, s.244

134- Nedim Gürsel, *age.*, s.14

135- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.102

136- *age.*, s.183

137- Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, s.333, 334

138- Nâzım Hikmet, *age.*, s.150

139- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, s.43, 44

140- Nâzım Hikmet, "Şair", 835 Satır (Şiirler 1), s.97, 98

141- Marshall Berman, *Marksizmle Maceram* (ç.Aylin Üçler), İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s.103

142- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.179

143- Selahattin Hilav, "Nâzım Hikmet'te Estetik Seçimlerin Evrimi", *Edebiyat Yazıları*, s.72

- 144- Selahattin Hilav, "Nâzım Hikmet Üzerine Notlar", age., s.28
- 145- Andrey Tarkovski, age., s.109
- 146- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, s.46
- 147- Akt.Onat Kutlar, *Sinema Bir Şenliktir*, T. İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004, s.42
- 148- Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, s.105, 106
- 149- Bkz. 835 *Satır* (Şiirler 1), s.141
- 150- Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil* (Yazılar 1), s.33
- 151- Andrey Tarkovski, age., s.177
- 152- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, s.60
- 153- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.183
- 154- age., s.130
- 155- Şeyh Said isyanı üzerine çıkarılan 4 Mart 1925 tarihli Takrir-i Sükûn Kanunu'nun yarattığı genel hava içinde birçok yayınlı birlikte "Aydınlık" ve "Orak-Çekiç" de kapatılır. TKP içinde faaliyet yürüttüğü iddiasıyla, aralarında Dr. Şefik Hüsnü, Hikmet Kıvılcımlı, Şevket Süreyya Aydemir, Hasan Ali Ediz gibi isimlerin yer aldığı 38 kişiyle birlikte, polis kovuşturmasına uğrayınca önce İzmir'e geçmiş, yeniden açılmış olan İstiklâl Mahkemesi'nin eline geçmemek için Sovyetler Birliği'ne gitmişti (1925). Nâzım Hikmet, bu kovuşturmada, gıyaben 15 yıla mahkûm olmuştu.
- 156- Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, s.154, 155
- 157- Nâzım Hikmet'in "Hopa Mapusanesi Notlarından" başlığı altında topladığı bu şiirler için bkz. 835 *Satır*, s.225-230
- 158- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.180
- 159- Nâzım Hikmet, 1938 martında Ankara Kara Harp Okulu Askeri Mahkemesi'nde 15 yıl, aynı yılın ağustos ayında İstanbul'da Donanma Komutanlığı Askeri Mahkemesi'nde 20 yıla mahkum oldu.
- 160- Nâzım Hikmet, 14 Temmuz 1950'de çıkan Genel Af Yasası'ndan yararlanarak 15 Temmuzda serbest bırakıldı. Uzun yıllar "af" ümidiyle yaşamıştı şair. Mart 1950'de CHP'nin yaklaşan seçimlerden evvel kesin bir "af" çıkartacağı beklentisine girilir. Fakat olmaz. 8 Nisanda açlık grevine başlar Nâzım Hikmet. Yurtta ve dünyada şairin tahliyesi yönünde imza kampanyaları başlatılır, gösteriler olur. Fakat seçim nedeniyle hükümet kurulmamıştır, Meclis çalışmamaktadır. Bu koşullarda greve devam etmenin lüzumsuz bir "intihar" olacağı yönündeki telkinlere uyararak on sekizinci günde eylemine son verir Nâzım Hikmet. Bir kaç ay sonra, kurulan yeni hükümetin (Demokrat Parti hükümetinin) çıkardığı afla özgürlüğüne kavuşur.
- 161- Ahmet Emin Yalman'ın Nâzım Hikmet'e yazdığı (1950 yılında *Vatan* gazetesinde yayımlanan) açık mektubunda, "13 senedir, ordu ve donanmayı isyana teşvik diye işlemediğiniz ve işlemeği hatırdan geçirmediğiniz bir suçtan dolayı zindanlarda yatmanın, eza çekmenin..." vb. gibi satırlar yer almaktadır. Falih Rıfkı Atay da, 2 Mayıs 1965 tarihli *Dünya* gazetesinde şunları yazıyordu: "Bir gün

kulaklarımla Meclis koridorunda şu sözü duydum: 'Vesika yokmuş ha?.. Delil bulunamazmış ha?.. Biz onu Divan-ı Harbe mahkûm ettirelim de gününü görsün.' Nâzım Hikmet hapisteyken onu her düşünüşte bu sözü hatırlayarak yok yere çile çekmesini içime yediremiyordum." (Akt. Vâlâ Nureddin, age., s.400)

162- Stefan Zweig, *Dünya Fikir Mimarları Cilt III: Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar*, s.300

163- Vâlâ Nureddin, age., s.42

164- Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, s.30

165- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.265, 266

166- age., s.346

167- age., s.467

168- Nâzım Hikmet'in bu şiiri, KUTV'da tanıdığı ve 1924 yılında Şangay'da komünistlere karşı düzenlenen bir baskında öldüğü haberini aldığı Çinli arkadaşı Emi Siao'nun ilhamıyla yazdığı bilinmektedir. (Nâzım Hikmet, arkadaşının aslında sağ olduğunu 20 yıl sonra, 1951'de Viyana'da Dünya Barış Konferansı'nda kendisiyle karşılaşınca öğrenecekti.) Bu anlatı-şiir, Da Vinci'nin Louvre Müzesi'nde sergilenen tablosunun SÎ-YA-U karakterine aşık olması ve onun peşinden Şangay'a gitmesi üzerine kurgulanmıştır.

169- Walter Benjamin, *Parıltılar*, s.66

170- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.468

171- Nâzım Hikmet, "Ben Beni Bir Daha Ele Geçirsem", *Yatar Bursa Kalesinde* (Şiirler 4), s.171

172- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.434

173- Nâzım Hikmet, "Tevfik Fikret", *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil* (Yazılar 1), s.43

174- Vâlâ Nureddin, age., s.394, 395

175- Walter Benjamin, *Pasajlar*, s.170

176- Theodor W. Adorno, *Walter Benjamin Üzerine* (ç.Dilman Muradoğlu), s.63

177- "Burada bütün şeref ruhun, kahraman iradenin olacaktır. (...) Halk yığınlarından sâdır olan, fakat onlarca az önem verilen birisi (Colomb, Copernic veya Luther), bu karanlık ihtarların yalnız kendisine yöneltildiğini kabul edecek ve ayağa kalkarak: "İşte ben buradayım" cevabını verecektir." [Jules Michelet; *Rönesans*, s.116]

178- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.100

179- Akt. Vâlâ Nureddin, age., s.471

180- Bilindiği gibi, Celile Hanım (1879-1952), aslen Karl Detroit adıyla Brandenburg'da Huguenot cemaatinin bir üyesi olarak dünyaya gelmiş olan Mehmed Ali Paşa'nın kızı Leyla Hanım'ın, yine aslen Constantine Borzenski adında Polonyalı bir aristokrat olan Mustafa Celaleddin Paşa'nın oğlu Enver Celalleddin Paşa ile olan evliliğinden dünyaya gelmişti. Celile Hanım, dönemine göre hayli sıradışı bir kadındı. 15 yaşından itibaren resme ilgi duymuş, otuzlu yaşlarının sonunda, "sanatsal yeteneklerini engellediği" düşüncesiyle evliliğinden soğumuş, ko-

casıyla ayrıldıktan sonra da (1919), Bahriye Mektebi'nde öğrenci olan oğlu Nâzım ve kızı Samiye'yi İstanbul'da bırakarak resim eğitimi için Fransa'ya gitmişti. Celile Hanım, Fransızca'yı iyi bilir, Lamartine'den çeviriler yapardı. Nâzım Hikmet'in babası Hikmet Bey (1876-1932) ise daha geleneksel bir aileden geliyordu. Babası Nâzım Paşa, bilindiği gibi, Mevlevî tarikatına mensup bir Osmanlı devlet memuruydu. Kendisi de bir süre Selanik'te Hariciye Nezareti'ne bağlı olarak çalıştıktan (ki Nâzım Hikmet bu esnada doğmuştur) sonra, "yasadışı faaliyetlerde bulunduğu" iddiasıyla istifaya zorlanmış, bir takım başarısız ticaret işlerine girişmiş, nihayet Jön Türkler'in 1908'deki başarısıyla Hariciye Nezareti'nin Matbuat Müdürlüğü'ne tercüman olarak atanmıştı. Mütareke döneminde bu görevinden istifa eden Hikmet Bey, bir ara *Alemdar* adlı dergiyi çıkaran bir yayınevine müdür olduktan sonra, ömrünün son günlerine kadar Kadıköy'de Süreyya Paşa sinemasının yöneticiliğini yaptı.

181- Nâzım Hikmet, bu toplantıda, Moskova'da bir Dış Büro varken Viyana'da büro açarak merkez komite toplantısını burada toplamanın, (o tarihte henüz Stalinciliğe bulaşmamış olan) Leninist Komintern'i terk etmek anlamına geldiğini ileri sürerek, Genel Sekreter Şefik Hüsnü ve taraftarlarını eleştirmişti. O toplantının önemli kararlarından olan "TKP Merkez Komite üyelerinin seçimle belirlenmesi ve çalışma usüllerinin değiştirilmesi" Nâzım Hikmet'in bundan böyle sıkı takipçisi olacağı ilkeler haline gelmişti. (Bkz. Emin Karaca, *Sevdalımız Komünisttir -Nâzım Hikmet'in Siyasal Yaşamı-*, s.90, 91)

182- Nâzım Hikmet'in önderliğinde gerçekleşen bu muhalif örgütlenme, 1929 yılı baharında İstanbul'da Pendik önlerindeki Pavli adasında yapılan ve Nâzım Hikmet'in dışında Hamdi Alev (Şamilof), eşi Emine Alev, Seyfettin Osman, KUTV'dan Mehmet Özdenasil (Deli Mehmet), Şabanoğlu Fuat, Şoför Süreyya ve Zeki Baştımar'ın katıldığı bir toplantıda ortaya çıkmıştı. Genel Sekreterliği'ne Nâzım Hikmet'in getirildiği bu muhalif TKP, Komintern'e üyelik başvurusunda bulunmuş, fakat kabul görmemiştir. (Bkz. Emin Karaca, age., s.113-118)

183- Bkz. *Benercî Kendini Niçin Öldürdü?*, s.247

184- Maksim Gorki, Lenin'le ilgili anı ve görüşlerini yazmış, Burhan Asaf (Belge) de bunun bir bölümünü Türkçe'ye çevirerek *Aydınlık* dergisinin 18 Şubat 1925 tarihli 21. sayısında "Bir İnsan" başlığıyla yayınlamıştı. Nâzım Hikmet, bu makaledeki görüşlere itiraz etmekteydi.

185- Nâzım Hikmet, "Mektup", 835 Satır (Şiirler 1), s.202-205

186- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.135

187- Akt. S.Göksu/E. Timms, age., s.325

188- Bkz. *Son Şiirleri* (Şiirler 7), YKY İstanbul 2002, s.107

189- Hıfzı Topuz, *Parisli Yıllar*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1994, s.158

190- Bkz. *Yusuf ile Menofis* (Oyunlar 3), YKY İstanbul 2002, s.290

191- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.136

192- Dağınık saçlarıyla tavanarasındaki Beethoven, on dokuzuncu yüzyıla imge olarak egemen olmuş figürdür. O, tavanarasında oturur ve yaratır; "içindeki ışık

uyarında yaratır ve bir insanın bütün yapması gereken budur; bir kimseyi kahraman yapan budur". (Isaiiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s.31)

193- Kant'a inanmamız gerekirse, ahlak 'nasıl mutlu oluruz' değil de, 'kendimizi nasıl mutlu olmaya layık bir insan haline getirebiliriz' sorusuna yanıt veren bir şeydir -ya da böyle olmalıdır-. Ama bizim Nâzım Hikmet gibi sanatçılarımız, edimlerini ahlaksal bir temele oturttukları andan itibaren mutluluğun kendilerinden esirgendiği bir hayatı yaşamaya başladılar. Çünkü Kant'ı tahsil etmemiş olan devlet, ahlak denince tek bir şey biliyor ve anlıyordu: Ödev.

194- Özgürlük duygusunu kamçılayan gurur ve asilik, Nâzım Hikmet'te bir mizaçtı. Cemal Paşa, Moskova'daki konağına bir akşam yemeğine davet ettiği Nâzım Hikmet'e "Eski vaziyetim olsaydı, seni şimdi astırır, darağacının altında ağlardım" dediğinde, şair sözünü sakınmaz: "Aramızdaki fark şu ki paşa, ben seni astırır ama altında ağlamazdım." (Vâlâ Nureddin, age. s.337) Sınıflarında Kuvay-ı Milliye'ci subayların mürteciler tarafından kesildiği, duvarlarında kan izlerinin durduğu bir okulda öğretmenlik yapan genç Nâzım'ın asi davranışları da yine ondaki bu gururdan kaynaklanan asiliğe örnektir: "Bolu, o devirde çok mutaassıptı. Biz kılığımızla, kıyafetimizle, davranışlarımızla, konuşmalarımızla, bağıra çağıra şiir okumalarımızla son derece yadırganıyorduk. Hele Nâzım... Hele Nâzım'ın kalpağı, hele Nâzım'ın favorileri... (...) Beş vakit namazlarda, çarşı camiinde güldür güldür ezan okunduğu halde, sokakta eli sopalı biri belirirdi. Başında abani sarığı, cüppesinin etekleri yel yeperek, falakacı tipi, sıırım gibi bir herif. Kümes hayvanlarını kovalarcasına ümmeti kış kış ederdi. Dükkânların peykelerine, camekânlarına vurarak haşin bir sesle haykırırdı: 'Vakt-i salât! Vakt-i salât! Herkes süklüm püklüm, ya camiin yolunu tutar, ya gözden silinir. Dükkânlar kapanır. (...) Bu arbede koparken biz mesela, bir kahvenin köşesine çekilip oturabilirdik. Tenha sokaklara dalabilirdik. Özellikle memurlar, öğretmenler böyle yapardı. Hayır, Nâzım gözden silinmeğe imkân vermiyor. 'Vakt-i salâtçı'nın zorbalığı onda isyan uyandırıyor. Kızıp söylenenlerin elebaşlığını yapıyor. Göze batmak ister gibi, inadına, namaza sürülenlerin akıntısının tersine yürüyor. Bizi bir sefer Müftü efendi dâvet etti. Kalktık gittik. Odasında çepeçevre bir sürü ihtiyar. Ekserisi eşraf, ayan, dükkân sahibi filân... Jüri gibi oturmuşlar. (...) Müftü böyle söyledi ya, müdür böyle söyledi ya, çarşı pazardaki mütegalibe görsün kişisel hürriyete karışmanın ne olduğunu... Dur Nâzım onlara gösterir. En civcivli zamanda çarşıya yaklaştık mıydı, başındaki Mahmut Şevket Paşa kalpağını çıkarıyordu. İçine bir yumruk atarak kırmızı çuhasıyla sırmalı kaytanları birtlatıyor, kabartıyordu. Bir elde ayna, bir elde tarak, favorileri kulak hizasından burun hizasına doğru tarıyor. Büsbütün kabartıyor. Çapulaların uzun kemerini çözerek her adımda iki yandan şak şak sallandır hale sokuyor. Sonra mendilinin ucuna bozuk paralar bağlayıp sağ elinin şahadet parmağında zincir gibi çeviriyor. Sol eli pantolonunun cebinde, ısıklık çalarak ortaoyunundaki delişmen Frenk edasıyla çarşının ortasına dalıyor.. 'Vakt-i salâtçı'ya doğru yürüyerek... (...) Müftü efendinin yanındakilerin dükkânları hizasında ıslığının kâmeti yükseliyor. "Lâ! lâ! lâ!" diyerek akortsuz sesiyle şarkılar

söylediği de oluyor.” (Vâlâ Nureddin, age. s.131, 132)

195- Bkz. S.Göksu/E.Timms, age., s178-180

196- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, (ç.O.Koçak/A.Doğukan), Metis Yayınları İstanbul .

197- Selahattin Hilav, “Birkaç Gözlem ve Düşünce”, *Edebiyat Yazıları*, s.68

Hilav’a göre, Nâzım Hikmet’in bireyciliği, daha yüksek bir uğrak (moment) içinde eritilmiş ve bütünsel (total) insana yönelmiş bir toplumcu-ferdiyetçilikti. Şair bunu ünlü bir dizesinde de özetlemişti: “Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür / ve bir orman gibi kardeşesine..”

198- Bkz. Vâlâ Nureddin, age., s.418

199- Bkz. Füsun Özbilgen, *Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum -Semiha Berksoy’un Anıları, Nâzım Hikmet ve Fikret Muallâ ile Mektuplaşmaları-*, s.151

200- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.211

201- UNESCO’nun Yürütme Kurulu Başkanı ve Hindistan’ın Moskova Büyükelçisi Rodha-Krishman’ın öncülüğünde (aralarında Bertolt Brecht, Neruda, Louis Aragon, Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre’in bulunduğu) 29 aydın ve sanatçının imza koyduğu mektup; uluslararası barış, hukuk, yazar ve öğrenci birliklerinin girişimleri vb. burada hatırlanmalıdır.

202- Bildiri metni için bkz. Kemal Sülker, *Nâzım Hikmet’in Gerçek Yaşamı*, s.206, 207

203- Stefan Zweig, *Dünya Fikir Mimarları Cilt III: Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, s.246

204- age., s.289

205- age., s.255

206- Şükran Kurdakul, *Nâzım, Dünya ve Biz -Nâzım Hikmet Şiirinde Belirgin Temalar-*, s.34

207- Akt. Vâlâ Nureddin, age., s.412

208- Bkz. *Yatar Bursa Kalesinde (Şiirler 4)*, s.192, 193

209- Bkz. age., s.152, 153

210- Ayrıca, orada her ferdin bir “Karakteristika testi”ne tâbi tutulduğunu anlatır Vâlâ Nureddin. Bu test, “devre devre sicilin yenilenmesiydi.” Kendi karakterine ve zaaflarına uyguladığı üstün disiplinle Nâzım Hikmet, yeni insanı yaratma idealine yönelik (hata ve kusurların ortaya dökülüp eleştirildiği bir çeşit “arkadaş mahkemesi” olan) bu testlerden de başarıyla geçiyordu. Nâzım Hikmet’in Bursa Cezaevinden bir çeşit “itirafname” yazmasını “o günlerin etkisi” olarak açıklıyor Vâlâ Nureddin. Söz konusu itirafname şudur: “... bendeniz bütün kusurları ve kabahatleri, zaaflarıyla bir XX. asır insanıyım. Kusurlu olduğumu gayet iyi müdrikim. Kusurlarımı ve zaaflarımı yenmek için kendi kendimle mücadele halindeyim. Bundan dolayı diğer insanların kusurlarını ve zaaflarını anlarım. Hoşgörürüm.” (Bkz. Vâlâ Nureddin, age. s.319-321)

211- Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet’le Üçbuçuk Yıl*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1976, s.98

- 212- Orhan Kemal, bu şahsın, Nâzım'ın bir şiirindeki "Yayalar köylü Yakup" olduğunu ama "Memleketimden İnsan Manzaraları"nda ne isim aldığını hatırlayamadığını söyler. (Bkz. age., s.95)
- 213- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.45-55
- 214- Akt. Vâlâ Nureddin, age., s.414, 415
- 215- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.286
- 216- Karl Marx, *1844 Elyazmaları*, (ç.Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 1993, s.155
- 217- Pierre Bourdieu ve Loic J.D. Wacquant, *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, s.106
- 218- age., s.103, 104
- 219- Terry Eagleton, *İdeoloji*, (ç.Muttalıp Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996, s.162, 163
- 220- age., s.223
- 221- Şüphesiz böyle bir "aygıt" vardır, ancak, tüm süreç çok daha geniş ve çok daha dolayimli ve karmaşıktır. "... yalnızca baskı gerçekten hegemonik değildir. Hegemonyanın gerçek koşulu hegemonik biçimlerle etkili bir biçimde kendini özdeşleştirmesidir: ... kaçınılmaz ve gerekli olanın kabul edilmesini temel alan özgül ve içselleşmiş bir 'toplumsallaşma'. Bu anlamda etkili bir kültür hiçbir zaman kurumların toplamıyla sınırlı değildir; yalnızca bu kurumlar o kültürün çoğu özelliklerini taşıdıkları için değil aynı zamanda çelişkiler ve karmaşıklıklar da dahil olmak üzere karşılıklı ilişkiler ancak bütün bir kültür düzeyinde uzlaşımları için." (Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, s.95, 96) Williams, ayrıca, ideolojinin "temel başvuru noktası" olarak (hattâ "çıkış noktası" olarak bile) alınmasının yanıltıcı olacağı düşüncesindedir, zira böylesi bir durumda diğer bütün toplumsal süreçlere ne kaldığını anlamak "güçleşecek"tir. İdeoloji, "bütün kültürel üretimin gerçek kaynağı" imiş gibi gösterilemez; "Sanat konusunda böyle bir kanı çok ciddi boyutlarda indirgemecidir." İdeoloji teriminin, doğru biçimde konumlandırıldığı takdirde, "atakt bir kültür sosyolojisi için vazgeçilmez anahtar bir terim" olacağı inancında olan Williams'a göre burada hata, idealist kültür teorilerine yaklaşıp biçimde, "ideolojiyi kültürel üretimin köklerinde yeralan bir tür 'kurucu ruh' olarak soyutlama"dır. (Raymond Williams, *Kültür*, s.28, 29)
- 222- Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, s.89 (Vurgular bana ait.)
- 223- Pierre Bourdieu ve Loic J.D. Wacquant, age, s.105
- 224- Karl Mannheim'ın, Alfred Weber'den yararlanarak geliştirdiği bu kavram, entelektüellerin serbest, taraf sız oldukları bir durumu tanımlar. (Bkz. Çevirmenin ilgili notu.)
- 225- Pierre Bourdieu ve Loic J.D. Wacquant, age, s.104
- 226- Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, s.91 Williams, bütün kültürel katılımların hegemonya kavramına indirgenmesinin "yanıltıcı bir tutum" olacağını da hatırlatır; böyle bir tutum "temelde farklı bir kavram olan 'üstyapı' kavramının indirgeyici bir sonucu" olacaktır. (age.)

227- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.334, 335

228- Oktay Akbal, *Şair Dostlarım*, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990, s.39

229- Hasan İzzettin Dinamo, *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*, De Yayınevi, İstanbul 1984, s.80, 81

230- age., s.59

231- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.353 Bunun belki en açıklayıcı örneğini biz Balzac'ın "Sönmüş Hayaller" adlı yapıtında, özellikle de üç ciltlik bu eşsiz romanın "Taşralı Bir Büyük Adam Paris'te" başlığını taşıyan ikinci cildinde görürüz. Balzac burada edebiyat alanındaki çıkar ilişkilerinin yazar, yayınevi, kitap eleştirisi ve gazeteci ilişkisinde ne şekilde işlediğini ve şöhretin yayıncı, kitap elstirmeni, gazeteci nezdinde nasıl bir "toplu çalışma" ürünü olduğunu bize bütün çıplaklığıyla göstermektedir. [Bkz.Honore de Balzac, *Sönmüş Hayaller* (ç.Yaşar Nabi Nayır), MEB Yayınları, İstanbul 1994]

232- Raymond Williams, *Kültür*, s.35

233- Bkz. age. s.59-65

234- Pierre Bourdieu, age., s.401

235- Raymond Williams, age., s.45

236- Serbest pazar içinde üretilen sanatın, sipariş veren soylu bir sınıf için yapılan sanattan daha iyi ya da kötü olduğuna ilişkin bir değerlendirme, bu çalışmanın konusu değildir. Dolayısıyla bu yönde bir tartışma bu çalışmanın içinde yer almayacak. Bu çalışmanın içeriği açısından, burada önemli olan şey, alan içinde etkili olan modanın çekiciliği, etik ya da mantıksal konformizmin baskıları, zorunlu sorunsallar (tepeden inme konular, benimsenmiş anlatı biçimleri vb.) gibi olgular karşısında, "baskı" ve "zor" a vurgu yapan "ideoloji" kavramı yerine "rıza üretimi" ve "konformizm" e vurgu yapan "illusio" (ve dolayısıyla "hegemonya") kavramının açıklayıcılığıdır; buna dikkat çekmek gerekir.

237- Bir "sanat piyasası"nın var olmasının doğurduğu başka sonuçlar da vardı: Bilindiği gibi, Mozart da Beethoven da, yapmak istedikleri müziği yapmak için çabalayan bestecilerdi; her ikisi de saray aristokrasinin beğenisinden bağımsızlaşmayı, böylece bestelerinde, dinleyicilerin üzerinde uzlaşmış olduğu beğeni yerine, kendi kişisel beğenilerini izlemek için uğraştılar. Fakat bunu Mozart değil de Beethoven başarabildi, zira Mozart'ın döneminde eksik olan bir şey Beethoven döneminde vardı: müzik yayımcılığı ve davetli izleyiciler için düzenlenen konserler yerine ücretli konserlerin düzenlendiği bir müzik piyasası. "Beethoven dinleyicilerine kendi beğenisini kabul ettirmek konusunda daha büyük bir şansa sahipti. Mozart'ın aksine, sosyal açıdan daha güçlü olan işverenlere ve sipariş veren soylulara boyun eğerek ve bir hizmetkâr olarak müzik yapmaktan, bu türden bir sosyal zorunluluktan kurtulabildi ve bunun yerine, (bugünün tanımıyla) çok daha özgür bir sanatçı olarak nispeten yabancı bir dinleyici kitlesi için eserler yaratabildi. (...) Beethoven 1801 Haziranında arkadaşı Wegeler'e şöyle yazıyor: 'Bestelerim bana çok şey kazandırıyor ve diyebilirim ki, neredeyse mümkün olandan ve karşılabileceğimden çok daha fazla sipariş alıyorum. Her parça için de altı yedi tane

yayıncım var ve istesem daha da çok olur; artık benimle pazarlık yapmıyorlar, ben belirliyorum ve parası ödeniyor.” (Norbert Elias, *Mozart -Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine-*, s.54)

238- Ünsal Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Der Yayınları, İstanbul 1993, s.73, 74

239- Ünsal Oskay, “Günümüzü Anlama Açısından Viyana Baroku: 1848-1933”, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, YKY İstanbul 1999, s.289, 290

240- Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul 1996, s.290

241- Hasan İzzetin Dinamo, *İkinci Dünya Savaşından Edebiyat Anıları*, s.16

242- age., s.27

243- age., s.75

244- age., s.97

245- age., s.107

Dinamo, bu arada küçük bir yanlış da düzeltiyor: “Orhan Seyfi’nin çınar sandığı o ünlü ağaç çınar değil, yaban kestanesidir.” (age. s.107)

246- Oktay Akbal, *Şair Dostlarım*, s.26

247- age., s.48

248- age., s.106

249- Vâlâ Nureddin, age., s.45

250- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.311

251- Örneğin, şair hakkında asılsız yakıştırmalar yapan *Millet* dergisi aleyhine 1947 yılında Kemal Tahir’le birlikte böyle bir başvurusu olmuştu.

252- “Aydınlık”ın 29. sayısında “Yeni Resim ve Yeni Bir Ressam” başlığıyla Resam Namık İsmail’e ithafen yazdığı 01.01.1925 tarihli yazının “Mukaddime”sinde Nâzım Hikmet, derginin “yeni sanat”a yer vereceğini ilan edip bunun gerekçesini açıklıyordu: “Aydınlık” mecmuası amele sınıfının fikriyatını temsil eder. Amele sınıfı peşinde fakir köylüleri ve inkılapçı münevverleri de sürüklediğinden dolayı ‘Aydınlık’ mecmuası aynı zamanda amelelerin, fakir köylülerin ve inkılapçı münevverlerindir. Bugünkü cemiyette tarihi-içtimai manada en ön safta bulunan sınıf amele sınıfı olduğu için, onun fikriyatını aksettiren ‘AYDINLIK’ımız da inkılap ve yeni sanat mecmuasıdır.

Binaenaleyh:

TÜRKİYE’DE İLKÖNCE ‘AYDINLIK’IN SÜTUNLARINDA YENİ ŞİİRDEN, YENİ RESİMDEN, YENİ TİYATRODAN, YANİ YENİ SANATTAN BAHSEDİLMESİ GAYET TABİİDİR.” (Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, s.11)

253- Dergi hakkında genel bir bilgi için bkz. Erdal Doğan, *Edebiyatımızda Dergiler*, Bağlam Y., İstanbul 1997

254- Arnold Hauser, age., s.55

255- Nâzım Hikmet’in acil olarak bir iş bulması gerekiyordu. Nâzım Hikmet Moskova’dayken babası Hikmet Bey ikinci evliliğini yapmış, bir de kızı olmuştu. Ayrıca, “oğlu komünist” diye işten çıkartılmıştı, devlet memurluğu yapamaz-

dı. Kadıköy'de Süreyya Paşa sinemasına müdür olabilmşti, geliri azdı. Annesi Celile Hanım ise, Kadıköy'de harap bir evde oturuyordu, geliri de yoktu. Nâzım Hikmet, onlara yük olamazdı. Moskova'dan gelmiş olması bütün kapıları kapatıyordu. Vâlâ Nureddin, Zekeriya Sertel'den şaire bir iş ricasında bulunduğunda, kendisine ancak böyle bir görev teklif edilebilmişti. Sertel anlatıyor: "Biz o vakitler biri *Resimli Ay* adında aylık, ötekisi *Resimli Perşembe* adında haftalık iki dergi çıkarıyorduk. Her iki dergide de edebiyata fazla yer vermiyor, hele şiire hiç iltifat etmiyordum. (...) Bu sebeple şiir ve yazı bakımından Nazım Hikmet'ten gereği gibi faydalanabileceğimizi sanmıyordum. Bununla birlikte musahhah olarak çalışmaya razı olursa, birlikte çalışmakta bir sakınca görmediğimi söyledim. Ben o vakte kadar Nazım Hikmet'i hiç görmemiş, hiçbir şiirini de okumamıştım. Sanattaki kudret ve kabiliyeti hakkında hiçbir fikrim yoktu. Yoksa öyle bir teklif yapmağa cesaret edemezdim." (Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, Ant Yayınları, s.165, 166)

256- Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, Ant Yayınları, İstanbul 1969, s.89

257- Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, Gözlem Yayınları, İstanbul 1977, s.165

258- Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, s.182, 183

259- Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, s.168

260- Şair, Yakup Kadri'yi, varanperver yazılar yazmak suretiyle kendisine İsviçre'de konsolosluk bağlamak ve böylelikle şehitleri istismar etmekle suçluyor.

261- "Cevap", 835 *Satır* (Şiirler 1), s.99-101 ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (Şiirler 2), s.159-161

262- Ahmet Hâşim, Nâzım Hikmet'in "proleter şairi" olmak iddiasıyla alay ediyor, "Proleter de ne demek oluyor?" diyordu.

263- Ahmet Hâşim, aslen Bağdatlıdır; Nâzım Hikmet onu kastediyor.

Yusuf Ziya (Ortaç), Ahmet Hâşim ile dostlarının "Acem" diye hitap ettiği Ali Naci (Karacan) arasındaki küçük bir söz düellosunu naklediyor: "Ali Naci bir gün, adının başındaki 'H'yi çeke çeke: - Haaşim... Haaaşim derken, Arap Haaaşim, deyince ödüm koptu: Şimdi kıyamet kopacak diye... Ama o, şeytanı çatlatacak bir gülüşle: - Aman beyefendi, dedi, bendenize Arap demeyi de bari Türklere bırak!" (Yusuf Ziya Ortaç; age. s.122)

264- Ahmet Hâşim, Adana-Mersin demiryolunu işleten Fransız şirketinde idare meclisi üyesi idi.

265- O sıralarda Atatürk'ün "sofra"sından ayrılmayan Yakup Kadri'yi ima ediyor.

266- "Cevap No 2" başlıklı bu şiir için, bkz: 835 *Satır* (Şiirler 1), s.209-211

267- "Hamdullah Suphi, Türk Ocağı'ndaki gençleri Nâzım'ın aleyhine kışkırtıyor, bu genç şairin komünizm propagandası yaptığını söyleyerek milliyetçi gençleri Nâzım'a karşı harekete sürüklüyordu." (Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, s.183) Nitekim bu şiir yayımlandıktan birkaç gün sonra bir grup öfkeli genç dergiyi basar. Ancak Sertel ve Nâzım Hikmet'in ikna edici ve yatıştırıcı konuşmaları, herhangisi bir hadise çıkmasına engel olur. Vâlâ Nureddin, "Resimli Ay"ın basıldığı gün Nâzım Hikmet'le vapurda, çevresinde yirmi kadar dinleyicisiyle birlikte Hamdul-

lah Suphî'ye rast geldiklerini, aralarında küçük bir münakaşa geçtiğini ve Hamdullah Suphî'nin Nâzım Hikmet'e, "Siz kendinizi yedi belâdan arta kalmış kabadayı sayıyorsunuz. Meydan okuyorsunuz. Fakat haddinizi bildirenler bulunacaktır" diye tehdit ettiğini anlatır. (Bkz. Vâlâ Nureddin, age., s.392) Sabiha Sertel de, edebi bir tartışmanın "komünizm propagandası" gibi teşhir edilmesi neticesinde dergiyi basmış olan gençleri, "Hamdullah Suphî'nin Türk Ocağı'nda kıskırttığı bazı gençler" olarak ifade ediyor. (Sabiha Sertel, age., s.142)

268- "Cevap No 3: Bir Komik Âdem", 835 Satır (Şiirler 1), s.236-239

269- Abdülhak Hamid, kendisini "yıkma" girişiminde bulunan Nâzım Hikmet'i, hiç beklenmedik bir jestle şaşkınlığa uğratmıştır. Z. Sertel, bunu şu satırlarla anlatmaktadır: "O günlerde Abdülhak Hamid birgün Nâzım'ı bir öğle yemeğine davet etmişti. Hepimiz Hamid'in Nâzım'ı nasıl karşılayacağını, savaşımlar hakkında neler söyleyeceğini merak ediyorduk. Nâzım bu ziyaretten memnun ve hayran döndü: - Şu Abdülhak Hamid, büyük adam, büyük şair, diyordu. Beni çok iyi karşıladı. Bana eski ve yeni sanat hareketlerini anlattı. Açtığımız kampanyada haklı olduğumuzu söyledi. Kendilerinin de aynı şeyi yaptıklarını anlattı. Eski-ler yıkılmadıkça yenilerin filiz veremeyeceğini söyledi. Şaşıtm kaldım doğrusu. Karşısında cehlimi anladım ve hayran hayran ayrılırken elini öpmekten kendimi alamadım.

Nâzım'ı en çok şaşırtan şeylerden biri de, kendisi Hamid'in hiçbir şiirini ezbere bilmediği halde, Hamid'in kendi şiirlerini ezbere okuması olmuştu." (Z. Sertel, *Hatırladıklarım*, s. 171) Bu davetin Nâzım Hikmet'in üzerinde bıraktığı etki S. Sertel'in anılarında şu satırlarla yer almıştır:

"Ertesi gün (Nâzım'a) intibalarını sorduk.

-Burjuva. Ama büyük şair, dedi. Beni karısı Lüsyan Hanım'la kapıdan karşıladı. (...) Beni mükellef bir salona götürdüler. Avizeler, 14. Lüi stili bir salon takımı. Kendimi bir sarayda sanıyordum. Bir sofra! Bir Sofra!... Londradan getirilmiş İskoç viskileri, çeşitli içkiler... Masanın bir ucundan öbür ucuna kadar çeşitli mezelere... (...) Abdülhak Hamid bir sanat bahsi açtı. Sanat tarihini, çeşitli edebiyat mekteplerini, şiirde, edebiyatta, tiyatrodaki meydana gelen değişimleri, öyle bir anlattı ki, karşısında cehlimi duydum. Fakat ben de ona, onun bilmediklerini, realist sanatı anlattım. Büyük bir ilgiyle dinledi. Putları kırmakta haklısınız dedi. Biz de edebiyat hayatına atıldığımız zaman aynı şeyi yaptık. Divan edebiyatını yıktık, Tanzimat edebiyatını getirdik. Türk edebiyatında yeni hamleler yaptık. Biz onları yıktık, siz de bizi yıkacaksınız.

Abdülhak Hamid'in toleransına hayran oldum. Oysa ben, çetin tartışmalar yapacağım sanmıştım." (Sabiha Sertel, age., s.144, 145)

Aynı olayı Vâlâ Nureddin de anlatmaktadır. (Bkz. Vâlâ Nureddin, age., s.391, "1" numaralı dipnot.)

270- Kemal Tahir'e, kendi yönlendirmesiyle ortaya çıkmış olan "Göl İnsanları" adlı kitabını okuduktan sonra yazdığı mektupta, bir bakıma bu gayretinin gerekçesini de söyler: "Fizyolojik imtidadin ne olduğunu bilmiyorum. Çünkü çok sevdiğim

iki çocuğum var ama, bu benim imtidadım değil. Sen bana fikri imtidadın zevkini verdin. Düşündüğüm, hatırladığım bir yığın sanat rüşeymlerinin (embriyonlarının) sende inkişafı benim ömrümü senin ömrünce uzatacak. Fizyolojik babalık da böyle bir şey olacak. Ve analara yavruları bundan dolayı zümrüdü anka görünüyorlar galiba. Bu, platonik bir muhabbet değil. Bu, neslin, nevin, soyun muhafazası, idamesi, galebesi, kavgasının gayet reel bir ifadesi. Şimdi ... çoğu kof bir yığın insanla niçin uğraştığımı anlıyorum. Ve bu uğraşmaya neden dolayı devam etmeğe mahkûm bulunduğumu kavıyorum. Bu genç kabiliyetleri keşfetmek, onlara yardım etmek gibi palavra hayırseverlik filan gibi hislerin neticesi değil. Bu, nevimin, neslimin idamesi kavgası." (Akt. Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, s.297)

271- Bir örnek için, Nâzım Hikmet'in 1955 yılında Budapeşte Radyosu Türkçe Yayınlar Servisi'nin iki spikeriyle yaptığı ve 18 bölüm olarak yayınlanan haftalık Türk edebiyatı programlarına bakılabilir. (Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.49-119)

272- Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar 1)*, Adam Y., İstanbul 1996, s.63

273- age., s.64

274- age., s.66

275- Akt. Sabiha Sertel, age., s.178

276- Oktay Akbal, *Şairlere Ölüm Yok*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1994 s.128

277- age., s.138

278- age., s.33

279- age., s.34

280- Norbert Elias, age., s.8

Mozart, yaptığı müzik açısından Viyana'yı önemsiyordu. Nâzım Hikmet de, şiiri için Bâbü'lî'yi ciddiye alıyordu. Mozart, Viyana ile, Nâzım Hikmet de Bâbü'lî ile "savaştı".

281- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, s.101

282- "Snob, sanatın *arbiter novarum rerum*'u (yenilikler konusunda hakemi) olur. Dandy moda için ne ise, snob da sanat için odur." [Walter Benjamin, *Pasajlar*, s.89]

283- Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, s.72, 73

284- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, s.203

285- Nâzım Hikmet'in "cüm kurumlara başkaldırı"sı, bohem bir başkaldırı olmayışıyla Baudelaire'inkinden ayrılır. Bilindiği gibi, bu çevreyi "lumpen proletaryanın karanlık çehresi"yle özdeşleştirmeye hazır otoriteryen sosyalist gelenek de dahil olmak üzere, çeşitli kesimler tarafından hor görülen, kınanan bohem çevre ve "lanetlenmiş sanatçı", Baudelaire'in aracılığıyla belli bir saygınlığa kavuşmuştur.

286- Her zaman Baudelaire ile ilişkilendirilmiş, ona benzetilmiş olan Tevfik Fikret karşısında Nâzım Hikmet'in özgün konumu, tartışmaya ve soruşturulmaya değer bir konudur.

287- Raymond Williams, *Kültür*, s.205-207

288- Zaten Bourdieu de, sanatçıları alana bağlayan uzlaşma bağıntısını doğrudan ekonominin araç ve kurumlarıyla yapılmış bir analogiyle açıklar: Uzlaşma bağıntısının somutlaştığı karşılıklı "güven belgesi" bir çeşit kâğıt paraya benzemektedir; bu paranın, içinde üretilip dolaşıma sokulduğu "takas ilişkileri ağı"nın "son kefil ve güvencesini" bir tür "merkez bankası"nın varlığı dışında aramak da boşunadır ki bu da Fransa için 19. yy'dan beri Akademi'dir. (Bkz. Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.353)

289- Ama, estetik bir amaca yönelmiş gibi görünen bu saygınlık uyandıran arınmanın, her şeye rağmen, piyasalaşmış, endüstrileşmiş bir sanat ortamında ekonomik bir mantığa bağlanamayacağı, buradan da ekonomik bir çıkar sağlanamayacağı söylenemez: "Yazarlar veya sanatçılarla yayıncılar ya da galeri yöneticileri arasındaki ilişkiyi bu mantık içinde incelemek yerinde olurdu." Ekonomi mantığının sanatsal üretim evreninin merkezine değin girmesine aracılık eden bu kişiler, "yazar veya sanatçıyı kendi kazançlarına olanak tanıyacak biçimde her şeyden vazgeçme anlayışına yönlendirmek için, onun kurallara uygun bir çıkar gütmemeye dayanan amacını kendi çıkarlarına çevirmekle yetinebilirler." (Pierre Bourdieu, *age.*, s.335, 336)

290- Pierre Bourdieu, *age.*, s.394

291- Bu tip işlerin getirdiği kimi avantajlar ve kazançlar da göz ardı edilemez. Bu tip işlerin sahipleri tarafından, yazar ve sanatçılara ilişkin bilgilerin dolaştığı, ilişkilerin kurulduğu ve yapıtlarının yayımlanabilmesi için alana yeni girenlerin gerekli himayelerden yararlandığı ve bazen de bu tip himayecilik karşılığında yenilerden gelen benimsenme ve övgü yazıları aracılığıyla sembolik sermayenin büyümesine katkıda bulunulduğu ilişkiler ağında yetkili konumların -yayıncılık, dergi, koleksiyon veya ortak yapıtların yönetimi vb.- elde edildiği vakıdır.

292- Alpay Kabacalı, *Türkiye'de Yazarın Kazancı -Tarihsel Akış İçerisinde Yazarlığın Ekonomik Sorunu-*, Cem Yayınevi, İstanbul 1981, s.126

293- Yusuf Ziya Ortaç, *age.*, s.53 Patron kurumunun bu rürden "tasarruf"ları söz konusu olduğu gibi, geçim derdi karşısında bazı yazarların özel tedbirler geliştirdikleri de vakıdır: "Bizim Yokuş'ta, yazının değer ölçüsü çeşitlidir. (...) Bazıları, yazının boyuna göre fiat biçer. Vakit gazetesinde rahmetli Hakkı Tarık, satır hesabı öderdi. Ömer Seyfettin: - Ah cancağazım, satırbaşı yapmaktan anam ağılıyor, diye kıkır kıkır gülerdi her zaman." (*age.*, s.84)

294- Kitap ve şiir plâklarından hak ettiği kazancı elde edemez. Tiyatro oyunları ve operetlerden ara sıra küçük gelirler sağlamıştır: Kompozitör Ferit Alnar 1932-33 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatroları Orkestra Şefi iken, "Yalova Türküsü" ve "Sarı Zeybek" adlı operetlerin şarkı sözlerini Nâzım Hikmet'e yazdırır; 1932'de İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynanan "Kafarası" ve Muhsin Ertuğrul'un yine Şehir Tiyatroları'nda 1935'te sahneye koyduğu "Unutulan Adam" piyesi büyük beğeni toplar vb.

295- Alpay Kabacalı, *age.*, s.69

296- Valâ Nureddin, age., s.397, 398

297- Bkz. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (Şiirler 2), s.156, 157

298- Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, s.172

Peyami Safa, iğneleyici bir portreyle şairin bu görüntüsünü eleştirmiştir: "Hem bizim Nâzım'ın bir tek jürnalcisi vardır ki o da kendisidir. Kellesine geçirdiği işçi takkesi, sırtına vurduğu ceket, düğmeleri çözüük mintanından dışarı fırlayan isyankâr kıllar, ütüsüz pantolonu ve yıkık omuzla ve ayırık bacakla kendisine yedi kat yerin dibindeki maden ocaklarından açık havaya henüz çıkmış bir işçi edası vererek tıkız ve gergin karınlı burjuvaların üstüne hamle eder gibi varda kosta yürüyüşü, hep bir ağızdan 'Bu delikanlı bolşeviktir bakınız, bakınız' diye avazları çıktığı kadar bağıryorlar." (*Hafta* gazetesi, 19 Ağustos 1935)

299- Oktay Akbal, *Şairlere Ölüm Yok*, s.14

300- Uğur Akıncı, *Kaleminden Sahneye*, YGS Yayınları, İstanbul 2003, s.99

301- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.249, 250

302- Ama şunu da belirtmek gerekir: Kültürel üretim kategorilerinin her birini birer alan gibi ele almak her türlü indirgemeciliği kendine yasakladığı için, sanat ve edebiyat tarihlerinin genellikle yaptığı önemli bir hataya burada düşmemek, bir dönem veya toplumun "kültürel birliği"ni mutlaka bilimsel bakımdan sınamak gerekir. Belli bir dönemi baskın bir "kültürel birlik" içine soktuğu düşünülen, o dönemin bütününe özgü bir "sanatsal irade"nin, tekil öznenin eğilimleri karşısında mutlak biçimde baskın olduğu veya olacağı düşünülemez.

303- Bourdieu , edebiyat alanı için "stratejik olasılıklar alanı" deyimini kullanmış olan Michel Foucault'nun da, hiçbir kültürel yapının o yapıtı diğerlerine bağlayan karşılıklı bağımlılık bağınıtlarının dışında varolmadığının bilincinde olduğunu belirtir ve buna dayanarak, kültürel yapıtların yapısal incelemesinin, kendi temellerinin en yetkin anlatımını Foucault'da bulduğunu söyler. (Bkz. Pierre Bourdieu, age., s.305, 306)

304- age., s.307

305- age., s.354

306- age., s.358

307- age., s.341

308- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.243,244

309- Türkiye nüfus sayımlarının ortaya koyduğu verilere göre, 1927-1950 yılları arası kırsal nüfus oranı % 83.6 - % 81.3 şeklindedir. (Bkz. Cavit Orhan Tütengil, "Sosyal Bir Yapı Olarak Türkiye'de Köy ve Meseleleri", *Köy Sosyolojisi Okuma Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1985, s.127)

310- "1920'lerin başında Türkiye'nin tarım sektörü, yaklaşık olarak, çalışan nüfusun % 80'i ve GSYH'nın % 50'sini oluştuyordu. Bu nedenle, tarım sektörünün tarımsal nüfusa göre giderek daha büyük bir iktisadi fazla üretebilmesinin sağlanması sorunu ve bu fazlanın kullanılış biçimleri, ülkede gerçekleşen iktisadi gelişmeyi büyük ölçüde etkiledi." (Yahya S. Tezel, *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi 1923-1950*, Yurt Yayınları, Ankara 1986, s.286)

- 311- Bu konuyu çeşitli açılarıyla ele alan nitelikli ve kapsamlı bir çalışma için bkz. Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta -Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem-*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
- 312- Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, s.57
- 313- Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar* (ç. Ayda Yörükân), T. İş Bankası Kültür Yayınları, s.271
- 314- age., s.274
- 315- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.196-198
- 316- 19 yaşında Kurtuluş Savaşı'na katılmak üzere Anadolu'ya geçtiğinde, şüphesiz bu dizelerde tasvir edilmiş somut gerçeklikten hareketle kendisi için cephede bir görev istemişti.
- 317- Nâzım Hikmet, age., s.318, 319
- 318- age., s.242
- 319- age., s.271
- 320- age., s.314
- 321- age., s.365
- 322- Bkz. Cavit Orhan Tütengil, *Az Gelişmişliğin Sosyolojisi*, Belge Yayınları, İstanbul 1984, s.9
- 323- Akt. Cavit Orhan Tütengil, *Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1977, s.64
- 324- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.366, 367
- 325- age., s.283-287
- 326- age., s.288
- 327- Nâzım Hikmet, "Memleketim", *Kuvâyi Milliye (Şiirler 3)*, YKY İstanbul 2002, s.124, 125
- 328- Cavit Orhan Tütengil, *Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, s.63
- 329- Nâzım Hikmet, "Gayya Kuyusu", *Son Şiirleri (Şiirler 7)*, s.153
- 330- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.116
- 331- Dietrich Gronau, age., s.108
- 332- "Akşam", *Yeni Şiirler (Şiirler 6)*, YKY İstanbul 2002, s.49
- 333- "Tanganika Röportajı", *Son Şiirleri (Şiirler 7)*, s.163, 164
- 334- Ama büyük bir farkla: "Rusya ve (Osmanlı) Türk toplumu ortak bir kaderi paylaştıkları için anlamlı benzerlikleri, ama aynı zamanda bir o kadar benzemezlikleri olan toplumlardır. (...) 'Ortak kader' dediğim şey, Batılılaşma. (...) Tanzimat sonrasında başlayan 'yeni Türk edebiyatı'nın önemli bir kolu olarak doğan romanda da, toplumsal arka plan, Batılılaşmadır. Ama Osmanlı romancısı, Ruslar gibi trajik tiplere yönelmemiş, Berna Moran'ın deyişiyle 'alafranga züppe' tipini icat etmiş, yani doğruca komedyâ'ya yönelmişlerdir. Bu önemli bir fark... Niye acaba?" (Murat Belge; *Edebiyat hakkında...*, Radikal Gazetesi, 12 Ekim 2001) "Bu tür fars karakterleri, ancak dışarıdan ve uzaktan bakılarak yaratılır. Romancı, toplumun göreneksel kesiminin durduğu yerde durup oradan bakışı için, alafranga tipin davranışları alaya alınması gereken davranışlar olarak görünüyor. Rus romanı,

o geleneğin 'fuzuli insan' tipine, karakterin ta içinden bakabildiği için, öncelikle tragedyaı görüyor. Dostoyevski gibi bir yazarın, Ahmed Midhat'tan daha 'Bartıcı' olması veya Raskolnikov gibi bir karakterini (manevi uyanışından önce) hoş görmesi diye bir durum söz konusu olamaz." (Murat Belge; *Komik/trajik*, Radikal Gazetesi, 13 Ekim 2001)

335- Nikolay V. Gogol, *Ölü Canlar* (ç.Ahmet Ekeş), Cem Yayınevi, İstanbul 1997, s.281

336- Lev Tolstoy, *Diriliş* (ç.Nesrin Altınova), Sosyal Yayınlar, İstanbul 1987, s.7

337- 19. yüzyılın ortalarında Rus toplum düşüncesinde beliren ve Rusya'nın Batılılaşma girişimlerine karşı duran, ülkede Batı kültürü yerine patriyarkal Slav kültürünün yerleşmesini savunan, dolayısıyla toprak köleliği rejiminin çıkarını savunan gerici bir akım.

338- Daha çocukluğunda öğrendiği yabancı diller, Berlin'de geçen üniversite eğitimi, sıklıkla yaptığı Avrupa gezileri, nihayet 1863-1883 yılları arasında aralıksız yirmi yıl süren Avrupa yaşayışı, Turgenyev'e gerçekten de bir "Batılı yazar" kimliği kazandırmıştı. Ayrıca, diğer Rus yazarlarından farklı olarak, eserleri, çıkar çıkmaz, hemen Fransızca'ya çevriliyordu.

339- İvan Turgenyev, *Babalar ve Çocuklar* (ç.H.Ali Ediz/Vasif Onat), Cem Yayınevi, İstanbul 1991, s.71

340- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s.63, 64

341- Arnold Hauser, age., s.29

342- Ama bu tür ütopyalara gerçekçi gözlerle bakanlar, bu tür romantik girişimleri hep hayal kırıklıklarıyla sonuçlandırmış yazarlar da vardır. Çehov'un "Taşralı" hikâyesi buna bir örnektir. "Ama tarla işleri beni sarmamıştı. Çiftçilikten anlamıyor, hoşlanmıyordum; bunun nedeni de belki atalarımın çiftçi olmaması, damarlarımdan katıksız kentli kanı akmasıydı. Doğaya ta içten bağlıydım, tarlaları, çayırları, bostanları seviyordum, ama sabanıyla toprağı kabartan, acınacak haldeki beygiri dehleyen, boynu uzamış, giysisi ıslak, yırtık pırtık ırgadımız bana, kaba, yabansı, çirkin bir gücü anımsatıyordu." [Anton Çehov, *Bozkır* (ç.Mehmet Özgül), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985, s.209, 210] Yine başka bir hikâyesinde, "Köylüler"de de Çehov, köye yerleşmek düşüncesiyle anne ve babasının yanına giden, ama bir süre sonra açlıktan, pislikten, votka kokusundan usanan, yoksulluğa dış bileyip duran, karısının, kızının karşısında köylü annesi-babası adına utanan Nikolay'a şunları söyler: "Ah, Ulu Tanrım, Moskova'yı bir kez daha görebilecek miyim? Düşlerime olsun girmeyecek mi ana kentim?" (Anton Çehov, age., s.267) Oysa Tolstoy, kısa süre yaşadığı Moskova'dan bıkmış, onu terketmişti.

343- Nazizmi ve Nazizm öncesi Almanya'yı, Sovyetler Birliği'ni veya Çin'i -veya zaman zaman tüm komünist partilerin Jdanov'cu önderlik yanlılarını-, McCarthy dönemi Amerika'sını etkilemiş, dış gerekliliği ("siyasi çıkarlar") edebi alan içinde belirleyici kılan bir tutuculuktur bu. Bourdieu'nün belirttiğı gibi, halkçı tutuculuk, "yazar ve sanatçıları 'halk' konusunda bilgi verecek kişiler gibi göstermeye" ve "alan içinde kendi egemenliklerini kabul ettirmek için 'toplumsal sanat' veya 'halk

sanatının gereklerini gündeme getirmeye" eğilimlidir. (P. Bourdieu, age., s.430, 431)

344- Bkz. Leo Löwenthal, "Knut Hamsun" (ç.Ünsal Oskay). Bu makale, *Varlık* dergisinin ... tarihli sayılarında üç bölüm halinde yayımlandı. Löwenthal'ın Hamsun'un yapıtlarındaki otoriter yönelimleri açığa çıkaran çalışması hakkında bilgi için ayrıca bkz. Beybin Kejanlıoğlu, *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2005, s.105-135

345- Bilindiği gibi Hamsun, Löwenthal bu incelemeyi kaleme aldıktan sonra, Hitler tarafından kurdurulan Norveç Nazi Partisi'ne üye olacaktır. Knut Hamsun'un "otoriter" karakteri Plehanov tarafından çok daha evvel, yazarın "Kralların Eşiğinde" adlı piyesi hakkında 1909 yılında yaptığı bir incelemede de ortaya konulmuştu. (Bkz. G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat*, s.61, "1" numaralı dipnot.)

346- 1835-1892 yılları arasında yaşayan ve kendisi de taşralı küçük burjuva kesimden çıkmış olan Champfleury, uzun süre gerçekçilikle romantik ve duygusal Alman şiiri arasında bocaladıktan sonra, kendini "etken gerçekçiliğin" saflarında bulmuştu. Çalışma tutkunu toprak sahibi bir babanın oğlu olan Léon Cladel ise, doğduğu kasabada Montauban'da bir süre avukatlık yaptıktan sonra Paris'e gider ve oradan "savaşmaktan yorgun, karamsar, yalnız ve yenilmekten bezgin" olarak, doğduğu yere Quercy'ye döner. Taşralı Champfleury ve Léon Cladel örnekleriyle, bir Çukurovalı Yaşar Kemal ve Yılmaz Güney arasında burada ortaya çıkan fark, aynı zamanda, sanat yapıtlarının üretimini yapıt üreticisinin içinden çıktığı toplumsal kesime doğrudan bağlamayı amaçlayan Taine tarzı girişimlerin (bkz. I.2.) sonuçsuz kalacağını da gösterir.

347- Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar*, s.298

348- Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, s.8

Sertel'in, kitabını yazma gerekçesini ve yöntemini açıklarken dayandığı noktalardan biri de buydu. "Çocukluğundan ölümüne kadar yazdığı şiirlerin belli başlılarını alıp, bunları Nâzım'ın ne vakit, niçin ve hangi etkiler altında yazdığını anlatmak, böylece şiirleriyle Nâzım'ın fikir ve duygu alemini belirtmek istiyorum" diyor ve kitabın içeriğinde de tamamen bunu uyguluyordu.

349- Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, s.63

350- Kitle için üretilmiş yapıtlarla kendi kitlesini oluşturmak zorunda olan yapıtlar arasındaki karşıtlık, özgünlüğün temel bir kriteridir. Otoriteye ve (yayınevleriyle, piyasası, dergileri, gazeteleriyle) bir alan biçiminde işleyen edebiyat dünyasının kabullerine boyun eğmenin bütün biçimlerine karşı duyduğu ahlâksal öfke, Nâzım Hikmet'in özgünlük kazanmasında, yapıtının avangart bir nitelik kazanmasında belirleyici bir rol oynamıştır.

351- Oğuz Makal, *Beyazperdede ve Sahnede Nâzım Hikmet*, YGS Yayınları, İstanbul 2003, s.21

352- Ressam Avni Arbaş, eşi Henriette'i Picasso ile tanıştırdığı anı anlatıyor: "Picasso bize doğru yürüdü. 'Bak, dedim, sana karımı takdim edeceğim.' Henriette 'Hayatımda iki kişi ile tanışmak isterdim, dedi, Picasso ve Charlie Chaplin.' Picasso, 'Ya Nâzım Hikmet?' dedi. Çok duygulandık." (Akt. Hıfzı Topuz, *Parisli Yıllar*,

Bilgi Yayınevi, Ankara 1994, s.164)

353- Arnold Hauser, age., s.43

354- Ataol Behramoğlu, *Çağdaş Rus Şiiri Antolojisi*, Adam Yayınları, İstanbul 1987, s.8

355- Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (tr.Robert Hullot-Kentor), University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s.32

356- Pierre Bourdieu, age., s.111

357- Bkz., *İlk Şiirler (Şiirler 8)*, YKY İstanbul 2002

358- "Gözlerim" (1922), *İlk Şiirler (Şiirler 8)*, s.166

359- Oğuz Makal, age., s.15

360- "Vasiyet" (1921), bkz., *İlk Şiirler (Şiirler 8)*, s.114

361- "Vasiyet" (1953), bkz. *Yeni Şiirler (Şiirler 6)*, YKY İstanbul 2002, s.33, 34

362- Oğuz Makal, age., s.17

363- Arnold Hauser, age., s.413

364- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, s.66, 67

365- Peter Bürger, age., s.141

366- Arnold Hauser, age., s.417

367- Peter Bürger, age., s.155

368- "Organik eserde, yazarın dile getirmek istediği siyasî ve ahlâki içerikler, bütünün organikliğine tâbidir. ... Angaje eserin başarılı olmasının koşulu, eserde ifade bulan angajmanın birleştirici ilke olmasıdır." (Peter Bürger, age., s.167) "Avangardist eserde tekil parça, artık organikleştirici bir ilkeye zorunlu olarak tâbi olmadığına göre, siyasî içeriklerin eser içindeki önem derecesine ilişkin soru da değişecektir. Avangardist eserde bu içerikler, tekil birer parça olarak bile estetik açıdan meşrudur." (age., s.169)

369- Walter Benjamin, *Tek Yön* (ç. Tefik Turan), YKY İstanbul 1999, s.47

370- Marshall Berman, *Marksizmle Maceram* (ç. Aylin Üçler), İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s.109

371- Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (ç. Ü. Altuğ/B. Peker), İletişim Yay., İstanbul 1994, s.17

372- Bkz. Nicos Hadjinicolaou, age., s.128-130

373- Arnold Hauser, age., s.228 Adorno'nun ilk estetik denemeleri ve eleştiri yazılarında uyguladığı yöntemi bir bakıma kuramsal düzeye taşıdığı "Negatif Diyalektik", bize sanat yapıtının içeriğinin nihai olarak biçimi tarafından belirlendiğini, yapıtın içinden çıktığı toplumsal gerçekliğin en emin anahtarının yapıtın "gerçekleştirilmiş biçimi" olduğunu söyleyen bir kitaptır. Fakat bu yapıt, Jameson'ın uyarıcı kelimeleriyle söylersek, "içi boş bir biçimcilığe değil, daha çok, biçimlerin tam bir eleştirisine" dayanır. (Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, s.30)

374- *Memleketimden İnsan Manzaraları'nı* ve giderek tüm bir Nâzım Hikmet külliyatını, Fredric Jameson'ın, gelenek/modernlik karşıtlığı içinde konumlandırıldığı bütün üçüncü dünya edebiyatının "ulusalci alegoriler" olarak okunabilecekleri iddiası ve Ajjaz Ahmad'ın buna "üçüncü dünya tabir edilen ülkelerin kapitalizmin küresel yapısına 'tek bir kültürel grup' olarak değil, yüksek düzeyde

farklılaştırılmış yapılar olarak dahil edilmiş olduğu" ve dolayısıyla "üçüncü dünya edebiyatı"nın, (polemikçi yükünden ayrı olarak) "hem siyasi, hem epistemolojik açıdan olanaksız bir kategori olduğu" yönündeki itirazı ve buna bağlı olarak da "ulusalcılık" düşüncesinin, "ulusalcılığın her zaman ilerici ya da her zaman gerici, bütünlüklü bir şey olduğunu kabul etmediği"nden, üçüncü dünya edebiyatı için açıklayıcı bir kavram olmadığına dair eleştirileri bağlamında ele alan bir inceleme, verimli bir inceleme olurdu. [Bkz. Fredric Jameson'ın "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" ve Aijaz Ahmad'ın "Jameson'ın 'Öteki' Retoriği ve Ulusal Alegori" başlıklı makaleleri (*Kültür ve Toplum* dergisi, Hil Yayınları, İstanbul 1994, sayı 1, s.16-63). Aijaz Ahmad, aynı makalesini, *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat* (ç.Ahmet Fethi, Alan Yayıncılık, İstanbul 1995) kitabına da aldı.] Fakat şu kadarını söylemek gerekir: Avrupa'nın estetik kategorisi, proje olarak, özgül ile evrenselin uyuşması üzerine kuruluydu. Şimdi Üçüncü Dünyadan da beklenen "bir halkın yaşanmış özgüllüğünün dile getirilmesi"dir. Bu beklentinin bir sonucu olarak da "üçüncü dünya" derken "kimliğe" vurgu yapılmaktadır. Oysa Eagleton, "egemen düzene karşı dış bileyişimiz yalnızca toplumsal, cinsel ya da ırksal kimliklerimizi bastırması yüzünden değil, bizi uzun vadede o kadar önemli olmayan bu şeylere önem vermeye zorlaması nedeniyle" diyor. [Terry Eagleton, "Milliyetçilik: İroni ve Bağlılık", *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın* (ç.Ş.Kaya), Kabaıcı Yayınları, İstanbul 1993, s.28] Bu yüzden, gerçek bir modernist yapıtın konumu "ulusalcı kimlik" ve "ulusalcı kültür" kavramları ile sınırlandırılmaz; kendine, bu şekilde sınırlanmış bir çerçevede yer bulamamalıdır. Ulusalıcı kültür iddiası, Troçki'nin "proletkült" taraftarlarıyla polemikini hatırlatmaktadır: Troçki'ye göre *proletkültist*'ler, toplumsal sınıfın bir "ilişki" olduğunu ve bir sınıf ya da ulusun bir kez bu siyasal ilişkiler çözülünce benzer bir kimlikle yaşamayacağını unutmuslardı. Şimdi "ulusalcı kültür" kavramı da üçüncü dünyacı ve post-yapısalcılar tarafından aynı unutkanlıkla savunulmaktadır. Nazım Hikmet'in "milli gurur"unun (bk. II.2.a.1.) "proletkült" kavramıyla böyle ortak bir kaderi söz konusu olamaz. O "kozmosun kardeşliği adına" konuştuğunun bilincinde biri olarak, yapıtında "memleket"ini, Joyce'un *Ulysses*'de İrlanda'yı konumlandırışı gibi, "kozmozopolit bir harita"ya yerleştirmiş, böylelikle memleketine "eleştirel bir iltifat"ta bulunmuştur. (T. Eagleton, age., s.36) Bu bağlamda, kültürel çalışmaların önde gelen araştırmacılarından Iain Chambers'ın, sömürge sonrası (postkolonyal) dönemde "yerkürenin metropolleştigi" ve metropolün melez kültür gövdesinin tekil bir merkeze işaret eden modernlik karşısında yeni bir açılım, yeni bir enerji getirdiği yönündeki tartışmalı tespitleriyle [Bkz. Iain Chambers, *Göç, Kültür, Kimlik* (ç.İ.Türkmen/M. Beşikçi), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005] ilişkilendirilmiş bir "üçüncü dünya edebiyatı" incelemesinden de verimli bir çalışma çıkabilir.

375- Bkz. Perry Anderson, *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları* (ç.Simten Coşar), İletişim Yay., İstanbul 2003

376- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, s.225

377- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.187

378- Walter Benjamün, *Pasajlar*, s.146

379- Akt. Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.224

III. Bölüm

estetik değerin etik değerle çakışması



*Burada dönenleri görmemek için aptal olmak lazım.
Ama gördüğünü söylemek için de yürek lazım.
Bu kadar insan bu dolapları görüp susuyorsa,
Her şey olacağına varır bu soysuz dünyada.*

W. Shakespeare, III.Richard (III.Perde, VI.Sahne)

*ey gördüklerini yazacak bellek,
soyluluğun şimdi kendini belli edecek.*

Dante, İlahi Komedya (Cehennem, II. Kanto)

Ahlaki bir kategori olan “iyi” ile estetik bir kategori olan “güzel”in birliği, Kant’tan, Hegel ve Nietzsche’ye dek sanat felsefesinin temel bir problemiydi. Schiller’e göre akıl, “insanlık olsun” der demez, “güzellik olsun” *yasası*’nı kurmuş olurdu.¹ Voltaire, Diderot ve Ansiklopedistler, genel olarak, sanatın “erdem”e hizmet etmesi gerektiğinden asla şüphe etmiyorlardı. 1830’ların sonunda o çok tartışılan “sanat sanat içindir” teorisini ateşli bir şekilde  ğ tlemeye başlayanların da “erdem”e esasen bir itirazları yoktu; “Erdemli kitaplar can sıkıcı ve hatalıdır” diyen Flaubert ve Baudelaire için can sıkıcı ve hatalı olan “erdemli hayat” değil “burjuva ahlakı”ydı. İyi ile güzelin birliği, sanat yapıtında iki unsurun buluşmuş olmasını gerektirir: Gerçekliğin sanatsal  retimiyile ilgili “estetik değer” ve farkına varılmış gerçeklik karşısındaki bilinçli tutumlarla ilgili (dolayısıyla, bugün öncelik vermemiz gereken sorunların neler olduğuna karar vermekle ilgili) “etik değer”.²

Estetik değeri, etik değere bağlamak, postmodern düşüncenin moda eğilimleri, liberal kültür kuramlarının hüküm sürdüğü günümüzde kolaylıkla bir alay konusu olabilir. Eleştirel teori, insan varoluşunu kökünden değiştirmeyi hedefleyen bir projeyi içerdiğinden, gelişkin sanatı da (kendi içindeki bütün tartışmalara rağmen) böyle bir etik kategoriyle ilişkilendiriyordu. Marksizmin modernizmle yirminci yüzyılda girmiş olduğu diyalogtan türemiş bu tip yargılar, postmodern düşüncenin sanat anlayışında bugün bir ölçüt kabul edilmiyor. Postmodern düşünce içerisinde dile gelen tezlere inanılacak olursa, eleştirel teori, salt kitle kültürünün kötülüklerini azarlamak niyetinde olan bir teoriydi; hiçbir alternatif sunamamış, güncel sanatı yalnızca bir piyasa konusu ve saptırıcı bir eğlen ce olarak konumlandırmıştı. Eleştirel teorisinin iddialarına karşılık, kültür hayatını demokratikleştirdiği iddiasıyla, bugün “ ağdaş gösterge ve imgelerin kullanımı”na dayalı yeni oluşumlar  ne sürülmektedir. Muhalif kültürün kaynakları, artık hayatın gündelik rutinlerinden taşmalarda aranıyor, “provokatif” denilen aşırılıklarda tespit edilmeye çalışılıyor. Oysa bu aşırılıklar ve taşmaların, sistemin

kıyısında bağımsız kültür adacıkları olarak kaldıkları sürece, hiçbir provokatif tarafları, ciddi hiçbir muhalefetleri söz konusu olamayacaktır. Bu, sadece görünüşte kalan ve insanda yanılısına doğuran “yalan” bir özgürleşmedir. Bu tip aşırılıklar ve taşmalar, hem kitlelerin en derin ve en temel umut ve fantezilerini saptırdıkları (zaten başka türlü “görevleri”ni yapamazlar), hem de özgürlük yanılısaması üretmek özgür olmayış üzerine gerçek bir akıl yürütmeyi çok daha zorlaştırır. Oysa biz biliyoruz ki; modern toplumda kitle insanının gerçek sorunu “kendisi için özgürlük” değil, “kendinden özgürleşmek”tir. Bu basitçe bir serbest olmayı değil, insanın yabancılaşmış, örselenmiş varoluşunu ortadan kaldırmayı içeren bir özgürleşmedir.

Bütün bunlar, Eagleton’ın “yeni ortodoksluk” dediği tutuma denk düşmektedir; toplumsal olanı, toplumsallığa ait her şeyi “ortodoksça” bir kaba sabalık olarak unutmaya terk eden yeni eğilimin düşünce ve kültür hayatımızdaki etkilerinden biridir. Toplumsal olanı, toplumsallığa ait her şeyi “ortodoksça” bir kaba sabalık olarak unutmaya terk eden eğilimin kültür hayatımızdaki etkisi ise “amaçlılığın intiharı”dır.³ Bu intihar karşısında kültür teorisi yeniden tutkulu düşünmek zorundadır. Eğer insanoğlunun aşırılıklarını gözû pek biçimde eleştirmekse tutkulu düşünmek, eleştirel teori, bu konuda hiç çekingen ve dilsiz değildir.

Eleştirel teori, insan varoluşunu kökünden değiştirmeyi hedefleyen bir projeyi içerir. Bu çerçevede, sanatçının kendi yaratıcı geleceğine gerçek anlamda sahip çıkabilmesinin biricik güvencesinin “insanlar adına yüklendiği sorumluluk bilinci” olduğunu bilir. Tarkovski, “Sanat, ancak ahlaksal bir ideali ifade etmek için çaba gösterirse gerçekçidir. Gerçekçilik, doğruluğa ulaşma çabasıdır ve doğruluk her zaman güzeldir. Burada estetik kategori etik kategoriyle çakışır” demektedir.⁴ Tarkovski, güzelliği, “doğruluk” ara kategorisiyle, gerçekliğe erişme çabasına bağlıyor. Gerçekçi olabilmeyi ise “ahlaksal bir ideal”in varlığı ve ifade edilme isteğiyle koşullandırıyor. Tarkovski’nin “ahlaksal ideal” dediği, sanatın dünyanın yitirilışinden duyaçağı sorumluluktur.

Nâzım Hikmet, Tolstoy'un bir yazısında geçen "Sanat iyiliğe hizmet etmelidir" cümlesine anlam verememişti:

"Temeli iyilik olan bir sanat! İlk bakışta ne aydınlık ve ışıklı bir düşünce! Fakat üzerinde biraz durulunca insanın kafasını nasıl karıştırıyor, insan nasıl karanlık bir çıkmaza giriyor.

İyilik? İyi olan nedir? Kötü olan ne? (...)

İyilik kadar nisbi, iyilik kadar kaygan ve şartlı bir temel üstüne sanat nasıl kurulur?

Baş açık, bol gömleğinin belinden sarkan ip kemer ucuyla oynayarak ormanlarda mantar toplamaya çıkan iyilik meraklısı üstat gözümün önüne geliyor. Ve onun hayatında iyilik diye yaptığı nice hareketlerin bugün çoktan kötülük olduklarını düşünüyorum."⁵

Fakat Nâzım Hikmet, Tolstoy'u sevmez değildir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Nâzım Hikmet'ten de bir şeyler taşıyan karakterlerinden genç üniversiteli, gökyüzüne bakıp düşünceye daldığında Tolstoy'un *Harp ve Sulh*'ünü, orada savaş meydanında vurulup düşen Andrey'in gökyüzü karşısındaki hayretini hatırlar. Sonra daha başka şeyleri de hatırlayıp, "Tolstoy büyük adam" der, "her şeye rağmen büyük."⁶

Nâzım Hikmet ve Lev Tolstoy, insanlık adına temelde benzer "iyilikler" diledikleri halde, farklı "ideoloji"lere sahiptiler. Nâzım Hikmet, estetik değerde bu "ideoloji" meselesini önemsiyordu; Bekir Sıtkı, ona göre, "*ideolojisini* aynı istikamette inkişaf ettirdiği, derinleştirdiği takdirde çok zaman geçmeyecek, Türk edebiyatının en iyi hikâyecilerinden biri olacaktır"; ve bir "halk muharriri" olan Osman Cemal'in kalem de "ıcap eden *ideolojiyi* kazandığı gün büyük bir kuvvettir".

Her şeye rağmen, önceliği "iyi edebiyat"a verir Nâzım Hikmet. Hüseyin Rahmi'nin eserlerine "bütün küçük burjuva *ideolojisini* bir yana bırakarak, bütün bir yaşayış tarzının bir bölümünü gösteren boyaları parlak bir tablo gibi doya doya" bakan, odur. 1958 yılında yapılan bir mülakatta sorulan bir soru üzerine, edebiyatçının "sosyalist toplumun kurulmasında, halka ve Partiye yardımcı olması

gerektiği" kanısında olduğunu, ancak, edebiyatçının öncelikle iyi edebiyatçı olmasının gerektiğini, "yoksa edebiyata bile hiçbir katkıda bulunmayacağı"nı söyleyerek, öncelikle "edebiyata katkısı"nın önemli olduğunu belirtir.⁷ Belki de bu yüzden, sıklıkla, Krupskaya'nın, "gerçekliği tanımada Lenin'e Rus edebiyatının kaynaklık etmiş olduğu"na ilişkin sözlerini anar ve hatırlatır. Buna göre, Nâzım Hikmet'e 1917 Devrimi'ne en büyük yardımı hangi yazarların yapmış olduğu sorulsaydı şayet, şairin, öncelikle Çernişevski ya da Gorki'nin değil, Puşkin, Gogol ve Tolstoy'un isimlerini sayacağı muhtemeldir. Gorki'yi yerer, Tolstoy'u ise övgüye boğar. Maksim Gorki'nin "ana" tipi, ona göre, "biraz idealize edilmiş, biraz tek taraflı"dır; "ana doğurmuş kadındır, Maksim Gorki'nin 'ana'sı ise sanki oğlunu hazretli Meryem gibi doğurmuşa benzer."⁸ Tolstoy'un ise her şeyden evvel samimiyetini över: "Dostoyefski'ler filan filan Tolstoy'un yanında -yüksek müsaadenizle- çok hilebaz herifler. Ben Tolstoy kadar hileye tenezzül etmeyen sanatkâr az gördüm. Kurnazlık yapsa bile bir devin çocuk kurnazlığı. Zaten başka türlü de olamaz (.) kuvvetine güvenen insan kurnaz değildir."⁹

Tolstoy'un hem kendisi sahicidir, hem de yazdıkları. Lenin'i Tolstoy'a hayran bıraktıran şey de buydu. Tolstoy büyük bir yazar olduğu için, Rus toplumunda neyin altüst olduğunu görmüş, neyin şekil almakta olduğunu, yaklaşan Bolşevik Devrimi'ni de herkesten güçlü sezmişti.¹⁰ Çünkü tarzını ve tonunu hayatın yaratıcı gücünden alan Tolstoy'un eleştirel gerçekçiliği, yalnızca "bireyin alinyazısı"nı değil, "toplumun alinyazısı"nı araştırma nesnesi yapmıştır.¹¹ Dünya çapında büyüklüğü de yine döneminin kendine özgü çizgilerini müthiş bir berraklıkla canlandırmış olmasından ileri gelir. Üstelik, çarın ve köle sahiplerinin sıkı denetimi altında ezilen bir ülkenin kendini tarihsel bir dönemece hazırlayışının Tolstoy'un kaleminde aydınlatılması,¹² tüm insanlığın sanatsal gelişmesinde de ileriye doğru atılmış kesin bir adım olmuştur. Tolstoy'un dilekleri, "yalnız kalmış bir entelektüelin her şeyden önce kendi günahlarını bağışlatacak bir ortama duyduğu öz-

lemi" dile getirirler; ama sonuçlarına bakıldığında, "Tolstoy olayı, sadece 'gerçekçiliğin zaferi'ni değil, 'sosyalizmin zaferi'ni de simgeler."¹³

Nâzım Hikmet ve Lev Tolstoy, insanlık adına ortak şeyler diledikleri halde, etik değerle estetik değeri buluşturan "ahlaksal ideal" (dünyanın yitirilışinden duyulan sorumluluk), birinde yeryüzüne, diğerinde öte dünyaya bağlandığı için, sanatlarında başka şeyleri vaadettiler.

III. 1. "Mutluluk Vaadi"

Modernleşmenin duygusal heyecanı içinde sanatın dünyaya ikinci bir hayat verdiği söylenirdi; duygu ve düşüncelerden doğmuş, insan tarafından mükemmelleştirilmiş ikinci ve başka bir hayat. Yaşanan günün bütün sefaletine rağmen sanat, sanki dünyada bizi iyi şeylerin beklediği müjdesini yayardı. Bu yüzden Renoir, Lunaçarski için "mutluluğun resmini yapan adam"dı. Onun bütün resimlerinde (gayet değişken olmasına rağmen) tek bir ruh durumu gördüğünü söylüyordu Lunaçarski, o da "mutluluk"tu. Şu koca dünyanın ışığı, resmettiği kadınların, çocukların gözlerinde birer "mutluluk umudu"na dönüşüyordu. Renoir'ın gözünde yeryüzü "gülümseyen bir göğün altında mutluluk duyan bir güzel"di. Ve işte bunun için Lunaçarski "ona ne kadar teşekkür etsek azdır" diyordu. Çünkü, "yazgımızın bize nice iyi şeyler bağışlamış olduğunu, ya da hiç değilse, ne denli mutlu olunabileceğini" hatırlatıyordu.¹⁴ Nüfusunun çoğu okuryazar olmayan, yoksul ve bitkin bir ulusun bütün eğitim, kültür ve sanat çalışmalarından sorumlu bir adamın gözlemiydi bu.

Lunaçarski, Renoir'la ilgili tespitine şu sorudan hareketle varmıştı: "Renoir'ın sanatta aradığı şey tam olarak neydi, neyi başarmaya çalışıyordu?" Bu doğru soru onu harikulade bir yanıtla götürdü: Renoir, ne bir "burjuva sanatçısı", ne de bir "devrimci" idi. Yalnızca "mutluluğa doymak bilmeyen bir insan"dı; mutluluğu hem bol bol yaşamış, hem de "en yontulmamışların sahte sanabileceği

bir para gibi havaıce" başkalarına dağıtmıştı. Ressamın sanatta aradığı ve başarmaya çalıştığı şey, dünyadaki her nesnenin, her ışığın ve rengin, yani gerçekliğin, kendi gözünde bir "mutluluk umudu"na dönüşmesine yol açmıştı. Ve yoksul bir ulusun kültür adamı da ona bu nedenle müteşekkirdi.

Lunaçarski'nin Renoir tablolarının ruh durumunda tespit ettiğı mutluluk umudu, siyaseten değıl, tamamen sanatsal ölçütlerle yapılmış bir tespitti. Dolayısıyla, sanat yapısından mutluluk vaat etmesini beklemek, böyle bir talep, politik değıl, sanatın kendine özgü sorunlarını konuşmak demektir.

III. 1. a. "Bir İdeal Olarak Karanlık"

Walter Benjamin, geleceğin, bir mutluluk ümidi olarak bugünün fantazyası ve imgelerinde yaşadığını, hayatın fantazyası ve imgelerinde korunduğunu söylemişti.¹⁵ Benjamin ve bütün bir Frankfurt Okulu düşünürlerine göre sanat, "değıştirilemeyen bir dünyanın acılarını hafifleten, ama bu acıların nedenlerine ilismeyen bir fantazyası" olup kalan kültür endüstrisi ürünleri karşısında, "yabancılaşmaya dayanan modern toplum yaşamındaki algılama biçimlerine karşı yabancılaşma"ya yarayabilecek tutum ve içeriğıyle "özgürleştirici bir fantazyası" olma özelliğı taşımaktaydı.¹⁶

Minima Moralia'nın başına Ferdinand Kürnberg'in şu sözünü koymuştu Adorno: "Yaşam yaşamıyor." Şayet yaşam yaşamıyor ise, sanat bunun endişesini taşımalıdır, çünkü "sanat, yaşamın yitirilişinden sorumludur".¹⁷ Modern bir fantazyası olarak sanatın "aşırı rasyonelleşmiş toplum" içindeki özgürleştirici rolünü önemsemiş olan Adorno, "özgürleştirici praxis"e yakın bir eylem olduğu için "sanatın görevinin toplumsal kuramıyla aynı olduğu"nu düşünüyordu. "Düşünen kimse kırgınlık ve umutsuzluğa sürüklenmez; düşünme, kırgınlık ve umutsuzluktan yücelmedir."¹⁸ Bu nedenle Adorno'ya göre "karanlık", sanat için bir "ideal"dır. Bugün radikal sanat, karanlık ile

eşanlımlıdır ve içeriğe dair "ideal karanlık", soyutlamanın en derin itici güçlerinden biridir.¹⁹

Karanlığın yaydığı kırınlık ve umutsuzluktan yücelme ancak gerçeklikle hilesiz bir yüzleşme ile mümkün olacaktır.²⁰ Shakespeare'ın dediği gibi: "En kötüsünü bilmek, hiçbir şey bilmemekten daha iyidir."²¹ Açıklanamayan şey karşısında düşünülen "o şaşkın aldanış" yerine düşünülmesi gereken şeyi, korkmadan, düşünülmesi gereken yere kadar düşünmektir bunun yolu. Nâzım Hikmet, şiirlerinde gerçeklikle böyle bir yüzleşmeyi sonuna kadar götürür. Dünyayı sever, yaşamak, onun için, "ne güzel şey"dır:

"Ve dünya öyle büyük,

öyle güzel

öyle sonsuz ki deniz kıyıları

her gece hepimiz

yan yana uzanıp yaldızlı kumlara

yıldızlı suların

türküsünü dinleyebiliriz..

Yaşamak ne güzel şey

TARANTA-BABU

yaşamak ne güzel şey..."

Fakat, bununla kalamaz. Onun, görmek istemediğimiz öbür yüzünü de görür ve gösterir:

"YAŞAMAK

Ne acayıp ıstır ki

bu ne mene gidiştir ki TARANTA-BABU

bugün bu

'bu inanılmıyacak kadar güzel'

bu anlatılamıyacak kadar sevinçli şey:

böyle zor

bu kadar

dar

böyle kanlı

bu denli kepaze..."²²

Bu örnekte de görüldüğü gibi, insan sorunlarını sonuna kadar ve bütün gerçekliğiyle anlamaya yönelik bir anlatım tarzını benimsemiştir Nâzım Hikmet -Goethe'yi, Schiller'i, Puşkin'i büyük kılan da buydu-. "Mutlu olmak demek ürküntü duymadan kendinin farkına varabilmektir."²³ Öyle olduğu halde, gerçeklikten yakının öznenin, bu yakınma halinde tutulup kalması ve böylece dünyanın seyrine kendi payıyla katılması yabancılaşmaya dayalı modern hayatın henüz aşılamamış temel sorunlarından. Bu yüzden, gerçeklik , Oswald Spengler'in dediği gibi, "bireyin kendisinin kendisine anlamlandırılmasıdır"²⁴.

İnsanın zihninde kendi gerçekliğini anlamlandıran sahici, yüzleştirici şiirlerin şairi olan Nâzım Hikmet'te, her büyük düşünür ve sanatçıda bulunan, "yaşanan zamanı doğru algılama tutkusu" vardı. Kendilerini birer "avuntu" olarak pazarlamak niyetinde olmayan sanat yapıtları, gerçekliği "korkunçluğundan kurtarmak" için, öncelikle kendilerini bu gerçeklikle "eşitlemelidirler". Resimde Bosch ile başlayan "çirkin şiddet" örneği, böyle bir "eşitleme"yi ifade etmektedir. James Ensor, Picasso, Matisse, Kandinsky, Klee, Chagall, George Grosz, Otto Dix ve 20. yüzyıl başlarken daha pek çok ressam, dünya siyasetindeki insanlık dışı uygulamalara karşı hayal kırıklıklarını resimlerinde ki acı ile ifade ediyorlardı. Hatta bu ressamlardan bazıları kendilerine "yeni barbarlar" diyecek kadar uygarlıktan yakınıyorlardı.²⁵ İncelmenin her çeşit faydalarına rağmen, bu sanatçılar, Schiller'in dile getirdiği bir ilkeye uyararak²⁶ kendilerini "güzelliğin gevşetici etkisi"ne bırakmış görmektense, katı olmak tehlikesini göze alarak, onun "eritici gücünün eksikliği"ne boyun eğmişlerdir.

Nâzım Hikmet'in, okuyucusunu "güzelliğin gevşetici etkisine" bırakmayan o sarsıcı şiirleri de gerçeklik karşısında benzer bir uyanıklık geliştirebilir. Gerçek bir olumsuzlama biçim tarafından da kapsanır²⁷; sanat, olumsuzladığı gerçeklikle arasındaki ayrımı biraz da bu şekilde ortaya koyar, ki Nâzım Hikmet'in, alışık olarak kullandığımız kelimeleri beklenmeyen bir karşılaştırma ya da bir nükte ile aydınlatan dizelerinde de bu başanmıştır. Birbirinden

(hem gerçeklik, hem de düşünce alışkanlıklarımız bakımından) uzak iki terimin yan yana getirilmesiyle oluşturulan ("kanlı gelincikler" gibi kopan "çocuk başları"; "bir şarkı gibi" parlayan "balta"; "çekilmiş iki bıçak" gibi "gözler" vb...) ve böylelikle bir "beklenmedik"i gerçekleştirerek okuyanda şaşkınlık yaratacak atılganlıkla yüklü imajlar bu türden etkiler yaratırlar.²⁸ Nâzım Hikmet, kendi "avangard" konumunu da, gerçekliğin bu şekilde biçimlendirilişi sebebiyle edinmişti. Zaten Nâzım Hikmet "avangard" olabilme koşulunu, kendisi için "boyun borcu" olarak gördüğü, "insanal gerçekliğin günışığı gibi aydınlatılması" ilkesine bağlamıştır.²⁹ Bu sebeple Nâzım Hikmet'in şiiri, hakikatle olan ilişkisinin özel bir biçimidir. "Nâzım'da imaj, dünyanın açığa vurulması ve böylece insanileştirilerek değiştirilmesi imkânının hazırlanmasını sağlayan bir şiir aracıdır."³⁰

Güçlü sanatın otantik içeriği ve bugünkü koşulu da budur. Nitekim yalnız bırakılmış birey ve "onun barbar çevresi" arasındaki uçurumu "ödünsüz bir biçimde" dile getiren (Joyce romanları ya da Picasso'nun *Guernica*'sı gibi) yapıtlardan yayılan hüznün ve dehşet, "gerçeklikten rasyonel gerekçelerle yüz çevirenlerin ya da gerçekliğe öfkelenenlerin duygularıyla özdeş değildir". Bu "sevimsiz yapıtlar", "varolanın kepezeliği" karşısında insana sadık kaldıkları için, eski büyük sanatın "otantik içeriği"ni korurlar; "Raffael'in Madonna'larıyla ve Mozart'ın operalarıyla, günümüzde mutlu tavırların çılgınlığının maskesi olduğu ve çılgınlığın hüznünlü yüzünün umudun biricik işareti olduğu bir zamanda, onların uyumunu yineleyenlerden çok daha yakından akrabadırlar."³¹

Gerçekliği hilesiz ve ödünsüz biçimde dile getirmek, "karanlık"tan kurtuluşun ilk adımıdır. "Felaket yaratan kanserli yumruları aylalara dönüştürmek için Balzac'ın bütün yapması gereken, bu gerçekliği 'Dünya böyle işte,' diye betimlemekten ibaret olmuştur."³² Yeter ki bugünün karanlığına "kurtarılsın ışığı" ile bakılsın.

III.1.a.1. Kurtarılişın Işığı

Bugüne ilişkin geçerli bilgi ancak var olandan elde edilebilir, ama eleştirel tondan yoksun olduğunda o bilgi “kaçmaya çalıştığı sefalet ve çarpıklığın izlerini” taşıyabilir. Adorno’nun toplumsal bir durum olarak “yaşamayan hayat” karşısında sanata ve sanat yapıtına verdiği önemin yoğunlaştığı nokta da burasıdır, ve bu nokta, sanat yapıtının toplumsal gerçeklikle bağının kuruluşunun bir örneğidir. Katıksız estetiği ve sanatsal biçimi, sanat yapıtıyla onun dolaysız tarihsel konumu arasındaki ilişkide arar Adorno. Modern kapitalizmin dünyası, Adorno’ya göre, insanı bir nesne statüsüne indirgeyerek aşağılamakta olan bir dünyadır. Ama Adorno yalnızca bunu söylemekle kalmaz. Daha iyi olanın nesnel olarak tanınmaz hale geldiği bir yerde iyice belirlenip tanınmış “yanlış”ın artık doğrunun ve iyinin göstergesi olacağını da söyler. Bu, ele alınan her şeye “kurtarılmanın bakış açısıyla” bakma meselesidir. “Umutsuzluk karşısında sorumlu bir biçimde sürdürülebilecek tek felsefe, her şeyi kurtarılmanın bakış açısından görünebilecekleri biçimiyle düşünme çabasıdır” der Adorno; “kurtarılişın dünyaya saçtığı ışıktan başka ışığı yoktur bilginin; başka her şey kurgudur, tekrardır, sadece tekniktir” der.³³ Doğru yaşanamayacak olan yaşam sorununu da zaten böyle bir bilgi teorisiyle çözüme kavuşturur: Her şeye değiştirmenin bakış açısıyla bakarak. Ve bu da nereden bakarsanız bakın, “dünyayı yorumlamak değil, önemli olan onu değiştirmektir” diyen Marx’ın³⁴ bilime ve eleştirme eyleminin yeni bir yorumudur.

Kurtarılişın ışığı, hayat fenomenlerini açıklarken olanı gözlemlemek ve tespit etmekle yetinmez, aynı zamanda, hatta en başta, *olması gereken*’i de gösterir. Bilginin bu şekilde elde edilişi, gerçeği var olan şekliyle *inkâr* eder ve bu itibarla devrin *olumsuz* eğilimini dile getirir. “Gerçeği aşmaya yüreklilik göstermiyen, hiçbir zaman, doğruyu elde edemez.”³⁵ Gerçeğin karanlığı, üzerine ancak kurtarılişın ışığı düştüğünde aydınlanacaktır.

Toplumsal yaşama egemen olan kategorilerin “eleştiri-

rel kabul edilmiş”i aynı zamanda onların “yargıları”ını da içerir.³⁶ Eleştirel bakabilmek, hayata evrensel olarak paylaşılan yanılmanın ve yerleşik kalıpların dışında bakabilmek demektir. Adorno’nun dediği gibi: “Dünyanın *ardı* görülecekse eğer, artık onun *yüzüne* bakmak olmaz.”³⁷ Çünkü gerçeklik artık “türetilmiş” bir şeydir, “gerçeklik kaybından kaynaklanan gerçeklik”tır o.³⁸

III.1.a.2. “Mütereddi Bodlercilik”

Hayatın “ardına” değil sadece “yüzündeki” karanlığa bakmak, dekadan sanatçıların tavrıdır. Bu tavra göre, hayat için tutarlı sayılabilecek tek yol, “dekadansın gizli yönetici imgesi” haline gelmiş olan Verlaine’in bir dizesiydi: “güzel olarak ölmek”di. Umut vaat etmeyen gerçeğin karanlığı karşısında içine düşülen bu tür “artistik bohem”i Nâzım Hikmet, “mütereddi (soysuzlaşmış) Bodlercilik” diye yargılayıp eleştiriyordu:

“Mütereddi Bodlercilik ve ona muvazı olarak sembolizm, dev adımlarıyla değişen, günden güne hâkimiyeti artan şehirlerin, serseri münevverler üzerindeki aksülamelidir. Münevver, şehirde aç kalıyor, şehirden korkuyor, maddenin sanayinin hâkimiyetinden nefret ediyor ve bu halet-i ruhiyesi korku, kâbus, mabad-et-tabıya (fizikötesi), maziye hasret temayülleriyle meydana çıkıyor. Şehri dev evleriyle, karanlık kaldırımlarıyla bir cehennem, kadını kan içici bir cadı şeklinde görüyor. Bu itibarla bizde de bu edebî cereyan bilhassa Türkiye’nin en büyük şehri olan ve son senelerde büyük bir yirminci asır şehrinin vasıflarını nefsinde cemetmeye başlayan İstanbul’da eski sanat bohemine benzemeyen bir bohem hayatı vücuda geldi. Filhakika mevcut şerait içinde bu bohemın sanatkar serseriliğinin müspet, ileri, inkılapçı tarafları vardır. Fakat aynı zamanda bunun geri, mütereddi cepheleri de vardır, ki bu cihet Bodlercilikte, sembolizmde, sürrealizm cereyanlarında kendini buluyor.”³⁹

“Güzel ölüm” dileyen “mütereddi Bodlercilik”, “yeterin-

ce sınanmamış, tüketilmemiş bir hayatın reddi'dir. Toplumla iletişim kurma isteğinin bütünüyle terk edildiği son noktada, bu sanatçılar, alkole, frengiye, tımarhanelere, erken ölümlere ya da nihilist edebiyata sürükleniyorlardı.⁴⁰ Artistik bohemın bu türü Nâzım Hikmet'e fazlasıyla yabancı bir şeydi. "Nâzım içki içmez, kumar oynamaz, ser-serilerden hoşlanmazdı. Ona göre bir Marksist şair, eski kuşakların bohem hayatından uzakta kalmalıydı. Onu bir-gün olsun sarhoş, ya da meyhanede gören olmamıştır."⁴¹

"Taranta Babu'ya Mektuplar'da bu türden bohemlerin örnek bir portresini çizmişti Nâzım Hikmet: "Bu, bir şairdi, bir romancıydı, bir mütefekkir" fakat "her şeyden önce, zavallı bir kokainmadi." Kafası da, "kokainle harap olmuş uzviyeti gibi yarım"dı. O ve arkadaşları "yarı lokanta yarı meyhanemsi bir yerde" bağıra çağıra konuşuyorlardı. Birdenbire ayağa kalkıp, "ağzının açılıp kapanışlarını bile kullanamayacak" kadar sarhoş bir halde, şu şiiri okur:

"Kör Olmak

Kör olmak ne iyi şeydir,
ne güzeldir sevmek karanlığı.
Ne yalın bir kılıç gibi bir ışık
ne renklerin ağırlığı
ve ne şekillerin kalabalığı..

Kör olmak ne iyi şeydir.
Kapalı gözleriniz
 çevrili içinize,
kıyısında oturup bakarsınız
içinizde dalgalanan denize.
Kapalı gözleriniz çevrili içinize..⁴²

Nâzım Hikmet, oturup kendi içindeki karanlık sulara bakmaz, hayattan yanadır. Ama bu hayattan yanalık, gerçekliğin kabul edilemez bir gerçeklik olduğunun fark edilmesiyle birlikte kendini gösteren bir tutunumdur. Nâzım Hikmet'in güneş, toprak, ağaç ve maviliklerle simgeleşmiş

hayata dönüklüğü, insanın kendi güçlülüğünde bulduğu militan ve sağlıklı neşenin ürünüydü. Devrime ve (Rus fütürizminden edindiği) endüstri uygarlığına olan inancı, ona modern hayattan korkmamayı öğretmişti. "Kendilerine ileri sanatkâr diyenlerin realiteden korkuları yoktur" diyordu.⁴³

Gerçeklikten korkmayan sanat, yerleşik gerçekliğe karşı başka bir boyut açar: Olası özgürleşmenin boyutu. "Elbette, bu yanılısamdır" diyor Marcuse, "ama başka bir gerçekliğin kendini gösterdiği bir yanılısama. Ve ancak sanat kendisinin bir yanılısama olmasını isterse böyle yapar."⁴⁴ Burada vurgulanan "istemek" fiili, "olumsuzlama" isteğidir. Karl Marx'ın "dın" eleştirisini⁴⁵ bir "model" olarak sanat alanına uygulayan Herbert Marcuse, nasıl ki Marx dinde "olumlayıcı" bir uğrak bulunduğunu gösteriyor idiyse, insanı değerlere sadece kurmacada izin veren ve böylelikle onların gerçekleştirilmesini önleyen burjuva kültüründe de olumlayıcı bir uğrağın varlığını göstermişti. Yine tıpkı Marx'ın dinde eleştirel bir uğrağın varlığını görmesi gibi, Marcuse de burjuva kültürünün büyük eserlerindeki "insanı iddia"yı, adaletsiz bir topluma karşı isyan sayar. Sanat, bir "karanlık" olan yerleşik gerçeklik karşısında "olası özgürleşim" boyutunu ancak bu dünyayı olumsuzlarsa açabilir.

III.1.b. Olumsuzlamacı Ütopya

Olumsuzlama, çağa uyumu, konformizmi dışlayan bir "huzur bulamama" halidir. Nâzım Hikmet'in dediği gibi, "yüreğinde bir başka dünya" olanın "rahatı" olmaz, huzur bulamaz⁴⁶; "huzur bulunduğunu söyleyen felsefenin Eleştirel Kuram'la bir ilgisi yoktur."⁴⁷ "Beyler, bu dünya ne kadar can sıkıcı!" *İvan İvanoviç İle İvan Nikiforoviç'in Öyküsü*'nü bu cümleyle bitirir Gogol. Bize harikulade renkli gelen, itişip kakıştığımız, gülüşüp oynadığımız bu dünya, bütün Rus edebiyatını "*Palto*'sundan çıkarmış" bu büyük yazar için "cehenneme dönmüş" bir dünyaydı. "Bittim artık, da-

yanamayacağım" diyordu *Bir Delinin Güncesi*'ni bitirirken; "Beni kurtaracak yok mu?" diye yalvarıyordu: "Üç atlı bir araba verin bana" diyordu; "troykama yıldırım gibi atlar koşulsun!.. Hey, yiğit arabacım, sür troykayı! Arabamın çingirakları, şingır şingır ötsün! Yiğit atlarını, şahlanın, götürün beni bu cehenneme dönmüş dünyadan! Uçurun, çok uzaklara uçurun! Hiçbir şey görüp işitemeyeceğim yerlere götürün beni."⁴⁸ Dünyaya baktığında, yaşamaya dair hevesini ve hıncını bu noktaya taşıyacak şeyler görüyordu Gogol. Tahammül edemiyordu. Nihayet kaçıp gitmek istemişti işte. (Bu fıranı da bedeninden önce aklı başardı.) Gogol'ün bugün tümünden parodileştirilen mızahı ve ironisi, 19. yüzyıl Rusyalısının hayata katlanma gücü üzerine kuruludur -bazen fazlasıyla tuhaf, gerçeküstü, fantastik haller alan bir "güç"tür bu-. Hayata katlanma, "başını dik tutma" gücünün, Gogol'ün bütün yapıtlarında ortaya çıkardığı şey, insana alt "asgarî bir kişisel onur" duygusudur. Onun kahramanları bu duyguyu nice acılardan geçerek tadar. İşte hayattan bütün beklentisi kendine saygınlık kazandıracak yeni bir palto diktirmek olan *Palto*'nun yoksul Akaik Akakyeviç'i... İşte, arabasıyla geçip giderken Çar Hazretleri'ne şapkasını bile çıkarmadan bakabilmeyle ancak tümünden delirdikten sonra başarabilen *Bir Delinin Güncesi*'nin buhranlı memuru... Bu yüzden, Gogol'ün eserlerinde ne yalnızca kaba alay ve fars, ne de yalnızca trajedi ve hüznün vardır; bu eserlerde "alaycı trajedi"yle "hüzünlü fars" etkileyici biçimde bir araya gelmiştir. Alaycı trajediyle hüzünlü farsın sahneye yansıtacağı, deşilmiş, lime lime edilmiş gerçeklik söz konusuysa, basitçe "ayna tutma"nın güdüklüğüne inanmıştı Gogol. Çünkü bu tip bir "yorum" Gogol'e göre, "güneş geçiren basit bir camla en küçük böceklerin hareketlerini incelemeye yarayan camı bir tutuyor"du; çünkü bu yargı "aşağılanan hayattan bir sahne alıp onu bir sanat incisi haline getirebilmek için derin bir ruha sahip olmak gerektiğini kabul etmiyor"du. Ve nihayet bu yargı, "yüksek coşkun bir kahkaha" ile "maskaraca bir sırtış arasında" büyük bir uçurum olabileceğini kabul etmiyordu.⁴⁹

Özgürleşime yalnızca içinde bulunulan durumu olumsuzlama sürecinden ulaşılabileceği düşüncesi, geleceğe ilişkin ütopyik bir yan taşıdığı için bugüne ilişkin olarak da etik bir meseledir. Olumsuzlamacı ütopya, ancak götürülmesi gerektiği yere kadar götürülmüş etik duruşun kendine amaç edinebileceği bir düşünürdür. "İnsanın en son etik amacı Ütopya'dır."⁵⁰

Ütopyik düşüncenin etik bir duruş olduğunu bir başka açıdan da bize Benjamin göstermiştir. Onun yaşanan güne yönelik ütopyanist ilgisinin temelinde, gelecek için taşıdığı sorumluluk vardı; onda özgürlük "yaşayan bir sorun"du.⁵¹

Sanat yapıtının "hayatın dürüst bir imgesi" olabilmesi de (bkz. I.1.c.), ancak "yanlış hayat" karşısında bu şekilde yaşayan bir sorun olarak "doğru bir hayat" isteğinin yönlendiği kavrayışıyla kendine bir temel bulabilir. "Özgürleşim fikri olmaksızın, belli bir toplum sistemine ilişkin çıkarımlar elde etmek güç olurdu."⁵² Sanat yapıtı kendi tarihselliğini de buradan alır. Sanat yapıtı, toplumu *yansıttığı* (hayatın "cehenneme doğru ilerleyiş"ine tanıklık ettiği) ve toplumsalı *reddettiği* (bireysel öznellik için, bireyi ezmekle tehdit eden tarihsel güçler karşısında yetkin bir sığınağı temsil ettiği) ölçüde tarihseldir. Lukacs, Benjamin ve Adorno gibi Marksist estetiği bir modernizm eleştirisi olarak geliştirmiş olan düşünürlerin kuramları, daima "apokaliptik korku" ve "ütopyacı umut"larıyla belirginleşir. Modernist başkaldırıya "yeni bir açılım" getiren bu eleştirel tavırda, insanlığın "günbatımı" ve "gündoğumu" arasında bir yerde yaşamakta olduğuna dair bir duygu vardı ve onlar modernizmin anlamını da bu duyguyla araştırmışlardı.⁵³

Nâzım Hikmet'in şiirleri de insanlığın "günbatımı" ve "gündoğumu" arasında bir yerde yaşadığı duygusunu verir ve bütün büyük sanat yapıtları gibi onun şiiri de bu nedenle geleceğin önceden haber verilmesi ve ilan edilmesidir. Engels'in "Ozanlar geleceği önceden sezerler" sözü, Nâzım Hikmet'in inandığı ve sıkça tekrarladığı bir sözdür. Nitekim "Dahi-i âzam Abdülhak Hâmit", ona göre bu yüzden dâhi değildi. Çünkü "dâhi sanatkârın umumi vasfı" Nâzım

Hikmet'e göre, "mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimai inkişaf merhalesini, beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade etmek; yahut bu merhale eğer son anlarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin ana hatlarını, hiç olmazsa bir sezış halinde düsturlaştırmak" ve bunda "beynelmilel bir dereceye yükselebilmek"ti. Fakat Abdülhak Hamid, "Osmanlı cemiyetinin çok dikkate şayan bir inkişaf merhalesinde yaşamış" olmasına rağmen, içinde yaşadığı "içtimai intikal devresi"nin Osmanlı İmpartorluğu'na özgü niteliklerini evrensel bir düzeyde ifade edememişti. Şayet edebilmiş olsaydı, "dâhiler galerisinde bu isimde bir Osmanlı sanatkârı da bulunabilirdi".⁵⁴ Baudelaire'ı, 19. asırla "açıktan açığa" ve o çağın "göçen tarafı"yla alakalı olduğu, Balzac'ı da "apaşıkâr bir 19'uncu asır muhiti"nde "yirminci asır unsurlarını" taşıdığı için okur.⁵⁵

Nâzım Hikmet, "giden"i ve "gelmekte olan"ı anlamayı "müthiş bahtiyarlık" saymaktadır:

"Annelerin ninnilerinden

spikerin okuduğu habere kadar,
yürekte, kitapta ve sokakta yenebilmek yalanı,
anlamak, sevgilim, o, bir müthiş bahtiyarlık,
anlamak gideni ve gelmekte olanı."⁵⁶

Nâzım Hikmet'in önemseddiği bu tarihsel moment, eleştirel teorinin sanat yapıtında aradığı temel kriterlerdendir. Adorno'ya göre Bloch, bir umut ve ontolojik beklenti öğretisi olan -ütopyacı düşünce ile tarihsel maddeciliği bağdaştırmaya çalıştığı- sisteminde, bastırılmaz devrimci arzusunun figürlerini işler; Adorno, edebiyat ve müzik üzerine inceleme ve denemelerinde, olumsuz olanın (tarihsel durumun) zayıflamasının üstyapı üzerindeki etkilerinin izini sürer, örneğin Schoenberg'in müziğinin iç gerilimi, onun habercisi olduğu tarihsel zamanı hem yansıtır, hem reddediş tarzının sonucuydu; Marcuse'nin entelektüel faaliyeti, aynı tarihsel dönüşümün psikolojik ve sosyo-ekonomik koşullarının açıklanmaya çalışılması ola-

rak düşünülebilir. Biçim anlayışında eleştirel teoriyle anlaşmazlık yaşamış olan Lukacs dahi ütopya ile ilişkin aynı tarihselliğe vurgu yapar. Tek fark şu ki, Lukacs böyle bir yetkinliği modernizmin klasikleriyle sınırlamıştı. Anlam ve özün iç içe olduğu düşünceyle "katıksız bir anlatı biçimi" olarak yücelttiği Antik Yunan epiklerinin bir karşılığını modernist klasiklerde, Balzac'ta, Tolstoy'da bulmuş olan Lukacs'a göre, biçim olarak roman, modern çağlarda epik anlatım niteliğini yeniden ele geçirmiş bir türdü. Çünkü geniş yaşam bütünlüğünün insana açıkça sunulmadığı, anlamdaki yaşam içkinliğinin bir sorun durumuna geldiği bir çağda "insanın en son etik amacı ütopya"dır"; dolayısıyla, anlamın ve özün bir kez daha bölünmez olduğu yer de ütopya"dır. Ve büyük romancılar, kendi roman kurgularının biçimsel düzenlenişinde ütopyanın sorunlarını anlatırlar.⁵⁷

Şeyleşmiş bir toplum ve onun "çamurlu akıntı"ya benzeyen kültürel hayatı karşısında Adorno, bizi "doğru yaşam"a yönlendirecek tek özerk direniş alanı olarak "sanat üretimi"ni görüyordu, çünkü, "özerkleşmesinden bu yana sanat, dinin elinden kaçan ütopya'yı korumuştur".⁵⁸ "Yazmak" diyordu Sartre da, "hem dünyanın üstündeki örtüleri kaldırmak, hem de onu okuyucunun cömertliğinin karşısına görev gibi çıkartmaktır"; ve romancının evreni, eğer bu evren bir "aşma girişimi" sırasında bulup ortaya çıkarılmıyorsa, "sığ kalacak"tır.⁵⁹ Adorno, "dönemin çelişkilerinin merkezinde sanat ütopya olmalıdır" der, ve zaten sanat da bunu "istiyor"dur. Buna o kadar inanmıştır ki Adorno, sanatın ütopya olmama ihtimalini onun bir "benzerlik" -ve dolayısıyla- bir "avuntu" yaratarak ütopya'yı "ifşa etmeme" isteğine bağlamıştır; yani sanatın ütopya olmayı istememesi, olsa olsa, ütopya hakkında bir yanlış ve aldanım yaratmamak için olabılırdı.⁶⁰

Marx, estetik ile ilgili düşüncelerinin oluşmaya başladığı ilk dönemlerde, Alman romantizminin etkisi altında, sanat yapıtında "olan" ile "olması" gereken karşıtlığına önem veriyordu. Bu etki altında yazdığı şiirlerde (Marx, gençlik döneminde şiir de yazmıştır), herkesin mutlu olduğu,

neşe içinde bir hayattan tasvirler sunuyordu. Bu şiirlerde, modern insanın fantezilerde, sanat yapıtlarında özgür ve mutlu olabileceği düşüncesi hâkimdi.⁶¹ Schiller'inkine benzer bu sonuç. Zira Schiller de, toplumsal hayatı gittikçe mekanik bir "istekler baskısı" altında şekillendirmeye başlayan "gereklilik dünyası"nın estetikle aşılması üzerinde duruyordu. Hegel'i ve *Estetik*'ini okuduktan sonra Marx, söz konusu "aşma" fikrini romantik ve belirsiz bir başkaldırı olmaktan çıkartıp onu toplumsal ilişkilerin kökten bir eleştirisiyle bağtılandırmış, böylelikle devrimci bir eleştiri olarak bugünün olumsuzlanması düşüncesine yönelmişti.⁶² Olumsuzlamayı "haz ilkesi" çerçevesinde vurgulamak suretiyle Schiller'e yaklaşmış olan Marcuse'de de⁶³ estetik teori, "gereklilik dünyası"nın aşılması düşüncesine bağlanmıştır.

Modern hayatın işleyiş mantığıyla bedensel hazlar arasındaki ilişkiye şüpheyle bakmanın simgesel kitabı olan *Eros ve Uygarlık*'ın yazarı Herbert Marcuse, "iyimser bir inanç"ın hayal kırıklığıyla sonuçlanmış olduğundan söz ediyordu. Bu inanca göre -güya- uygarlık, basıkılayan, denetleyen "ölüm pazarlamacıları"na karşı insanın dünyasını "onun yaşam içgüdüleri ile uyumlu olarak şekillendirecek"ti. Ama öyle olmadı. Refah toplumu, bireylerin yaşam içgüdülerine uyumlu olarak şekilleneceği yerde, git gide artan biçimde, "gösterişli aygıtlar"ın aralıksız üretim ve tüketimine bağımlı hale geldi. Marcuse'ye göre, bu bağımlılığa paralel olarak bireylerin de uydurulmuş bu gereksinimlere uyarlanmaları gerekiyordu. Ama bu "uyarlanma" artık "geleneksel yolların ötesinde" bir yolla olmak durumundaydı.⁶⁴ Geleneksel yolların ötesinde olan bu yeni yol, içgüdüsel gereksinimlerin modern yönetimi idi. Modern yönetim, en bilinen haliyle, özel hayatın ve kişiselliğin kamusallaşıp anonimleşmesi demekti. Marcuse'ye göre, bu koşullarda, ne kadar mutlu isek, sosyo-ekonomik sistemin iktidarına o kadar şaşmaz biçimde teslim olmuşuz demektir. Benzer bir gözlemden hareket eden Adorno'ya göre de şimdi ancak "barbarca bir perhiz" geri getirebilirdi "barbarlık dışı koşulları."⁶⁵

III.1.c. İyimsiz Umut

Adorno, Beethoven müziğindeki (ve bu tarz “yüksek müzik”lerdeki) diyalektiğe ilişkin açıklamalarda bulundu-ğu bir yerde, aslında yaşamın insana açıkça sunulmayan bütünlüğüne ve bunun sanat yapıtında ne şekilde içeril-mekte oluşuna dair bir örnek veriyordu. Beethoven’ın mü-ziği “ileriye ve geriye dönük” olarak “çok boyutlu” dinlen-meliydi, zira onun yaratım koşulları ve “dönemsel organi-zasyon ilkesi” bunu gerektirmekteydi: Zaman, alışılmış ve halihazırda yok olmakta olanla henüz yeni olan arasındaki ayrımları tek bir doğrultuda birleştirebilirdi: “İleriye dönük hareketin koşulu, geriye dönük bilinçtir.”⁶⁶ Beethoven’ın müziğinde başarılmış olan da buydu. O halde şimdi biz, Beethoven dinlerken, gelen her yeni anda geçmişli hatır-layarak bütün bir hareketi bilebiliriz. Dolayısıyla, estetik, anlam ve duygu boyutunda da toplumsal bir bağlam içîn-dedir ve tarihseldir. Hegel’den Adorno’ya dek, sanat yapı-tında biçimin ve içeriğin mantığı, toplumsal olduğu kadar, *eninde sonunda* tarihseldir, değerini bununla alır.⁶⁷ Zira bu süreçte diyalektik düşünce, daima, sanat yapıtında so-mut bir gelecek düşüncesinin canlı tutulmasını istedi ve bunu aradı. (Örneğin, Lukacs da, estetik değeri tarih felse-fesinin bir kategorisine ilişkin kalmaya çalışmıştı.)

Adının “iyimsiz umut” kavranıyla birlikte anılmasını, herhalde, yirminci yüzyıl edebiyatında “İlerleyen aydınlı-ğın içindeyim,/ ellerim iştahlı, dünya güzel.”⁶⁸ diyen Nâzım Hikmet kadar hiç kimse hak etmez. Nâzım Hikmet, Orhan Kemal’in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı hakkında konuşurken, “Nefis bir roman” diyor ve hemen ekliyor-du: “Fakat, karanlık dehşetli. İnsana müthiş bir ümitsiz-lik veriyor. Halbuki ben Türk milletinin hiç de ümitsiz bir durumda olduğuna kanı değilim. Türk milletinin geleceği-nin çok güzel olduğuna kanıyorum. Ve bu güzel geleceği de bugün yaşayan insanların yapacağına kanıyorum. (...) On-lar yok o kitapta. Onun için biraz karanlık.” Aslında genel bir “köy edebiyatı” eleştirisi gibidir bu. Nitekim sözü şöyle sürdürmektedir: “Aşağı yukarı Mahmut Makal’in kitapları

gibi. Her ikisinin de, içinde biraz daha aydınlık olmasını isterdim doğrusu.”⁶⁹ Makal’ın yazdıklarının da, onları “gayet beğenmek”le birlikte, “köyü bir parça ümitsiz gördüğü” için eksik tarafları bulunduğunu düşünmektedir.⁷⁰ Melih Cevdet’in ise “Nasıl ümitli!” olduğu için “Gelecek” şiirini beğenir:

“Protohippus, atın ceddî
Dinothorium, filin ceddî
Biz, insanın ceddî...
GELECEK MUTLU İNSANIN.”

Kendi “gelecek” düşünüy de insana bağlamıştır Nâzım Hikmet:

“... ve güneş doğarken hiç umut yok mu?
Umut, umut, umut,
umut insanda...”⁷¹

Bir şiirinin son dizesinde söylediği gibi “iyiniser”dir o, “akarsu gibi”.⁷² Hauser, “daha karanlık bölümleri olmasına karşın” Rus romanını, Batı romanı karşısında “yenilmek bilmez bir iyimserliğin ifadesi” ve “insan ırkının geleceğine olan sonsuz inancın kanıtı” olarak ayrıcalıklı bir yere koyuyordu.⁷³ Nâzım Hikmet de insan ırkının geleceğine dönük bu sonsuz inancıyla Rus romanını dünya edebiyatı içinde seçkinleştirip benzersiz kılmış olan aynı vasfı yüklenmektedir. Nâzım Hikmet, “ancak hudutsuz bir kalbin dayanabileceği bir sabır” ile “geleceğin hesapsız maceralarını seyreden” biridir. “Çocuklar inanın/ güzel günler göreceğiz, güneşli günler” diyen şairdir Nâzım Hikmet:

“... ve dünya bir ceviz
demir kabuklu
ama müjdeler dolu.”⁷⁴

Dünyanın müjdelerle dolu oluşuna, gelecek günün müjdesine inancı tamdır. Sadece, Fransız Devrimi için “O şafak vakti hayatta olmak ne saadetti./ Ama genç olmak âdeta cennettil” diyen Wordsworth’ün coşkusunun bir benzerini yaşayıp yaşayamayacağının telaşı vardır onda.

“Hayatın, her şeyin teceddüt ve tekemînüle gittiğini gören ve bilen” biri olarak “meyus” değildi elbette. Ama ona üzüntü veren, “bu teceddütteki tembellik ve yavaşlık”tı:

“sabırsızlanıyorum sadece:

olanı olmadan

olmakta olanı senelerce evvel

ve olacakları şimdiden gördüğüm

ve maceraları geniş bir sabr’ile seyretmeye

mecbur bırakıldığım için.”⁷⁵

Belki de bu nedenle “niçin yaşıyorum”un yanıtını,
“genç kalmak gelen günler gibi
genç kalmak gelen günlerle beraber,
genç kalmak”⁷⁶

diye açıklıyordu. Yaşıyor oluşunu geleceğe ilişkin olarak anlamlandırınası şaşırtıcı değildir. Horkheimer, yaratılmasına bizzat hizmet ettiği hayal ürünü bir geleceğe “kendi ötesinde bir şey” gözûyle bakan düşüncenin “insanlıktan zaten vazgeçmiş” olduğunu söylüyordu.⁷⁷ On üç yıllık hapis hayatında bile, ne gelecekte bir an şüpheye düştü, ne insandan umudunu kesti:

“Sevdalınız komünisttir,
on yıldan beri hapistir,
yatar Bursa kalesinde.

(...)

Yüreği delinip batmadan,
şarkısı tükenip bitmeden,
cennetini kaybetmeden,
yatar Bursa kalesinde.”⁷⁸

Bursa Cezaevi’ndeki bu Nâzım Hikmet, Daniel Defoe’nun ıssız adadaki Robinson Crusoe’su gibidir. *Robinson Crusoe*’nun “tüm güçlüklerin üstesinden gelen sağduyu”yu ve “dayanma gücü”nü öven bir marş gibi olan serüvenleri, “gücünün bilincinde ve hırslı emellere sahip”,

“dünyaya egemen olma yolunda savaşılan” atılğan bir sınıfın, burjuvazının bildirisidir.⁷⁹ Nâzım Hikmet de uygarlığın temellerinin sarsılmaya başladığı ve tarihsel egemenliğin bir sınıftan başka bir sınıfa geçmekte olduğu düşüncesinin geleceğe ilişkin bir “umut” olarak yeşerdiği başka bir çağda, aynı “sağduyu”yu ve “dayanma gücü”nü temsil etmiştir.

III. 1.d. Değişim Güçlerine Yakın Durmak

Defoe ile aynı dönemde yaşamış fakat aynı çağa hiç de iyimserlikle bakmayıp ona karşı herkesten fazla nefret beslemiş olan Jonathan Swift, tüm insancılığına ve duygululuğuna karşın çağını “en zalım biçimde” eleştirmiş, “dünyayı sevindirmek yerine ona acı çektirmek” yolunu seçmişti.⁸⁰ Nâzım Hikmet, kendi çağına yönelik benzer bir düşün kırıklığına rağmen Swift’in karamsarlık ve suçlamasını geleceğe dönük bir iyimserlikle sonuçlandırmışsa, bu, kendi çağının değişim güçlerine inandığı ve onlara yakınlık duymuş olduğu içindir.

Sanatçının kendi çağının değişim gücü olarak görünen kesimlerine olan bağı, aslında son derece kırılğan bir bağıdır. A. Hauser’ın on dokuzuncu yüzyıl kültür ortamına ilişkin bir tespiti aslında bütün bir sanat tarihi için dile getirilebilir: Hauser’e göre, Avrupa’da on dokuzuncu yüzyılın ortalarından (1844 devrimleri ve Chartizm’in yenilgisinden) itibaren sanatçılar, iktidarından ve sürekliliğinden iyice emin olmuş burjuvazi karşısında toplumsal bir misyonu yerine getirebilecekleri duygusunu yitirmiş ve sonuçta o zamana dek sözcüsü oldukları toplumsal sınıftan kopmuş, geniş halk yığınlarıyla artık kendisine ihtiyaç duymayan burjuvazi arasında kalarak yalıtılmıştır.⁸¹ Hauser’in sözü-nü ettiği dönemde hem toplumcu sanatın, hem de burjuva sanatının “yararcılığı”na karşı “sanat için sanat” ilkesine sığınan sanatçılar, hayal kırıklıkları ve korkulardan kaynaklanan bu yalıtılmışlığı kendilerine ve çevrelerine, toplumsal duruşlardan ve saf belirlemelerden bir özgürleşme

olarak açıklamaktaydılar. Nitekim “sanat için sanat” ilkesinde “kamunun akılsızlığından akıllıca uzak durma” gibi bir hassasiyet, bu amaçla da “sanatın özerkliği” gibi koruyucu bir talep söz konusuydu.

Bu konuda tıpkı bir örneğe B.Suchkov’un Lord Byron yorumunda rastlarız. Suchkov’a göre Byron, “Childe Harold’s Pilgrimage”ı yazdığı sırada toplumsal ilişkilerin uzlaşmaz mahiyetinin farkındaydı; “halkın, yani, ulusun yoksul ve ezilen kesimi ile onların ihtiyaç ve acılarına kayıtsız kalan yöneticilerin çıkarları arasındaki ayrımı vurgulamıştı.” Byron’ın şiirinin toplumsal içeriğini genişletmiş olan ve halkların ulusal olarak köleleştirilmesine karşı çıkışı içeren bu anlayış, “ezilen insanın özgürlüğü için mücadele”yi de kapsamaktaydı. Fakat Avrupalı ihtilalcilerin trajik şekilde yenilgiye uğrayışlarına bir çok kez tanık olduktan sonra Byron’ın şiirindeki bu “gelişme” durmuştur. Söz konusu duraksama, Suchkov’a göre, “Byron’ın başkaldırısının bireyci tabiatından ve toplumdan yalıtılmış bir insanın toplumu değiştirecek güçte olmadığı olgusunun farkında oluşundan doğan yılgınlık havasından ve kozmik kötümserlikten” kaynaklanmaktaydı: “Eğer gelecek Byron’a kasvetli görünmüştü, ve *Darkness* ile *Heaven and Earth*’de, insanlığın özgürlük mücadelesi ile çektiği acılara boş gözlerle bakmışsa, bu daha çok, kendi ruhsal durumunun, o yüzyılların başında yer alan ihtilalci hareketlerin güçsüzlüğünden etkilenmiş olmasından dolayıdır.”⁸²

Benzer bir durum Aleksander Puşkin’de de gözlenmiştir. Puşkin, Çar I. Aleksander döneminde, “Özgürlüğe Gazel”inde şu öfkeli haykırışı koparıyordu:

“Heyhat! Nereye baksam
Hep kırbaçlar, hep zincirler,
Felâketli utancı yasaların,
Köleliğin çaresiz gözyaşları;
Her yerde adaletsiz iktidar,
Kör inançların kalın karanlığı içinde...”

Daha sonra, I. Nikola devrinde bu kez “Kalabalık ve Şair”deki gibi seslendi topluma:

Basın geril Barışçı şairin
Umurunda bile değilsiniz.
Alçaklık içinde kûstahça taş kesilin,
Rûbabin nağmesi size can vermeyecek,
Mezarlar içinde tiksindiriyorsunuz ruhu;
Ahmaklığınıza, şerrinize
Bedel oldu şimdiyedek
Kırbaclar, hapishane hücreleri, baltalar.
Bunlar elverir size, akılsız köleler!

Plehanov, “bu derin değişikliğin” sebebinin, Suchkov ve Hauser’e benzer biçimde, I. Nikola’nın saltanat devri başlangıcında yaşanan Dekabristler olayıyla ilişkilendirir.⁸³ Dekabristlerin yenilgisiyle birlikte zamanın “en kültürlü”, “en ileri” kesimleri sahneden çekilmiştir. Sürgünden takip ettiği o yılları Aleksander Herzen şu cümlelerle ifade ediyor: “Kimsesizlik ve ıssızlıkla çevrilmiştik, her şey sessiz, insanlığa aykırı, umut kırıcı ve üstelik son derece aşağılık, budalaca ve miskince idi. Sempatli arayan bir bakış ancak aşağılık bir tehdit ya da korku ile karşılaşılıyordu, ya yüz çeviriyorlar ya da hakaret ediyorlardı.”⁸⁴ Dekabristlerin ezilmesiyle başlayıp Sivastopol yenilgisiyle son bulan I. Nikola’nın saltanat devri (1825-1855), Rus tarihinin en karanlık devirlerinden biri olarak anılır. İşte aklın ve umudun ezilmeye başlandığı bu dönemin hemen öncesinde Puşkin, “Bronz Süvarî” adlı şiirini (1924), Rus insanına duyduğu yakınlık ve sıcaklıkla, küçük bir memur olan kahramanı Yevgeni’nin Petersburg’un ünlü Senato Meydanı’nda haykırarak “Henüz hesaplaşmadık!” nıdasıyla sona taşıyordu. M.Berman’a göre Puşkin’in bu şiiri, Yevgeni’den hemen bir yıl sonra kısa bir an için Senato Meydanı’na çıkacak olan Dekabristlerin yenilgisi ve şahadetini anlatmaktaydı.⁸⁵

III.1.d.1. "Büyük İnsanlık"

Brecht, çağdaş romanların eski burjuva romanlarındaki gerçekçiliğe erişememesi eleştirisini Lukacs'ın bıraktığı yerden tamamlamaya çalışırken "Tüm umutlarımızı yitirmeli miyiz?" sorusunu soruyordu. Brecht'e göre "bir yol" vardı ve bu da asla "geriye dönük bir yol" değildi. Bu yol, "eski güzel günlere değil, yeni kötü günlere bağlanmıştı." Çünkü Brecht'e göre, şu karanlık dünyanın insanca bir hüviyet kazanabilmesi, "yığınlardan bir adım önde gitmekle değil, yığınlarla daha derin gömülmeyle" gerçekleşebilecek bir şeydi.⁸⁶ Bu ise, dünyayı yorumlayan ve muhtemelen şu haliyle beğenmeyecek olan teorinin, o dünyayı yığınlarla birlikte aşmaya çalışması demekti; toplumun kendisi için iyi olanı seçmesi ve gerçekleştirmesi sürecinde onunla birlikte yol alması demekti.⁸⁷

"Umut, rahata ermemişler arasında bulunur en çabuk."⁸⁸ Umut, "büyük insanlık"taydı; "sekizinde işe giden, yirmisinde evlenip, kırkında ölen" büyük insanlıkta; "gemide güverte yolcusu, trende üçüncü mevki, şosede yayan"dı belki ve "sokağında fener, penceresinde cam" yoktu ama "umudu var"dı büyük insanlığın, ki "umutsuz yaşanmıyor"du.⁸⁹ Nâzım Hikmet, rahata ermemiş olan "büyük insanlığa" yakınlık duymuştu. Çünkü hayatı kuranlar onlar'dı. Nâzım Hikmet, Amerika Dışişleri Bakanı Dalles'in "Atlantik Paktı'na en ucuz askeri Türkiye sağlıyor" demeci üzerine kaleme aldığı 1953 tarihli şiirinde, "büyük insanlığın" değerini bu bakış açısıyla ortaya koymaktadır:

"Size tanesini 23 sente sattıkları asker
mevcuttu üniformanızı giymeden önce de,
mevcuttu otomatiksiz flân,
mevcuttu sadece insan olarak,
mevcuttu,
tuhafınıza gidecek,
mevcuttu,
hem de çoktan mı çoktan,
daha sizin devletin adı bile konmadan.

Mevcuttu, işyle gücüyle uğraşıyordu,
meselâ, Mister Dalles,
yeller eserken yerinde sizin New-York'un,
kurşun kubbeler kurdu o
gökkubbe gibi yüksek,
haşmetli, derin.

Elinde Bursa bahçeleri gibi nakışlandı ipek.
Halı dokur gibi yonttu mermeri,
ve nehirlerin bir kıyısından öbür kıyısına
ebemkuşağı gibi attı kırk gözlü köprüleri.”⁹⁰

“Mutluluğun ilke yapıldığı yerde, değiştirici eylem de talep edilir.”⁹¹ Nâzım Hikmet şiirinin siyasi potansiyeli bu talepten ileri gelir. Sanatta siyasi potansiyelin özellikle vurgulanması, mutluluğu bugün için yalnızca bir vaat olarak içeren yerleşik gerçekliğe karşı çıkmak kadar, mutluluk hedefine ulaşmak için “etkili bir iletişime” duyulan ihtiyacın da ifadesi olmuştur. Yerleşik dil ve imgelerin (“ta-hakküm, zorbalık ve aldatma aracı olarak kullanılan dil ve imgelerin”) baskıcı hâkimiyetini yıkabilecek iletişim yolları bulma çabasıdır bu ve muhatabı da bugünden çıkarı olmayan geniş halk kesimleridir. Böylesi yeni bir dil siyasi olacaksa, bunun “uydurulamayacağı”nı söyler Marcuse. Böyle bir dil, “zorunlu olarak geleneksel malzemenin yıkıcı kullanımına bağlı olacaktır ve bu yıkımın imkânları, doğal olarak geleneğin kendisinin başka bir dile ve başka bir imgeleme izin verdiği, onayladığı ve koruduğu yerlerde aranacaktır”. Bu tür dillerin, genellikle iki alanda bulunduğu belirtir Marcuse: Sanatta ve halk geleneklerinde. “İkincisi büyük ölçüde ezilenlerin dilidir; böyle oluşuyla da protesto ve reddedişle doğal bir yakınlığı vardır.”⁹² Halk edebiyatının şiirinin temel kaynaklarından biri olduğu, söyleyişte Anadolu halk dilinden geniş ölçüde faydalandığı bilinen Nâzım Hikmet’in de değişim güçleriyle iletişimi, kendisini “geleneksel malzemenin yıkıcı kullanımı”yla göstermiştir. Lorca’nın şiirleri gibi, Nâzım Hikmet’in şiirleri de sıkı sıkıya kendi diline bağlıdır. Nâzım Hikmet’in şiiri, bu dilin sahibi olan halkın derin kaynaklarına inen, onun

olanaklarından yararlanan, onun ruhundan esinlenen bir şildir.

Belki debu yüzden, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*deki Kalkūtalı seyyar satıcı, Orhan Kemal'in Çukurovalı pamuk ırgatı gibi konuşur:

"Meydanda bir kalabalık vardı, kardaşım,
uyy... aman kalabalık!!
Rûzgârlı bir orman gibi uğuldardı, kardaşım,
bu yaman kalabalık."⁹³

Ayrıca, *Memleketünden İnsan Manzaraları*, özel olarak "Türk halkı"na söylenmiş bir destandır. 1955 yılında Budapeşte Radyosu Türkçe Yayınlar Servisi'nin yaptığı ve kendisinin konuk olarak katıldığı Türk edebiyatı programlarından birinde, bu "destan"dan bir bölüm okuması rica edildiğinde "Hay hay!" der, "Bu en çok sevdiğim şeylerden biri. O kadar istiyorum ki bunu kendi halkıma okuyabilmeyi; bana yardım ediyorsunuz, teşekkür ederim."⁹⁴ Yine aynı programlardan birinde, Orhan Kemal hakkında konuşurken, Anadolu'nun her tarafındaki insanın, İstanbullu'nun, yani "bütün Türkler"in anlamasına engel olduğu düşünceyle, onun "lüzumundan fazla mahallî şive ile" yazmasına "itirazı" olduğunu söyler.⁹⁵ Nâzım Hikmet'in şiiri, Walt Withman'la yapılan son derece isabetli karşılaştırmalar sebebiyle her zaman ima edilmiş olduğu gibi, kendisini insanlığa adanmış bir şairin eseridir; "dil çizdiği poetik tablolaradaki tüm atılganlığa ve yeniliğe karşın, inanılmaz bir sadelik ve yalınlığa sahiptir; bu öyle bir dildir ki her insana bir şeyler anlatabilir".⁹⁶

Mutluluğun ilke yapıldığı Nâzım Hikmet şiiri, açık ve yalın diliyle kalabalığın yakınında, hatta tam içinde dururken, aslında talep ettiği değiştirici eylemin öznesine yakın durmaktadır. Sanat, sınıf özelliğini değişim güçlerine yakın durduğu ölçüde salt "kurgu ve fantezi" alanına değil, "somut olasılıkların olduğu bir evren"e doğru aşar.⁹⁷ Burada, genel olarak tarih için söz konusu olan bir tehlikenin sanat tarihi için de geçerli olduğuna dikkat edilmeli:

Sanat ve tarihin ilerleyişi, “uygulamalı mantık” değildir. Ancak olguların sonucu olarak düşünülmesi gereken şey *a priori* bir şekilde kurgulanamaz. Bielinski’nin, *Yevgeni Onegin*’in tarihsel anlamı hakkında verdiği hüküm, burada örnek olarak gösterilebilir. Bielinski’ye göre Puşkin, bir “zadegân şairi” idi; tarih Puşkin’i geride bırakmış, “zamanımızın elem ve endişe verici problemleri karşısında onun eserlerinin bir çoğunu günlük ilgi konusu olmaktan çıkarmıştır.” Plehanov bu hükümde Bielinski’nin Hegelci iğvaya kapıldığını söyler. Bielinski, *Yevgeni Onegin*’e “sınıfların tarihsel rolünü ve bir sınıfın yerini bir başkasının alması keyfiyetini göz önünde bulundurarak, Rus toplumunun gelişme çerçevesi içinde bir yer veriyordu.”⁹⁸ Önemli olan, o tarihsel ânın, tarihin kendisinin “tümel ânı” ile ilişkisi- dir; “gerçekçilik, tarihin belli bir anında değişim güçlerine yaklaşma olanaklarına bağlıdır.”⁹⁹ Hadjinicolaou da, yapıtların, üretildikleri andaki tarihsel açıdan ileri olan toplumsal sınıfın görüşlerine denk düştükleri zaman gerçekçi sayılabileceğini söylemekteydi.¹⁰⁰ Nâzım Hikmet de, yapıtında, belli türden bir sabit toplumsal ögenin değil, daha çok tarihsel ânın kendisinin tipik bir örneği olan karakterleriyle, ruhen, akılca ve kalben, değişim güçlerine yaklaşma olanağını bulmuştu. Nâzım Hikmet, *Memleketinden İnsan Manzaraları*’nda ve özellikle onun içinde yer verdiği “Kuvayı Milliye Destanı”nda, Anadolu halkının emperyalizme karşı savaşında halktan kişileri ön plana çıkartırken bunu gerçekleştirmişti. Zira, onun Marksçı tarih görüşüne göre, tarihi liderler, komutanlar, kısacası “bireyler” değil “kitleler” yapardı. Nâzım Hikmet, “Türk Köylüsü” şiirinde, Anadolu insanını, Ferhad gibi, Kerem gibi, halk edebiyatımızın “kendî alinyazısına isyan eden” kahramanlarıyla özdeşleştirmişti.¹⁰¹

III.1.d.2. Sanatın “Kader”i

Değişim güçlerinin yanında yer almak nosyonu, *Memleketinden İnsan Manzaraları*’nda sadece yerel ve dönem-

sel değil, evrensel bir tercih olarak sunulur. Yapıtta kendisini temsil ettiği bilenen Mahkûm Halil'e şunları söyler Nâzım Hikmet:

"Yüz, yüz elli yıl önce doğmuş olsaydım eğer
saygı duyacaktım büyük Fransız inkılabına.

(...)

O devirde yaşamadım

Ama hâlâ heyecanla söylerim Marseyyezi.

Şimdi bir de yirmi yıl kadar öncesini düşün:

Farzet ki Afrika'da, Asya'da filan bir sömürge çocuğusun,

Elbette hayranlıkla seveceksin Türkleri, bizi,

emperyalizmin tırnağından koparıyoruz diye istiklâlimizi.

Şimdi bir de Sovyetler Birliği'ni düşün:

milletlerin milletlere, insanın insana kulluğu yok edilmiş.

Elbette saygı ve sevgi duyacağım

sosyalizmin bu ilk yapısını kuranlara karşı."¹⁰²

Çünkü, bu, sanatın bir "iç zorunluluğudur", zira sanatın kaderi toplumsal devrim ve dönemeçlerin kaderiyle bağlantılıdır ve öyle olmaya da devam edecektir. "Sanat, barbarlığın yükselişi için bir şey yapamaz -kendi başına toplumun içinde ve topluma karşı kendi alanını koruyamaz. Kendi varlığını ve gelişimini sürdürmek için sanat, kendi potansiyel evresi, ilerlemesinin potansiyel biçimi olarak barbarlığı yaratan toplumsal sistemin kaldırılması için yapılan mücadeleye bağlıdır. (...) Bu anlamda, sanatçıyı sokaklara -Komün için, Bolşevik devrimi için, 1918 Alınan devrimi için, Çin ve Kuba devrimleri için, tarihsel olarak kurtuluş şansına sahip tüm devrimler için- savaşımaya iten, gerçekte sanatın bir iç zorunluluğudur."¹⁰³

Nâzım Hikmet'in inandığı Marksist tarih görüşüne göre, sanatın "kader"i bugün de "proletarya"nın kaderiyle bağlantılıdır. Marksist düşüncede devrim, tarihsel ilerleme teorisi içine yerleştirilmiş, orada işlev kazanmış bir eylemdir. Bu eylem Marx'ın insan kuramı ile doğrudan ilgilidir.

Buna göre devrîmin öngördüğü zor, nüfusun bir bölümü tarafından nüfusun bir başka bölümüne uygulanan sistemli ve sürekli zor'u sonsuza kadar ortadan kaldıracak anlık bir zor'dur; bu tarihsel an kendi işlevini yerine getirdikten sonra insanlar bir daha 'zor' ve 'boyun eğme' olmaksızın birarada yaşamının yalın koşullarına kavuşacaklardır. Marx, durduk yere dünyada huzursuzluk çıkartmak niyetiyle geliştirmemişti bu fikri. Tarih boyunca, Abelard gibi, Erasmus gibi, Rousseau gibi, bir acayip giden dünya işlerine bakıp dehşete kapılan, kederlenen yığınla gözlemciden biriydi o da. Bu gözlemciler, felsefecidir, bilim adamıdır, şairdir, yazardır, ressam ve (çağımızda) sinemacıdır; insana onur katacak biçimde 'insan'ı mesele edinmişlerdir kendilerine; onun sadece 'toplum' oluşturmuş haliyle değil, toplum içinde en sıradanlaşmış, en silikleşmiş halinde bile kalbi ve ruhuyla ilgilenmişlerdir. Bu etkinlik, kendi insan varoluşumuzun sorunlarında derinleşme, o varoluşu temelinden kavrama etkinliği idi. Borges, ömrünün son yıllarında, insanlık kültürünün bu büyük mimarlarının, Homeros'tan Tolstoy'a kadar hayranlıkla okuduğu bütün büyük yazarların, gerçekte tek bir cümle söylemiş olduklarının hayretle farkına vardığını belirtiyordu: *İnsan, eksik insandır!* Hayatın komedyalara kaygısızlık, tragedyalara coşkunluk olarak yansıyan ırılı ufaklı bütün sorunları, insan türünün kendi potansiyelini henüz tam olarak gerçekleştirmeyişinden kaynaklanmış sorunlardı.

Dünyanın bir gözlemcisi olarak Marx da bundan fazlasını söylemez. O da insanı *Grundrisse*'de ifade ettiği gibi görmektedir: Ne -kendiliğinden her şeyi yapabilmeye muktedir bir varlıkmişçesine- tarihin başlangıç noktasıdır, ne de -umutsuz bir vaka olarak- doğa tarafından dayatılmıştır; insan ancak tarihsel süreç içinde "insan" haline gelmiştir. Fakat bu, halihazırda, eksik insandır, tamamlanmamıştır. Tarih içerisinde "kendini yaratan" insan, kendini gerçekleştirmeyi sürdürerek tam olarak 'özgürleşim'ini de gerçekleştirecektir. Marx'ın yaptığı gözlemler, "hür olarak yatıp esir olarak uyanan, artık insan olmadığını, taş, toprak, hayvan telakki edildiğini öğrenen insan"ın dramını

açıkladı. Ama bu insanın bir de gazabı vardı, bunu da söyledi. Devrim fikri, bu gazabın teorisiydi; rûştünü ispatlayıp tekrar ayağa kalkmış, tekrar kendi hayatının sahibi olmuş insanın bunca zamandır uzak kaldığı özgür çağa yeniden kavuşabileceğini izah eder. İşte Nâzım Hikmet'in yapıtının belki de en sevdiği karakteri olan, "canım ciğerim" dediği "on üç yaşındaki işçi Kerim" bu yüzden "yirminci yüzyılın en ümitli adamı" idi.¹⁰⁴ Asıldığı ipte son sözlerini söyleyen genç komünist Tanya bu yüzden "ve hayata seslendi İNSAN" der.¹⁰⁵ Marx'ın bütün insalık imgesini tarihi bir özne olarak "proletarya"da toplaması gibi, Nâzım Hikmet de bütün bir "İNSAN" imgesini "sevmiş, anlamış, inanmış" bu genç partizanda toplamıştır.

Bu imgenin yerel muhatabı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda okunan "Kuvâyı Milliye Destanı"nın başında adları anılan "Onlar"dır:

"Onlar ki toprakta karınca,
suda balık,
havada kuş kadar
çokturlar;
korkak,
cesur,
câhil,
hakim
ve çocukturlar
ve kahreden
yaratan ki onlardır"¹⁰⁶

destanda da "yalnız onların maceraları" vardır. "Onlar" ifadesi, Nâzım Hikmet'in bir başka şiirinde, 1905 yılında Kışlık Saray'a yürüyen Rus halkı için kullanılır:

"Ve Neva nehrinde buzlar kızarken
o n l a r bir çocuk gibi iştahlı
ve rûzgâr gibi cesur,
Kışlık Saray'a girdiler.

Demir, kömür ve şeker
ve kırmızı bakır,
ve mensucat,
ve sevda ve zulüm ve hayat,
ve bilcümle sanayi kollarının,
ve küçük ve büyük ve Beyaz Rusya ve Kafkasya, Sibirya ve
Türkistan,
ve kederli Volga yollarının
ve şehirlerin bahtı
bir şafak vakti değişmiş oldu.
Bir şafak vakti karanlığın kenarından
karlı çizimlerini o n l a r
mermer merdivenlere bastıkları zaman..."¹⁰⁷

Bir başkasındaysa artık içeriğini doğrudan belli ederek,
tarihi yapan bütün bir insanlık için kullanılır bu ifade:

"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."¹⁰⁸

III.1.d.3. "İhtilâlcî Yazıcılar"

"Gerçeklik, yazarın görüşlerine rağmen kendine bir
geçit bulup esere sızabilir." Engels'in, artık bir "referans
klasiği" olan Margaret Harkness'e yazdığı o meşhur mek-
tubunda geçen bu meşhur cümle, doğal ve doğru olarak,
bir sanat eserini, üreticisinin "bilinçli amaçları" ile "ide-
olojisiyle" özdeşleştirme kabalığına karşı bir uyarı olarak
yorumlana geldi. Bilindiği gibi Engels'in en az mektup
kadar ünlü örneği de "kralcı Balzac"tı. Balzac'ın "toplum-
sal yörunge"si belliydi; S. Zweig bu yörungeyi Fransa ta-

rihiyle çepeçevre tasvir etmişti. Yapıtlarıyla bizi büyüleyen Balzac, hürriyet düşmanı bir monarşi âşığı mıydı? Cemil Meriç, öyle olduğunu düşünmez. "O, partizanlık gayretiyle realiteyi tahrif eden cüce fikir bezirgânları soyundan değildir" demektedir Meriç.¹⁰⁹ Balzac, kraldan çok, hakikate âşıktı. "Bunun içindir ki" diyor Meriç, "fert olarak ölümüne göz yaşı döktüğü aristokrasıyla eserlerinde en haşın tenkitlerle didiklemiş, *İnsanlık Komedyası*'nı, zengin bir çeyiz uğrunda en âdi dalaverelere başvuran haystiyetsiz dükler, orospulaşan düşesler, fosilleşmiş markilerle doldurmakta tereddüt etmemiştir." Balzac'ın tutucu bir adam olarak tanıtılmasını Meriç, "sığındığı kalelerin çöktüğünü gören" Avrupa'daki "İrtica"ya bağlıyor. "İrtica, her devirde kendi havariliğini yapacak yeni kuvvetler arar. Bu kara kuvvet Balzac'ı da fetişleştirmekte gecikmedi ve muharririmiz böylece Engizisyon artığı bir hürriyet düşmanı, eserleri günlük kokan bir demokrasi aleyhtarı olarak vaftizlendi" diyen Meriç, Victor Hugo'nun, o "büyük ölû"nün mezarı başında söylediği nutukta, "Bu muazzam, bu harikula-de eserin yaratıcısı ihtilalcı yazarıların dinç suyundandır" diye haykırdığını, Engels'in de Balzac'ı "hazırdaki, geçmişteki ve gelecekteki Zola'ların hepsinden büyük bir realist" olarak tanıttığını nakleder.

Nâzım Hikmet, kendi toplumsal konumunun ve ideolojisinin bilincinde bir şairdi; "en saf bir aşk ve ölüm şiiri bile" diyordu, "muayyen bir inkışaf merhalesinde bulunan muayyen bir cemiyetin, muayyen bir içtimai muhitinde yaşayan muayyen bir şairinde aşkın ve ölümün ifadesidir."¹¹⁰ Kendini de, bilindiği gibi, "proleter şair" olarak tanımlamaktaydı. Ama şiirde, proleter Zola'nın değil, kralcı Balzac'ın realizmine ulaşmak istediğini belirtmekteydi. Zira, Zola'nının realizmi "tek taraflı"dır, buna karşılık Balzac'ın realizmi "çok taraflı"dır, "realiteyi bütün mürekkepliği, mazi, hal, istikbal unsurlarıyla ve hareket halinde veren bir realizmdir." Nâzım Hikmet, 1937'de verdiği bir mülakatta Balzac'ın realizmine "hâlâ ulaşamadığını", bir çok eserlerinin realizminin "tek taraflı" olduğunu, bundan dolayı da "çok defa fazla haykıran bir 'propaganda' edasını

taşıdıkları”nı söylemektedir. “Bu hatamı” anladım diyen şair, “yeni verim”lerinde bu “hataya” bir daha düşmeyeceğini belirtmektedir. “Cihanı görüş, anlayış bakımından değil, bu cihanı görüş ve anlayışın sanattaki tezahürü bakımından telakkilerim bir hayli değişti” diyordu Nâzım Hikmet.¹¹¹

III.2. Eleştirelilik

Memleketimden İnsan Manzaraları, toplumsal yapının eleştirilmesinin bizzat toplumsal yapının kendisinden gelen sınırlamalarla zorlaştığı, neredeyse de imkânsızlaştığı bir dönemde, Anadolu insanına ve onun var ettiği tarihsel âna yönelmiş güçlü bir eleştiridir. Anadolu’nun en acılı, en sancılı sorunlarını içtenlikle ortaya koyan bu yapıt, Anadolu’nun hem yoksul, hem bereketli, hem güçlü, hem âciz, hem tutucu, hem ilerici yanlarını kendi sınırlılığı ve genişliği içinde ortaya koyar. Bu özelliğiyle yapıt, Brecht’in sanata getirdiği “hayatın dürüst bir imgesi olma” ilkesini özenle uygulamış olmaktadır.

Anadolu’nun bereketliyen yoksul, güçlüyken âciz kalışına, devrimci değerlerin zemini olabileceken tutuculaşmış olmasına yönelik başlı başına bir öfke ve suçlama içeren *Memleketimden İnsan Manzaraları*, bu özelliğiyle de, Lukacs’ın çağdaş Batı’da sanat alanındaki gelişimin “biricik yolu ve çaresi” olduğunda ısrar ettiği “eleştirel gerçekçilik”in yetkin bir örneğini vermektedir.

III.2.a. “Kurumuş Yüreklər”-“Boşalmış Kafatasları”

Hitler’in Almanya’da iktidarı ele geçirdiği günlerde Zweig, bir iş nedeniyle geldiği Salzburg’dan dönerken Viyana’ya da uğrar. Burada altı gün kaldıktan sonra Londra’ya doğru yola çıkar. Yolda karşılaştığı bir İngiliz yolcu, Zweig’in Viyana’dan geldiğini öğrenince, orada son bir hafta içerisinde büyük bir saldırıya uğrayan işçi mahallelerini, yakı-

lan Yahudi yerleşimlerini sorar. Zweig, o günleri Viyana'da geçirmiştir, ama yaşadığı 'rafine hayat' nedeniyle bu kıyımı duymamıştır, olanlardan habersizdir. Aslında yanı başında işlenen büyük suçun "uzaktaki küçük ortağı" olmuştur. Kendini hiç affetmez. İçindeki vicdan azabı, dünyanın gad-darlığına daha fazla tahammül göstermeyip kendi ellertyle yaşamına son verdiği ana kadar yakasını hiç bırakmaz. Şüphesiz, Nâzım Hikmet'in yakınlık duyacağı bir vicdandı Zweig'inki.

Onun asla yakınlık duymayacağı aydın tıplı, yüreğinde başka bir dünya olmadığı için rahatı yerinde olan "büyük aydınlardan" Osman Necip gibilerdi:

"Her yerde, her zaman

İnsan bertak ve derin bir suyun içinde görürdü Osman Necip'i:

orda tembel bir deniz mahluku gibi

rehavetli ve ağır

kımıldanır.

O kadar uzar ve yumuşardı ki hareketleri bazan

siz seyrederken onu

kansız

soğuk

İğrenç bir şeylerin sarıldığını duyardınız etnize.

Onu bir parça daha hızlı

bir parça daha insanca kımıldatmak için

kamçulamak.

(...)

Hocasıydı Ziya Gökalp.

Dürkhaym'ın adını ilkönce ondan duydu.

Talat Paşa'nın emriyle aldı tahsisatı mestureden ilk yardımı.

Mustafa Kemal'di yükselten onu,

ve İnönü'ydü elinden tutan.

Osman Necip hepsine karşı saygılı ve kıbar

fakat içinin içinden hepsiyle alay etti.

... dördü de

(Osman Necip böyle düşünürdü)
büyük bir ciddiyetle bir şeylere gerçekten inanmış
ve dövüşmüşlerdi.
Halbuki bu dünyada hiçbir şey yoktu
(Osman Necip için)
gerçekten
ciddiyetle inanılmaya değer.
Gürültüsüz, rehavetle
zahmetsiz gelen para
zahmetsiz gelip giden kadın,
otomobil, kalorifer
ve alay ettiğini göstermeden gülen gözler
(Osman Necip için)
altmış senelik ömre yeter.”¹¹²

“Kurumuş yürekler görmek mi daha ürkütücüdür, boşalmış kafatasları mı, kim karar verebilir?” diye soruyordu Balzac.¹¹³ Sanat üreticileri, akıl yürütme ve haz duygusunun yanında ta en başından bir başka şeye, merhamet duygusuna sahiptiler. Onlar yalnızca bir döneme eşlik etmekle kalmayıp, o döneme yönelik bir vicdani ret geliştirmişlerdi. Goethe, Schiller, Kleist (vb.) feodalite Almanyası’nı vicdanlarında mahkûm ederlerken, 20. yüzyıl başındaki ekspresyonistler de endüstriyel kapitalist Almanya’ya kafa tutmuşlardı. Bütün bir modern Rus edebiyatı ise zaten “karşı olma düşüncesinden çıkma” idi.¹¹⁴

Mussolini, barışsever Habeşistan’a saldırdığında, faşizm yandaşlarının etkin olduğu Babilî’nin bir muharriri olan Nâzım Hikmet “Taranta Babu’ya Mektuplar”ı tefrika ediyordu.¹¹⁵ General Franko, ilercici İspanyol Cumhuriyeti’ni İtalyan, Alman tanklarıyla çiğnerken Nâzım Hikmet, bu kez de, bir yandan bu kavgadan esinlenerek şiirler yazacak, bir yandan da *Haber Gazetesinde*, yine İspanyol iç savaşına ilişkin, kahramanları İspanyol halkından oluşan, “Yaşamak Hakkı” diye bir roman yazacaktı.¹¹⁶ Çünkü onun “yakasının iliginden bir kuru kafa bakmıyor”du.¹¹⁷

Salt Faik, belki de çağın sorunları karşısında akla ve kalbe sorumluluk yüklemiş olduğunu bildiğinden, "Türkiye'nin Balzac"ı olma hevesiyle yola çıkanlara çok açık bir uyarda bulunma ihtiyacı duymuştu: "Türkiye'nin Balzac'ı daha korkunç, daha acı, daha bedbaht olmaya mahkûmdur. Fakat o Balzac'ın bugün bunlara tahammül edebilmesi gerektir. İnsan, ancak o zaman Balzac olur. İçinde bunları hissetmeyen romancı veya hikâyeci, bu mesleğe girmesini!"¹¹⁸ Nâzım Hikmet'in yapıtı, toplumsal gerçekliğin ne olduğunu görebilen, onu derinlemesine kavrayabilen bir çıkış arayışıdır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Anadolu'ya ilişkin sorunların ele alınış biçimi katıksız bir coşkunluğun eseridir; önce vicdan aracılığıyla uyandırılmış, sonra aklın elinde biçimlenmiş bir coşkunluktur bu. Bedbahtlığa mahkûm bir Balzac'ın elinden çıkmışçasına, sızlayan vicdanın, uyuşmamış öfkenin, donmamış duygunun, eksiksiz umudun izi vardır üzerinde.

III.2.b. Hayatın Büyük Etiğine Karşı Yüreklenme

Sanatçılar ve entelektüeller, insanlık tarihinin kültür mirasını, insanların yüzüne gülen bir dünya kurmak adına gözden geçirmeye, bu amaç yolunda o mirası mülk edinmeye eğilimlidirler. Dolayısıyla, eylemlerinin, düşünce dünyamızı daha geniş alanlara açacak eylemler olmasına özen gösterirler. Bu yüzden, "Eski zamanlardan beri delillerin arasında bilge kişilerin rolü tehlikelidir" diye söylemişti Diderot; ve yalnızca önlere diz çökmeye yanaşmadıkları devlet büyükleri için değil, "kendilerini ezen despotların, aldatan açığözlerin ve eğlendiren soytarların kölesi olan halklar" için de pek mekruh soydandı bu filozoflar.¹¹⁹

Sınıflı toplumların, yani şu an hâlâ devam etmekte olan hayat tarzımızın başlangıcından beri mizah ve gülmece, Ünsal Oskay'ın o açık ve güzel ifadesiyle, "gücüne erişilmez olan iktidar sahiplerinin, onlara dayanak olan dar görüşlülüğün, bağınazlığın gülünçleştirilmesi", ve bu

sebeple de, "reel hayatın karşısında tek tek kaldıkları süreçte boyun eğen sıradan insanların topluca yüreklenme çabası" olmuştur.¹²⁰ Ezop masallarındaki simgesel dünya, Rabelais'in *Gargantua*'sında, Boccaccio'nun *Decameron* ve Chaucer'in *Canterbury* hikâyelerindeki ölçüsüz açık saçıklık ve ağız bozukluğu (Pasolini, bunları aynı 'edepsizlikle' sinemaya da uyarlamıştı), *Don Quijote*'nin ironisi, Molière'in sıvrı dili, Chaplin'deki deha, Batı insanının topluca bir yüreklenmesi olarak, abartılı ciddiyetin sakladığı dar kafalılık ve bağınazlığı rüsva ediyordu. Otoritenin, dinin, ahlakın ve geleneğin törensel davranışları, tantanalı seremoni ve ritüelleri, yani bir bütün olarak gösterişli ciddiyet ardında gizlenmiş, bazen hazin, bazen gülünç çirkefliliği açığa vuran yapıtlardı bunlar. Gülünçlülüğün gerçek sorumluluğunu taşıyan 'hayatın büyük etiği'ne, çıkarıcılığa ve eşitsizliğe karşı nükte ile ayağa kalkmış vicdan! Her biri, işte tam olarak buydu. "Kurnazlığın para etmediğini gördüm de güldüm" diyen Ovidius'un takipçisiydi onlar. Ele avuca gelmez neşeli halleriyle, hem derin bir insan sevgisinin, hem de hayata düşman kalıplarla bakanlara karşı içlerinde uyanmış derin nefretin ürünleriydiler.¹²¹

III.2.b.1. Çağın Hoşlandığı Üniforma

"Modern" diye adlandırmayı tercih ettiğimiz kapitalizmin belirleyiciliğindeki dünya, insanların toplumsal ilişkilerinde belli bir etikin en temelde düzenleyici konumda olmasını ister. Bu etik, sınırlı refah ama buna karşılık sınırsız rekabetten oluşan bir sistemde kendi ideal koşullarını bulmuş olan "yarışmacı etik"tir. Kapitalizmin, her şeyi kendine benzeten ve bu surette yaşadığımız hayatı örgün bir yapıya dönüştüren rasyonel örgütleyiciliği, bunun maddi zeminini zaten hazırlıyordu.

Marx'ın, kapitalist ekonomi politikin bizi oynamak zorunda bıraktığı oyunun dışında kalanları sadece birer "hayalet" olarak hayatın dışına ittiğine dair tespitlerini daha önce dile getirmiştik. (Bkz. II.3.a.) Bugün hiç kimse, ölü

bir yaratık ya da bir hayalet olarak o muteber dünyanın ısıltılı küresinin dışında kalmayı göze alamamakta ve istememektedir. Herkes, dikkate değer bir statü elde etme ümidiyle fırsat kollamaktadır. Kapitalizmin toplumsal ilişki biçimleri, ölü birer yaratık ya da birer hayalet olarak ısıltılı kürenin dışında kalmak istemeyenlere birtakım modern olanaklar hazırlamıştır: İyi bir eğitim alıp kariyer yapmak, servet edinmek, ya da bunlara doğal yollardan ulaşmak mümkün olmuyorsa, öne geçme ve yükselme hırsıyla, çabucak servete ve mevkiye dönüşebilecek "iyi gizlenmiş bir alçaklık" sergilemek... Bunlardan herhangi birine başvurabilmekteyiz. Çünkü tabiatın ve talihin bize verdiği biyografiye razı değiliz. Belirlenmiş bazı kriterlerin geçerli olduğu modern hayatta bireyin kendisi "kendi" olarak herhangi bir değer ifade etmemektedir. Kendi gerçek vücudumuzun, ruhumuzun ve kanımızın adamı olmak bize güç gelmektedir. Asıl trajik olanı *Yeraltından Notlar*'da Dostoyevski söylüyordu: "Aslında biz, ölü doğmuş yaratıklarız; zaten çoktandır canlı olmayan babalardan dünyaya geliyoruz." Ne zamandan beri ve niçin canlı değil babalarımız? Neden ölü doğuyoruz? Bu sorular bizi, işletme ekonomisi rasyonalizmini hayatın her alanında neredeyse tek ilke mertebesinde geçerli kılan ve bu sayede her türlü özgünlüğe ölüm fermanı çıkartan, eski standartları geçersizleştirip eski usul ve alışkanlıkları gözden düşüren kapitalist modernleşmeye götürür. İşletme ekonomisi rasyonalizmiyle hayatın her alanına getirilen standartlaştırma, birey cephesinde bireyin "Ben"liğinin meta üretimi tarafından tüketimin bir modeli haline getirilerek anonimleştirilişiyle tamamlandı. İnsanlara kendi Ben'leri, daha kesin bir şekilde birbirlerine benzesinler diye, kendilerine özgü olmaktan çıkartılmış bir Ben olarak önerildi. Bireyin kendisinin "kendi" olarak herhangi bir değer ifade etmeyişi de bundandır. Bu şekilde davranışları yönlendirilmiş birey, kendi ölümünün imgesidir aslında. Ve işte biz bu yüzden "canlı olmayan babalardan dünyaya gelmiş ölü yaratıklar"ız.

Dostoyevski'ye bu cümleyi söyleten yeraltı insanının

dramı, modern sıradan insan için kabul edilebilirliğin yeniden tanımlanışını da içeriyordu. Kabul edilebilirlik, sıradan bir memur olan yeraltı insanı için, toplumun yüksek kademelerindeki gösterişli bir subaya kalabalık Nevski caddesinde güpegündüz omuz atabilmek demekti. Bizler için de, modern hayatın etiğini paylaşmak demek, "modern dünyanın başkenti" Paris'te, o "romantik çöl"de¹²² tutunabilme arzusunu her şeyden şiddetli yaşayan o genç adamlar gibi, *Gortot Baba'nın Rastignac'ı, Sönmüş Hayaller'in Lucien'i, Kızıl ve Kara'nın Julien Sorel'i* gibi, kendi kılığımızdan soyunup "çağın hoşlandığı üniforma"yı giymek demektir.¹²³

Nâzım Hikmet, modern hayatın sıradan bireylere dayattığı bu tercihi genç Toprak Mahsulleri Ofisi Şefi Kemal Bey tıpiyle ele alır.

Toprak Mahsulleri Ofisi'nde bölge şefliği Kemal Bey'in ilk memuriyetidir. Ofis'in hububat alımında üretici köylünün aleyhine, toprak ağaların lehine işleyen sistemdeki (kendisini "çileden çıkaran") rutin uygulamaya muhalefet eder. Üstelik, her zamankinin aksine, yöre eşrafından toprak ağası Koyunzade'nin (devleti zarara sokan) çürük pirincine de istenilen fiyatı vermez. Parti Müfettişi'nden azar ıştır: "Müstahsile müşkülât çıkarma, oğlum./ Milli serveti korumak ödevimizdir./ Kolaylık göstermeliyiz Cumhuriyet ekonomisine./ (...) Giritli şirketin pıs, kırk pirincine 35 veriliyor,/ fakat beğenilmiyor bir öz Türk'ün malı./ Sonra bu buhranlı yıllarda biz uğraşıp duralım,/ parti, hükümet, meclis,/ Türk vatanında Türk'ü hâkim kılacağız diyel"¹²⁴:

"O gece Kemal uyumadı sabaha kadar:

haksızlığa isyan ve işten atılmak korkusu.

Gecenin ilk saatlerinde isyanıydı üste çıkan

fakat sabaha karşı korkusu geçti öne.

Ve saat sekizde Ofis'te masasına oturduğu zaman

Kemal Bey yenilmişti büsbütün:

'Sen enaytın birisin,

sen eşşoğlu eşeksın.' diyordu kendi kendine."¹²⁵

O gün, buğday isteyen köylüler ofisi basar. Vali ondan köylüye buğday dağıtmasını ister, "Umum Müdürlükten emir gelmezse dağıtamam" der. İş büyür, köylü yağmaya başlar, başka çaresi kalmadığından buğdayı dağıtır ve bunu telgrafla Ankara'ya bildirir. İki gün sonra gelen "Vaziyeti idarede devam ediniz" cevabı onu "keyiflendirir".

"Ve o kadar keyiflendi, kendini öyle kudretli duydu ki Kemal
ve o kadar bahtiyardı ki:

'Parti Müfettişinin de hatırı kalmasın,' dedi,

'Koyunzade'nin pirincini de al.'

Ve yağmadan kurtulanları aldı 40 kuruştan.

Ve mavi bir zarfın içinde soktu ceketinin dış
cebine ilk rüşvetini."¹²⁶

Bu kendine yeniliş, *Üç İstanbul'un* trajik kahramanı Adnan'ın "yavaş yavaş namussuzlaşma"sına benziyor. Hiç kimse birden bire namussuz olmaz: "İnsanların birdenbire namussuz olması lâzım gelseydi, az adam namussuz olurdu."¹²⁷ Genç Ofis Şefi Kemal Bey, tanık olduğumuz hikâyesiyle, tedrici namussuzlaşmanın ilk adımını atmıştır. Çağımızın kahramanları için alternatif biyografi edinme hevesiyle o üniformayı giymek, gerçekte, ruhlarının en sahici taraflarını kesip atmak demektir. Bunu Lermontov, tam da uygun bir adla "Çağımızın Bir Kahramanı" dediği, Peçorin'e itiraf ettirmiştir: "Bütün dünyayı sevebilirdim" diyordu Peçorin; "ama beni kimse değerlendirmede; ben de dünyadan nefret etmeyi öğrendim. Renksiz gençliğim kendimle ve çevremle savaşmakla geçti. En güzel duygularımı, alay ederler diye, kalbimin derinliklerine gömdüm. Onlar da orada öldüler. Hep gerçeği söyledim, inandıramadım; ben de aldatmaya başladım. Dünyayı, toplumların alışkanlık ve düşüncelerini öğrenince de yaşam okulunda usta oldum. (...) Ruhumun yarısı yaşamıyordu, kurumuş, ölmüştü; onu kesip attım. Oysa sağ yanı kımıldanıyor, herkesin emrinde yaşıyordu. Ama kimsenin gözüne çarpmadı bu, çünkü onun tükenen yarısını da kimse bilmiyordu."¹²⁸

Genç Ofis Şefi Kemal Bey de, Peçorin gibi "çağımızın

bir kahramanı"dır. 1940'lı yılların sorunlarıyla haşır neşir gözükse de, döneminin zevklerinin baştan çıkarıcılığıyla "çağın hoşlandığı üniforma"yı giyen Sorel ve Rastignac'la da çağdaştır, zira "kendi yaşamımız ve kafamızdaki sorunlarla ilgili olan ilk kitaplar"ı yazmış olan Stendhal ve Balzac'ın bütün diğer karakterleri gibi bu "ilk modern kahramanlar" da "bızım ilk entelektüel çağdaşlarımızdır".¹²⁹

III.2.b.2. Psikolojik Tecessüs

Genç Ofis Şefi Kemal Bey veya Peçorin, Sorel, Lucien ya da Rastignac karakterlerinde ifadesini bulan "toplumun hâkım etiğine karşı yüreklenme", sanat tarihinde genellikle tarihsel bir altüst oluşun, toplumsal bir dalganın üzerinde gelişebilen bir şey olagelmıştır. Örneğin: Kuzey İtalya'da (Henri Pirenne'in tüm detayıyla güzel güzel açıkladığı) hareketlenen deniz ticaretine bağlı olarak gelişen kent ekonomisi ve giderek tüm ülkeyi etkileyen kapitalist ilişkiler, feodal hayatın karşısında yeni bir hayatın kurulmakta olduğunu işaret ediyor, bu da kendi çıkarlarını yükselmekte olan bu yeni hayatın içinde gören toplumun bazı çevrelerini cesaretlendiriyordu. İtalya'da daha 16. yüzyılda Aretino adında bir komedyayazarı bu sebeple çıkabiliyor ve saray çevresindeki ahlâk anlayışını, daha doğrusu ahlâksızlığı, gözler önüne serebiliyordu. Fransa'da Molière'i bağnaz töreleri ve yeni zenginlerin görgüsüzlüklerini alaya alan ölümsüz komedyaların yazarı yapan da yine benzer bir şeydi; Fransız monarşisinin feodal prenslerin egemenliğini sınırlandırma çabalarının sonucu olarak ortaya çıkmış olan tüccar, bürokrat ve aydın kesimin topluma yaydığı söz söyleme cesaretiydi. Sanat tarihçisi Arnold Hauser'in, Molière'in onca gülünç tipleri arasında Fransız orta sınıfını genellikle dürüst, açık, zeki ve nükteli bir insan tiplemesi olarak ele almış olduğunun önemle altını çizmesi, bu nedenle dikkate değerdir.

Nâzım Hikmet, daha önce de söylendiği gibi, ne böyle bir toplumsal altüst oluş dönemindeydi ne de yükselen

bir toplumsal sınıfın desteğini görmekteydi. (Bkz. II.2.c.) Nâzım Hikmet, yaşadığı topluma dönük derin tecessüs içinde bulunan bütün büyük Rus yazarları gibi, Puşkin gibi, Gogol gibi, Tolstoy gibi, Türk insanının yalnızlaşmasını, toplumdan çekinmesi ve giderek kendini topluma uydurması gibi modern sıkıntıları ciddi ve yoğun biçimde hissetmiş, bunun sorumluluğunu tek başına ve gerçekten huzur bozucu bir etkiyle yüreğinin ta derinlerinde duymuş bir edebiyatçıydı. Yaşlı Bruegel'in, "Körler" tablosunu anımsayın. Onda da, resme bakıp da gülümseyen insanı kendi gülümsemesinden ürküten bir trajedi vardır. "Körlerin liderliğini yine bir kör yaparsa, sonları hendektir" diyen Bruegel, hayatın koyu bir melankoliye gömüldüğü 'Ortaçağ'ın günbatımında (1568'de) yapmıştı bu tabloyu. Tarihçi Huijzinga, Bruegel'in, Van Eyck'in, Dürer'in tablolarını gözünün önüne getirip haklı olarak soruyordu, "Ortaçağ ressamlarının coşkulu sanatlarının içinden çıktığı küre, acaba, kralların, soyluların yaşadıkları küreden daha mı iyiydi?" diye.¹³⁰ Elbette değildi. Ama onlar yıkılıp gitmekte olanın, ve gelişip gelmekte olanın farkında olan büyük sanatçılardı. Bruegel'in tablosu gibi, Nâzım Hikmet'in yapıtı da, sancılı bir dönüşüm geçirmekte olan topluma inançla sahip çıkabilen bir insanın psikolojik tecessüsünün eseridir.

III.2.c. İnsanlığın Sefaleti Karşısında Sorumlu Bir Edebiyat

Gogol, Bruegel (vb.), bunlar, en küçük bir detayda "gerçeğin büyük içeriği"ni didikleyen yapıtların yaratıcılarıydılar. İyi insana karşı adil olmayan dünyayı sancısız izleyen herkesi ve her şeyi paçavraya çeviriyorlardı. Çünkü hümanist bir kültürün içinden geliyorlardı. Ezop'la başlayıp, Rabelais'yle, Cervantes'le devam eden, ileride Erasmus'a, Diderot'ya, Molière'e varacak olan bir hattın içindeydiler. Ezop, "Açgözlü büyüğün komşusu olan yoksul, yarın da yaşayacağına nasıl güvenebilir?" diye soran

bir masalcıdır. Don Quijote, “şuurlu aralıkları olan, kısmi bir deli”dir, ama, şuurlu aralıklarında “Bir insanın yoksulluk çektiğini söylemekle, bahtsızlığı konusunda daha fazla bir şey söylemeye gerek kalmıyor; çünkü yoksul olan, iyi olan her şeyden yoksundur” gibi “tuhaf” şeyler söyleyen bir delidir. Bunlar, zor sözlerdir. Onlar, kolayı değil, zor sözünü söyleyip zulme saldırıyor, dünyaya sataşıyorlardı.

Benjamin için dünya “şifa veren bir yer” olmalıydı. Şeyleşmenin ve sefaletin hüznünü taşıyan bu bakış, “soğuyup sönen hayata usanmadan sıcaklık ve umut vermiş”ti¹³¹ *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da akıl bu değere yönelmiştir. Nâzım Hikmet’in “insan sefaletinin son sınırının nerede olduğuna ilişkin sessiz bir soruyla” memleketine ve dünyaya yönelmiş bakışı, yaşanan bedbahtlık ve trajediyle hilesiz, korkusuz yüzleşen, yanı görmeye tahammülü olan, göreceklarının külfetine önceden hazır olan bir bakıştı. Bakışının son noktasında, acı biber gibi toprakta, kurumuş ceviz içi gibi yüzlerde, bağırsağı düğümleyen yarma çorbasında, hünerli yamalarda yine de daima “gülen bir şey” vardı: Hayat! Bu nedenle, her hilesiz yüzleşme gibi onunki de insana dair umudu tazeleyen bir yüzleşmeydi. Bu büyük umut nedeniyle Nâzım Hikmet’in sıradan insanların hepsi ortak bir şeyle yüceltilmiştir: Vaktinde görkemiyle Baudelaire’i de sarhoş etmiş bir erdem görüyordu onlarda Nâzım Hikmet. Yapıtındaki insanların en yoksul ve düşkün olanı bile, düşkünlüğünün son kırıntısında insan olmanın onurunu taşımaktadır. Gerçeklikten başka hiçbir malzemesi olmayan Nâzım Hikmet’in yapıtının hüneri, bu yönüyle de, tıpkı Benjamin’in düşünme sistemi gibi, “yoktan yaratmak değil, var olandan kucak dolusu armağan vermek”tir.¹³²

Gerçeğin karanlığı karşısında yılgınlığa ve kınızme sürüklenen bohemcilikten sanatçıların entelektüel miras olarak aldıkları tek özellik, genellikle, “toplumu küçük görme”dir.¹³³ Nâzım Hikmet böyle bir bohem olmadığı gibi, “kitleyi modern bir destanın kahramanı gibi selamlayan” Victor Hugo da değildir, “kitle içerisinde kahramana bir

sığınak arayan” Baudelaire de değildir.¹³⁴ İnsan görmeyi kendisi için her şeyden önemli sayan Berlinli Hoffmann, ya da sokak gürültülerini kendi üretimi için “kesinlikle gerekli” gören Londralı Dickens gibi,

“gelip geçtim kalabalığın içinden
gelip geçen kalabalıkla beraber.”¹³⁵

diyen, Türkiyeli Nâzım Hikmet vardır karşımızda; önce kendisi, sonra edebî üretimi için insansız yapamayan bir şair. Vâlâ Nureddin’e mektubundan: “Hapiste insan, insan kıymetini biliyor. İnsan denilen mahlûk yeryüzünün en ilgi verici şeyi. Bunun bir kitap cümlesi, bir lâkırdı değil de, bir gerçek olduğunu insan ancak, insansız kalınca yahut çok az insanla bir muhitte uzun yıllar zoru zoruna yaşatılınca anlıyor.”¹³⁶

Bütün büyük hûmanistler gibi Nâzım Hikmet için de insanlar “gözlenecek” basit birer materyal değildirler; onların çılgınlıklarına kulak verip kardeşçe bir takım yükümlülükler alır. Bütün yapıtlarında olduğu gibi, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da insanlarla ilgili her şeyi, kendi iç dünyasına yansıtarak değil, kardeşçe dışa yönelerek hissetmektedir.

III.3. Anadolu İnsanını Keşif

Nâzım Hikmet, “İnsan Manzaraları”yla tamamlanacak olan şiirsel biçim ve içerik arayışının ilk yetkin eseri olan “Şeyh Bedreddin Destanı”nı 1936 yılında yayınladığında, destanın geleneksele ve milliyetçiliğe dönüş olduğu iddiasıyla sol çevrelerden büyük eleştiri almıştı.¹³⁷ Oysa o, Anadolu insanını, yeni bir gelecek adına harekete geçirecek ve onları kendilerinde bu yönde bir güç bulduğuna inandıracak biçimde, tarihin devrimci potansiyelini canlandırmak istemişti.¹³⁸ Nâzım Hikmet, Gogol gibi, Tolstoy gibi, taşranın değerlerini eski, tutucu ve yerleşik anlam-

ları ile değil, kendi amaçları ve kendi etik anlayışlarıyla uyum içerisinde, yeni bir içerikle savunur. Bu çerçevede Nâzım Hikmet, gerçekte "insanların damgasını ruhuna vuran biri" değildir; asıl yaptığı, "kendi ruhunun damgasını onlara vurmak"tır. Nâzım Hikmet, Anadolu'nun hem yoksul, hem bereketli, hem güçlü, hem âciz, hem tutucu, hem ilerici yanlarını kendi sınırlılığı ve genişliği içinde ortaya koyar. Ağaların, eşrafın ve köylünün kırsal Türkiye'si, Nâzım Hikmet için, ülkenin savruk biçimde yol alan modernleşme uygulamaları karşısında eleştirel bir tavır sergilemenin simgesel alanı olmuştur. Bu eleştirelilik, "insanını sevmek" değerinin üzerinde yükseliyordu. Ama, dediğimiz gibi, onun hem tutucu, hem ilerici yanlarını kendi sınırlılığı ve genişliği içinde ortaya koyan bir sevgiydi bu.

Memleketimden İnsan Manzaraları'nda Anadolu köylüsünün sefaleti de cehaleti de safçadır, insana yönelik bir suçlama içermez. Örneğin köylünün otoriteye bağlılığında, devleti yüceltişinde suçlanan köylü değil köylünün ezik ve cahil bırakılmışlığıdır. Köylünün saflığını da bu zemin üzerinde işler. Köylü ne biletçiyi, ne bekçiyi, hatta ne de polisi, memur saymaz, ama "komiser başka"dır, işte o memurdur¹³⁹ (vb.). Bu saflık, aynı zamanda korkunç sabırlı ve bağışlayıcıdır. Çanakkale Savaşı'nda yaralanan ve diğer yararlılarla birlikte sihiyeler tarafından mekkâre arabalarına "boş buğday çuvalı gibi" üst üste atılıp, altında bir insan gövdesi, göğsünün üzerinde bir tekinin yarısı olmayan bir çift bacakla taşlı yollarda sarsıla sarsıla gidilen yedi gün yedi gecelik yoldan sonra bir de "vıcık vıcık kan, ıslım, yağ, ter" içinde bir gemi yolculuğuyla İstanbul'a hastaneye getirilen, bu sürede yaraları kurtlanan bir köylü yine de "Allah devlete zeval vermesin" der.¹⁴⁰ Çoğu zaman tutuculuğun bir nedeni olarak görülen köylünün o bıkırtıcı tevekkül, öfkesizlik ve sebatı, Nâzım Hikmet'in şu dizelerinde sempatik bir unsura dönüşür:

"Yarım saat geçti.

Parmağı hâlâ çamura gömülüydü çavuşun.

Köylüydü Seyfi Çavuş

çömeliş sabretmesini bilen bir soydandı.
Hatta böyle olduğı yerde daha saatlerce bekleyebilir
Ferit Beyle tek kelime konuşmadan
ve sonra rahatça kalkıp gidebilirdi.¹⁴¹

Zaten Nâzım Hikmet'in neredeyse bütün köylü tipleri ve onları tasvir ediş biçimi, okuyanda sempati uyandıracak niteliktedir. Kıvrıp altına aldığı ayaklarındaki beyaz yün çorapları "iki koyun gibi" okşayan ve konuşulanları "kulaklarıyla değil, çoraplarıyla dinleyen" halı heybeli adama (Halim Ağa) ya da tren penceresinden dışarıda akıp giden insanları, hayvanları ve doğayı çocukça bir hayret ve merakla seyre dalan, Çankırlı ırgat Durmuş'a bir insanın içten yakınlık duymaması, son insanlık kırıntısı da tümünden yitirilmemişse eğer, mümkün değildir. Çankırlı ırgat Durmuş'un kafasının içinde bir yanda gördükleri, bir yanda İstanbul'da "30 kuruşa frengi aldığı" kadın vardır:

"Ne tez gidiyor toprak.
Bizim köyün pınarındaki kavak
telgraf direği olur mu ki?
Tıramvay direkleri demirdi İstanbul'da.
Dünyayı dolaşsa adam
İstanbul ayanı şehir bulur mu ki?
25 istedi 30 verdik
karının aklına gelir mi ki?
İpek gömlek glyer.
Dilini yediğim.
Gideydik bir sefer daha.
Atlıya bak, atlıya.
Güzel beygır maşallah.
Bir günlük yolu beş saatta alır mı ki?
At tirene erişemez.
Tirenle otomobil yarışsalar
otomobil geri kalır mı ki?"¹⁴²

İnsanın koşullarının ürünü olduğunu, içindeki saflığı, temiz kalmış bir tarafı göstermek için Nâzım Hikmet,

zor bir yolu deneyip, bir katili seçer. "Yuvarlak başı önde/ürkek bir tosun gibi" yürüyen bu adamın mahpushane-
de gerçek ismi çoktan unutulmuş, bir ara çocuklar ko-
ğuşunda "sübyan babalığı" yapmış olduğu için adı Peder
kalmıştır:

"- Peder, senin suçun ne?

- Kız kaçırmak, bubacığım.

- 24 sene çok be, Peder.

- Ölü de var, bubacığım,

İki üç tane kadar."¹⁴³

Bu başına gelen işler karşısında takınılan çocukça te-
vekkül, Peder'in mahkemedeki tavrıyla da iyice pekişir:

"- Cezanı okudu reis,

bağırdım 'Yaşasın Cumhuriyet' diye.

- Az mı kestiler cezayı?

- Az değil, çok.

Lakin öyle sırma giymiş, sıralanmış kürsüde reisler,

hoşuma gitti,

keyiflendim, bağırdım."¹⁴⁴

Peder tipiyle Nâzım Hikmet bize bir katilin saflığını de-
ğil, bir insanın onu katillığe götüren saflığını anlatmıştır.
İyi yüreklilik, saflık gibi insana dair olumlu yönlerin bir
cinayet suçlusunda tespit edilmesi yadırganabilir belki.
Ama Horkheimer'in şu sözlerini hatırlayalım: "Bir haydut-
lar çetesinde, bir insan topluluğunun olumlu yönlerinin
gelişebileceği doğrudur; ama bu olasılık, her zaman, bu
çetenin içinde yer aldığı daha büyük bir toplumun eksik-
liğine işaret eder. Adil olmayan bir toplumda, suçluların
zorunlu olarak insani açıdan değersiz olmaları gerekmez;
tamamen adil bir toplumda aynı zamanda insanlık dışı ka-
lacaklardır. İnsanca olan hakkındaki tikel yargılar, ancak
bir bağlam içinde doğru anlamlarını kazanırlar."¹⁴⁵ Nâzım
Hikmet'in bir cinayet suçlusu hakkındaki tikel yargıları da
o suçlunun içinde yer aldığı toplumun eksikliğine işaret

İstersen hastanı al, geri götür.
Senin iznin olmadan
açamayız karnını.

- Ölür mü kı?
- Karnını açmak lazım.
Lakin mal senin.
Kanun böyle yazıyor.
- Kurtulur mu kı?"¹⁴⁶

İzni verir Dümelli ve ameliyat başlar.

"Halil yer gösterdi Dümelli Memet'e:

- Otursana.
- Ayakta dinelirim.
Tez biter mi?
- Biraz daha sürer.
- Tez bitmez demek?
- Belli olmaz.

- Ama çoğu gitti, azı kaldı.
- Ben şehre varıp elma alayım.
Yuvarlak omuzları sarsılarak güldü İsmet Hanım:
- İlahi, çok yaşa,
elmanın sırası mı, canım?
- Bitenecek varıp gelirim.
Elmayı sever.
- Sevse de yiyemezki hemen.
- Sonra yer.
Tez varıp gelirim.
Elma iyidir.
Çeyrek saat sürer mi daha?
- Evet.
- Tez varıp gelirim.
Elmayı sever.

Ve omuzlarını kısıp
kayboldu karanlıkta Dümelli Memet."¹⁴⁷

Elmaları alıp gelir. Doktor, ameliyatın başarılı olduğu müjdesini verir. Hemen alıp gitmek ister karısını. On beş

gün yatması gerektiğini söyler doktor. İkna olmak istemez. Doktor, "kıvıldanacak halî var mı yok mu kendin gör" der.

"Dümelli karısını gördü.
... bıraktı elmaları hastanın ayak ucuna.
Baktı uzun uzun
baktı çipil mavi gözlerini kısarak.
'- Hayır kalmamış,' dedi, 'kötülemiş.
Benim ala öküz de böyle olduydu bildir,
yattı, kalkmadı bir daha.
Elmaları verin yesin.
Elmayı sever.
Sağolun efendi ağa...'

Ve çıktı dışarı Dümelli ağlaya ağlaya.
Çıkış o çıkış,
onu bir daha görmediler.
Ve üç gün sonra öldü kadın..."¹⁴⁸

İşte Türk köylüsü! Ne de olsa, "Topraktan öğrenip/ kı-
tapsız bilendir,/ Hoca Nasreddin gibi ağlayan/ Bayburtlu
Zihni gibi gülendir" o.¹⁴⁹

III.3.a. "Onlar ki..."

Halka öğretmenlik yapacak bilginlere sıkı bir öğüt ve-
riyordu Jules Michelet: "Halka astronomi öğretmek, kimya
öğretmek, ne âlâ; fakat insan bahis mevzu olunca, yani
insanın kendisi, mazisi, ahlakı, kalbi ve şerefi bahis mev-
zuu olunca, çekinmeyin, siz ondan ders alın, bilginler!"¹⁵⁰
Michelet'ye göre halk, kendini "kurnaz" ve "zeki" zanne-
denlerin nazarında, "burnunun ucunu görmeyen, sürçen,
tökezleyen, yüzüne gözüne bulaştıran, ne dediğini bil-
meyen, iyi bir adamcağz"dır. Böyle görüldüğünde, aynı
kesimlerin alacağı tedbir de bellidir: "Çabuk, bu adama
bir kör değneği, bir kılavuz, bir destek verelim. Onun he-
sabına konuşacak birini verelim."¹⁵¹ Misyoner aydınların

köy edebiyatı böyle bir şeydi. Ama Michelet gibi kıymet bilir bir “bilgin” olan Nâzım Hikmet, Gogol’ün, Tolstoy’un, Çehov’un soyundandı. “Çehov, Tolstoy, Gorki, Şolohof gibi köy edebiyatına büyük eserler vermiş insanların en mühim hususiyetlerinden biri de” diyordu, “köylüde de, okumuş yazmış bir münevver gibi başka tezahürlerle fakat o derinlikte ruhi buhranların, psikolojik derinliklerin hatta çok kere münevver küçük burjuvaya nazaran daha mürekkep olarak mevcudiyetini anlamaları ve bize bunu anlatmalarıdır.. Bence köylü, muhtelif tabakalarıyla, ruhi haletleri hiç de basit olmayan bilakis çok mürekkep ve derin ruh haletleri geçiren bir insandır. (...) Bizim edebiyatımızda köylü bir satır olarak verilmiştir. Derinliğe inilmemiştir. (...) Halbuki Tolstoy Rus köylüsünü toprakla olan bağının bütün ruh tezahürleri ile vermeye çalışmıştır. Tevekkeli değil onun için ‘köylüyü en iyi tanıyan Kont’ dememişler..”¹⁵²

Harb ve Sulh’de, Borodino Savaşı’nın en kanlı çarpışma anlarında köylülerden oluşan millis güçlerinin metanetli, soğukkanlı ve ölümle dalga geçen tavırları, o insanlarla ilk kez yakından tanışan asilzade Piyer üzerinde beklenmedik bir etki bırakır: “Ah, korku, ne müthiş şey, ben de bu korkuya nasıl da rezilcesine kapıldım!” diye hayretle söylenir Piyer; “halbuki onlar sonuna kadar hep öyle sakın ve metanetli” idiler. Tolstoy anlatıyor: “Piyer’e göre onlar: askerlerdi, bataryadakiler, kendisine yemek verenler, ikonun önünde dua edenlerdi. Onlar: şimdiye kadar tanımadığı bu acayip insanlar, onlar Piyer’in zihninde, bütün öteki insanlardan açık ve keskin bir surette ayrılıyorlardı.”¹⁵³ “... ve onlar sade ve saftırlar, onlar laf etmezler, iş görürler...”¹⁵⁴ “(Piyer) ruhunda, onlar diye ız bırakmış olan insanlardaki doğruluğun, sadeliğin, kuvvetin yanında kendi hiçliğini, sahteliğini anlamaktan gelen hissi tekrar duydu.”¹⁵⁵ (Vurgular Tolstoy’a aittir.) Burada, Nâzım Hikmet’in ünlü destanını “Onlar ki...” diye başlattığını ve “yalnız onların macerası”nı içeren bu destanı yine “onlar” a adadığını bir kez daha hatırlayalım.

Lunaçarski, Rus köylüsüne yönelmiş kendi edebiyatçıları için, “Halkın türkûleriyle ve canlılık, açıklık dolu di-

lıyle karşılaşarak onun yanında kendilerini yetiştiriyorlardı" der.¹⁵⁶ Sanatçı için böylesi bir "eğitim" önemli olmalı ki Boris Suchkov, her iki yapıtta da göreneksel ve fantastik öğelerin büyük rol oynamasına rağmen "Gargantua" karşısında "Don Quijote"nin "hümanist idealler ile gerçeklik arasındaki kopukluğun temellerinde yatan nedenlere daha derinlemesine inebilmiş" olmasını, çağının gelişmelerinin özünü incelerken Cervantes'in Sancho Panza'nın kişiliğinde şirleştirdiği şekliyle "halkın zekâsına başvurmuş olması"ndan kaynaklandığını belirtmişti; Cervantes'in yaptığı toplumsal çözümlemelerin Rabelais'ninkinden "çok daha keskin" oluşu bundan ileri gelmekteydi.¹⁵⁷ Nâzım Hikmet (ve ardından gelen Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney) de "yeşil bir ağaç gibi" gülûp "merasımsız" ağlayan Anadolu insanının yanında âdeta kendini yetiştirmişti; onun hikâyeleriyle, türkûleriyle, açık ve güçlü diliyle tanışmıştı. Nükteli ve "feylosofça" konuşan Anadolu insanı, Nâzım Hikmet'te hayranlık uyandırıyor-
du. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda bu tipten bir yığın insan bulunmaktadır. Örneğin, bir köylü, çocuğun Allah'tan daha büyük olduğuna kanıt olarak çocuğun Allah korkusu bilmez oluşunu öne sürer ve aforizmaya yaklaşan şu cümleyi söyler: "Kim kimden korkmazsa, o ondan büyüktür."¹⁵⁸ Yine bu konuda İlyas Kaptan tipî başka bir örnek olarak verilebilir: "sıfır numarayla traşlı/ bembeyaz/ saygıdeğer bir baş/ ve kuşkulu/ simsiyah mahzun gözler"ın sahibi İlyas Kaptan, ilginç fikirleri olan biridir. Ona göre, "Kaç çeşit çiçek varsa ona göre de rûzgârı vardır./ İnsan demek ot demektir./ Otların piri rûzgârdır." Ve: "Otlar bile birbirleriyle konuşur rûzgârla,/ sesler havada kalır." Elektriğin tenekeden bulunduğunu iddia eder; "elektrik-teneke,/ nasıl benziyor bak" diye de ispat etmeye çalışır. "Dünya bir fendir" onun için ve "her şey çalışmaktır"; "lakin" der (vaktiyle "İnsan insanın kurdudur" demiş olan Hobbes'da görülebilecek bir ifade gücüyle) "insanlar insanların etini yiyor."¹⁵⁹

Nâzım Hikmet, kendi çıkarlarına göre düzenlenmemiş ekonomik, toplumsal formasyonun ağır koşulları altında

ezilen Anadolu insanına, unutulmuş haysiyetini hatırlatmıştı. "Halkın haysiyeti, Yunus'un şîirimize giydirdiği 'baştacı' idi" diye hatırlatıyor Talat Salt Halman ve şu yorumda bulunuyor: "Sonraları, ısıltıları görölmez olmuştu. Nâzım, güzelleştirdi, güçlendirdi onu, hem de sağlam bir sistematığın içine yerleştirerek."¹⁶⁰

Ayrıca, Nâzım Hikmet'in Anadolu türkülerine olan hayranlığı bilinmektedir. Eflâtun Cem Güney'in derlediği *Halk Türküleri* kitabından söz ederken bu hayranlığını şu sözlerle ortaya koyuyordu: "Çok güzel şeyler. ... Harikula-de. Böyle bir türkû yazmak için, böyle bir şîir yazmak için ömrümden çok şeyler verirdim."¹⁶¹

Nasıl ki Nâzım Hikmet Anadolu insanı ile, onun açık, yalın, ince ve nükteli diliyle hapishanelerde tanışmışsa, Tolstoy'un kahramanı Piyer de, Rus köylüsünün benzer nitelikleriyle yine bir hapishanede tanışır. Kimliğini gizleyerek Moskova'da kalan Piyer, büyük Moskova yangınında kundakçılık yaptığı suçlamasıyla tutuklanmıştır. Sonradan onun bir asker olduğu anlaşılıp askeri tutukluların bulunduğu yere kapatılır. Rus köylüsüyle burada, 50 yaşlarındaki Platon Karateyef'in şahsında tanışır Piyer. "Esir düşüp de sakal bırakınca, ona iğreti olarak yaptırılmış yabancı ve askerce olan ne varsa hepsini atmış, elinde olmaksızın, eski köylülüğüne, halk adamı karakterine dönmüş" olan¹⁶², ve varlığını, neşrettiği ter kokusuyla hissettiren bu ufak tefek adam, nükteli ve aforizmaya yaklaşan cümlelerle ve "sanki sözleri ağzında her zaman hazırmiş da kendiliğinden dökülüyorlarmış gibi" konuşuyordu; "Söylediği ve söyleyeceği sözü hiçbir zaman düşünmediği belliydi; bu çabuklukta, sesinin edasındaki doğrulukta hayret verici özel bir kandırıcılık vardı."¹⁶³ "Sık sık kullandığı atasözleri, umumiyetle askerlerin söylediği çoğu çirkin, açık saçık ata sözleri değil, ayrı olarak alındıkları zaman mânasız görünen, yerinde söylenince birdenbire derin bir hikmet ifade eden halk vecizeleriydi."¹⁶⁴ "Piyer, sözlerinin mânasına hayran kalıp da söylediğini tekrar etmesini bazan rica ettiği zaman Platon, bir dakika önce söylediğini hatırlayamazdı. (...) Onun her sözü, her hareketi, hayatını

teşkil eden bilmediği bir faaliyetin belirtisiydi. (...) Sözle-ri ve hareketleri, çiçekten koku çıkar gibi ölçülü, zaruri ve kendiliğinden dökülürdü.”¹⁶⁵ “Platon Karatayef onun ruhunda daima kuvvetli ve kıymetli bir hatıra olarak, bir Rus’ta iyi ve cana yakın ne varsa hepsinin canlı bir ifadesi olarak kaldı.”¹⁶⁶

Nâzım Hikmet ve Tolstoy’un “içtenlik”, “bilgelik” (vb.) gibi soyut kavramları belli bir tip olan “köylü” üzerinde, yani somutta tespiti, eleştirel bir düşüncenin “pratik uğrakları”nı oluşturur ve bu eleştirel düşünceden koparıldıklarında, canlı bir bağlamın tüm parçaları gibi, anlamlarını yitirirler.

III.3.b. Hakikatin Emanetçileri

Aslında Nâzım Hikmet (ve Tolstoy da, Gogol de) içinde yer aldığı toplumun “eksikliği”ne dikkat çekerek, “bir insan topluluğunun olumlu yönlerinin” nerelerde gelişebileceğini araştırmaktadır; yaptığı şey, toplumun üst sınıflarındaki yozlaşmayı ifşa etmek, bu şekilde de, “doğru bir dünya”ya erişmek için “yanlış dünya”nın nerelerine ayaklarımızı basmamız gerektiğini belirginleştirmektir. Bunu yaparken, Çehov’un gerçekliğe yönelik “iğva edici” olmayan bakışına sahipti.

Çehov, bir küçük burjuvanın ütöpik köy romantizmini ele aldığı “Taşralı” hikâyesinde, simgesel düzeyde kentin temsil ettiği uygarlığın harikaları’na¹⁶⁷ karşılık köy hayatına vurgu yaparken, küçük burjuva romantizminin eklektik bakışını değil, gerçeklikle hilesiz yüzleşmeyi öneriyordu. Çehov’un köy manzarası örneğin hiç de “Her yerde mutluluk ve emek izleri” diyen Puşkin’e¹⁶⁸ verdiği izlenimi vermiyordu. Köylüler, umut kırıcı, cahil, ayyaş, şımarık ve tembeldiler; üzerlerindeki angaryaların hafifletilmesi, çocukları için bir okul yapma gibi tüm “iyi niyetli” ve “ilerici” girişimleri tuhaf alışkanlıklarıyla sonuçsuz bırakıyorlardı. Okulun inşaat parasıyla votka alıyor, arabaların yeni tekerleklerini eskileriyle değiştiriyor, pulluk hamutlarını

çalıp yeniden satıyorlardı. "Çıldırmaq işten bile değıll! di-yordu karın. Bu nasıl halk! Bunlar ne biçim insanlar! ... Bunların hepsi yaban! Vahşı bunlar! Dıyordu."169

Her zaman sanatın görevinin doğru sorular sormak olduğunu söyleyen Çehov, bu uzun hikâyesindeki hayal kırıklığı ile de bir soru sormuş oluyordu. "Pis, sarhoş, aptal, dolandırıcı oldukları doğrudur; bununla birlikte köylü yaşantısının sağlam, esaslı bir temele oturduğu hemen hissedilirdi. Karasabanın arkasından giderken kaba saba bir hayvana ne denli benzerse benzesin, kafası votkadan ne kadar sersemlese sersemlesin, gene de köylüye yakından şöyle bir bakınca, onda, söz gelişi Maşa ve doktorda eksik olan, ama yaşamamız için pek gerekli, önemli bir şeyin bulunduğu hemen göze çarpardı."170 Başka bir hikâyesinde, "Köylüler" adlı hikâyesinde de şunları yazar Çehov: "Evet, onlarla birlikte yaşamak insana ürküntü veriyordu, ama onlar da bizim gibi insandı: Ağlıyorlar, acı çekiyorlardı. Ve bu düşkünlüklerinde onları haklı bulmamak elden gelmi-yordu. Ağır çalışma koşulları altında bütün gece kemikleri sızlar, kışlar sert geçer, ürünler yetersizdir. Tek göz damla-rı zamanla dar gelmeye başlar, kimseden yardım görmez-ler, üstelik buna umutları da yoktur."171

Memleketimden İnsan Manzaraları'nda da yoksul köylüler vardır. Zorunlu olarak da cahil, tutucu vb.'dir çünkü *Don Quijote*'de söylendiği gibi, "yoksul olan, ıyl olan her şeyden yoksundur".172 Köylülük ve kırsalın kül-türü, kendiliğinden ne devrimci/ilerici, ne de tutucu/gericidir.173 Marx'ın dediği gibi, çıkarlarının benzeşmesi onlar arasında bir ortaklık, ulusal bir bağ, siyasal bir örgütlenme yaratmadığı sürece, milyonlarca köylü ailesi gerçek anlamda toplumsal bir sınıf meydana getirmez-ler.174 Ayrıca "tarihin devrimci özne"si de köylülük değil, "proletarya"dır. Güncel toplumun tüm yaşam koşulları, "en insandışı yanlarıyla" proletaryanın yaşam koşullarında yoğunlaşmıştır; proletaryanın sefaletinde gerçekte tüm bir insanlık kendini yitirmiştir; dolayısıyla insanlık dışı yaşam koşullarının kaldırılması, bunu kendi öz durumuy-la özetleyen proletaryanın kendini ortadan kaldırmasıyla

mümkün olacaktır.¹⁷⁵ Bu yüzden Marx “özgür toplum”un kurucularını “uygar toplum”un bu “barbarları” arasında buluyordu.¹⁷⁶ Köylüler ise, var olan halleriyle şimdilik yalnızca hayat karşısında yenik düşmüş insanlardır. Ama “galipler karşısındaki mağluplar” olarak da “hakikâtin emanetçisi” haline gelmişlerdir¹⁷⁷: Gerçek, onlarda yaşamaktadır.

Yeni ve onurlu bir hayat, böyle bir hayatın var olan gerçekliğin içinden çıkartılacağını bilen Nâzım Hikmet’in zihninde “hakikatin emanetçisi” olan yoksul köylülerin görüntüleriyle bağlanmıştı; o insanların kupkuru kollarına bacaklarına, evde dikilmiş kaba giysilerine, güneşten yanmış “kurumuş ceviz içi” gibi yüzlerine, “topraktan fırlamış bir kök”ü andıran ellerine, cana yakın, yorgunluktan dökülen gövdelerine bakarken, içtenlikli, çalışkan bir yaşamışın saygın tasaları, kıvançları ve üzüntülerini görüyordu. Bu algılayışın “değişim güçlerine duyulan yakınlık”la bir ilgisi vardı ve Anadolu insanını hikâye edişinde türlü bedbahtlığa tahammül gösterebilmiş o dirayetli yaşama sevinci bu yüzden eksik olmuyordu.

III.4. Evrensel Hûmanizmaya Katkı

Memleketimden İnsan Manzaraları’nda, Türkiye taşrası ve kırsalının ele alınışı da, yalnızca ülke sanatı içinde ileriye doğru atılmış bir adım değil, aynı zamanda evrensel hûmanizmaya da bizden bir katkıdır. Evrenseldirler, zira, sadece “Türkiye taşrası ve kırsalı” gibi “tikel” bir özneyi değil, Marcuse’nin “somut evrensel” dediği ideal sanat öznesini, “insanlığı”, yani insan olmanın hallerini içerebilmiş, o derinliğe hiç de göz ardı edilemeyecek kadar inebilmiş bir yapıttır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda, Anadolu insanının serüveni, ulusal, yerel, somut ve aynı zamanda genel bir insanlık imgesi haline dönüşmüştür, ki bu da Nâzım Hikmet’in de inançlı bir savunucusu olduğu, Marksızmin “insan” kavrayışından ileri gelir.

Proletaryayı tarihin devrimci öznesi olarak kavrayı-

şıyla Marx (bkz. III.3.b.), insan bilincinin Kant'ta ("aşkın ego") ve Hegel'de ("Mutlak Tın") soyut biçimde varsayılmış evrenselliğini, toplumsal gerçeklik içinde somut bir duruma çevirmiştir. Çünkü Kant ve Hegel'in "insan aklının sınırları" olarak kabul ettikleri şey, gerçekte "orta sınıf aklının sınırları"ydı. Komünist akıl ise, onun tarih yorumu ve epistemolojisine göre, "evrensel akıl"dır. Komünizm ideali, toplumbilimsel içeriği olan¹⁷⁸ derin bir insan kavrayışının üzerinde yükselmektedir. Bu kavrayışta "insan" tarihin "tek yorumlayıcı dizge"sidir.

III.4.a. Homeros'tan Tolstoy'a Dek Tek Bir Cümle: İnsan, Eksik İnsandır

Tarihe ilişkin tek bir yorumlayıcı dizge, Aydınlanma düşüncüleri içerisinde biçimsel olarak ilk kez Montesquieu'nün düşüncesinde belirir. Bilindiği gibi Montesquieu, toplumların tarihini, despotizm, monarşi ve cumhuriyet olarak saptadığı devlet biçimlerinin kurumsal yapısı ile bu yapının altında yatan "yasaların ayırt edici ruhu" arasındaki ilişkiyi temel alarak açıklar; onun yorumlayıcı dizgesi budur. Tabi "yasaların ruhu"nun biçimlenişinde iklim faktörüne belirleyici bir rol vermiş olması sebebiyle, tarihsel süreç ve dönüşümlere toplumbilimsel düşünce bakımından kabul edilebilir ciddi bir açıklama getirme olasılığını tümünden yitirmiş olduğu da bilinen bir gerçektir. Hegel'de bu dizge "Tın"dır: Bütün tarih, Tın'ın kendini açığa çıkarmasının tarihidir. Tın, Hegel'de "tamamlanmamışlığın" metaforudur, dolayısıyla, kendi taşıyıcısıyla özdeş değildi. Marx, diyalektiğin tarih yapıcı öznesi olarak "Tın"ın yerine "insan"ı koydu. Borges, ömrünün son yıllarında, insanlık kültürünün büyük mimarlarının, Homeros'tan, Dante, Shakespeare, Cervantes ve Tolstoy'a kadar hayranlıkla okuduğu bütün büyük yazarların, gerçekte tek bir cümle söylemiş olduklarının hayretle farkına vardığını belirtiyordu: *İnsan, eksik insandır!* Hayatın komedyalara kaygısızlık, tragedyalara coşkunsuluk olarak

yansıyan ırılı ufaklı bütün sorunları, insan türünün kendi potansiyelini henüz tam olarak gerekleştirmeyişinden, insanın hâlâ zgrleşiminden alıkonulmakta oluşundan kaynaklanmış sorunlardı.

Dünyanın bir gözlemcisi olarak Marx da bundan fazlasını söylemez. O da insanı *Grundrisse*'de ifade ettiği gibi görmektedir: Ne -kendiliğinden her şeyi yapabilme-ye muktedir bir varlıkmışasına- tarihin başlangıç noktasıdır, ne de -umutsuz bir vaka olarak- doğa tarafından dayatılmıştır; insan ancak tarihsel süreç içinde "insan" haline gelmiştir.¹⁷⁹ Fakat bu, halihazırda, eksik insandır, tamamlanmamıştır. Tarih içerisinde "kendini yaratan" insan, kendini gerçekleştirmeyi sürdürerek tam olarak "zgrleşim"ini de gerçekleştirecektir.¹⁸⁰ Dolayısıyla, tıpkı Hegel'in Tin'i gibi "İnsan" da bugün kendi taşıyıcısıyla (bugünkü eksik varoluş sergileyen insanla) zdeş değildir. Ama, tarih bugün bu özneye, bu eksik varoluş sergileyen insana yaslanarak zorundadır.

Kapitalist dünyanın bilimsel tahlilini yapmıştı Marx. Komünist muhalefet de, bu tahlilinin bir sonucu olarak, içinde bulundukları maddi koşullar nedeniyle "sisteme muhalif olmak zorunda olan" kesimlerle özdeşleşmiş bir muhalefetti. Bu nedenle insanın tam olarak özgürleşimi ideali, Marx'ın gözünde, kendi çıkarının peşinde koşan bir sınıf olarak proletaryanın değil, tüm insanlığın özgürleşimi idealini kendi bünyesinde cisimleştirmış evrensel bir özne olarak proletaryanın eylemiydi. Marksist kuramın proletaryaya verdiği "tarihsel özne" rolünün tarafından "göreli oluşu" göz ardı edildiğinde (rneğin Lukacs, Mannheim, Goldmann ve Gramsci gibi düşünürlerde olduğu gibi), Marksizm yalnızca "devrimci işçi sınıfının eylem kılavuzu" olarak dogmatikleşmekte, Marksizmin, toplumbilimsel içeriğine yapılan her vurgu ve başvurunun şüpheyle karşılanmasına yol amaktadır.¹⁸¹ İşte Nâzım Hikmet'in Marksizmi, bu türden bir Marksizm değildi. O, proletaryanın derininde, tarihin yorumlayıcı dizgesi olarak "insan"ı görüyor ona inanıyordu. Bugünün insanını, devam eden bir tarih içinde milyonlarca yıl öncesinin insanıyla bir b-

tün halinde düşünmekteydi. Şu dizeler, “kendini yaratan insan” perspektifinin şiirsel bir özetidir âdeta:

“Doğrultup belimizi kalktıgımızdan beri iki ayak üstüne,
kolumuzu uzunlaştırdığımızdan beri bir lobut boyu
ve taşı oyduğumuzdan beri
yıkan da, yaratan da biziz

...

Arkamızda kalan yollarda ayak izlerimiz kanlı,
arkamızda kalan yollarda ulu uyumları aklımızın, ellerimizin,
yüreğimizin,
toprakta, taşta, tunçta, tuvalde, çelikte ve pılastikte.”¹⁸²

Bir düşünceyi, bir kuramı da “sorunsal”ından hareketle tanımlamak, sorunsal olarak kendine neyi seçtiğine bakarak değerlendirmek gerekir. Toplumsal kuramın sorunsalı da ‘insan’dır. Fakat onun sadece “toplum” oluşturmuş haliyle değil, toplum içinde en sıradanlaşmış, en silikleşmiş halinde bile kalbi ve ruhuyla ilgilidir.¹⁸³ Marx’ın insan kavrayışı, insan kalbi ve ruhu üzerinde, zamanın ve mekânın ötesinde bir birlik kurar. Petersburglu bir işçinin, *Ayna* filmi hakkında yönetmen Tarkovski’ye mektubundan: “Bir kez bile, aynı veya benzer şeyleri hissetmeyi başarabilen iki insan birbirini hep anlayacaklardır. Bunlardan biri buzul, diğeri isterse atom çağında yaşamış olsun, farketmez.”¹⁸⁴ Petersburglu işçi haklı: “İnsanın manevi deneyimi açısından bakıldığında bir akşam önce başına gelenlerle insanlığın yüzyıllar önce başına gelenler eşdeğerdir.”¹⁸⁵ *Memleketinden İnsan Manzaraları*’nda çorak bir Anadolu bozkırının Nâzım Hikmet’e çağrıştırdığı şeye dikkat edelim:

“Baktıkça bu küstah toprağa insan
kendi soyunun ilk kavga narasını duyuyordu yüreğinde,
bir kayanın altında kesmek onun yolunu
ve hep birlikte çığlıklarla üzerine saldırıp
bir mamutu yener gibi yenmek onu.”¹⁸⁶

Nâzım Hikmet'i de büyüleyen şey, kendini yarattığı gibi geleceği de yaratacak insandır; üreten, yaratan insan!

"Erkek güzeli
'Biblos ilâhı genç Adonis'
köprü başında karşıma çıksa
belki bakmadan geçerim de;
filozofumun yuvarlak gözlüklü gözüne,
ve ateşçimin
dört köşe terli bir güneş gibi yanan yüzüne
bakmadan geçemem!"

"Memed'e Son Mektubumdur"da da şunu öğütüyor:

"Tohuma, toprağa, denize inan,
insana hepsinden önce.
Bulut, makınayı, kitabı sev,
insanı hepsinden önce."¹⁸⁷

Nâzım'ın "bugünün eksik varoluşlu insan"a yönelik hümanizması, doğru bir dünyaya erişmek için yanlış dünyanın nerelerine ayağımızı basmamız gerektiğinin sorgulamasını yapan rasyonel bir düşünme eylemidir.

III.4.b. El Konulmuş Yazgı

Nâzım Hikmet'in bütün edebi üretimi, insanı sıradan bir nesne statüsüne indirgeyen yabancılaşmaya dayalı toplumsal hayatın ortadan kaldırılması felsefesinin sanat yapısındaki olanakları üzerine düşündürmektir, yapıları bu düşünceye dayalı çalışmanın ürünleridirler. Büyük Tolstoy "sadece eşya haline dönüşmek için insanlıktan çıkarıldığını anladığım zaman hissettiğim şeylerin yanında bütün öbür duygular hiç kalır."¹⁸⁸ Bir hümanistin başkası için duyduğu acının ve kaygının en büyük sebebi budur: İnsanın eşyaya indirgenmesi.

“Taranta Babu'ya Mektuplar”da işgalci faşist İtalyan ordusundan söz ederken bile bu bakış açısını elden bırakmaz. Bize işgalci faşist bir ordunun, öncelikle yazgılarına el konularak eşyalaştırılmış insanlardan müteşekkıl bir topluluk olduğunu duyumsatır. Bu ordunun birer neferi olan Torinolu tornacıya, Sicilyalı balıkçıya ve onların faşizm tarafından el konulmuş yazgılarına yönelik bir endişe, bir empati uyandırır üzerimizde:

“...
gelenler

geri dönseler bile eğer,
kanlı kesik sağ kolunu Somali'de bırakan
Torinolu tornacı artık
çelik çubukları ipek gibi öremeyecek...
Ve kör gözleriyle bir daha
Sicilyalı balıkçı
denizlerin ışığını göremeyecek.”¹⁸⁹

Aynı şeye *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da rastlamak mümkündür. Atlantığın dibinde dirseğine dayanmış upuzun yatan birinin gözûyle, yukarıda deniz üstünde cereyan eden savaşı, batan gemileri ve asker cesetlerini anlattığı o fantastik bölümde, faşist Alman ordusu neferlerinden Münihli Hans Müller’in sıradan dünyasına götürür bizi Nâzım Hikmet, onun da bir insan olduğunu hatırlatır bize. Hitler hücum kıtasında “altıncı tabur birinci bölük dördüncü manga sağdan üçüncü nefer” olan Münihli Hans Müller, üç şeyi severdi:

“1- Altın köpüklü arpa suyu.

2- Şarkı Prusya patatesi gibi dolgun ve beyaz etli Anna.

3- Kırmızı lahana.”

Ve kafasında, yüreğinde, dilinde üç korku vardı:

“1- Der Führer.

2- Der Führer.

3- Der Führer.”

Anna ile kendisi için güzel ve mutlu günler düşlemiştir

Müller. Düşünlerini düşünmüştü; Anna "beyaz ve uzum bir entari" giyecekti, "balmumundan çiçekler" takacaktı başına ve 12 çocukları olacaktı. Fakat, Anna ile "zıfâf vâkı olmadan önce/ bizzat harbe girdi Hans Müller." Ve şimdi, 1941 sonbaharında, Atlantiğin dibinde durmaktadır:

"Seyrek sarı saçları ıslak,
kırmızı sıvı burnunda esef,
ve ince dudaklarının kıyılarında keder."¹⁹⁰

Az sonra da "Livurpul Limanı'ndan Harri Tomsun"un cesedi gelir yanlarına. "Gazgemilerinin birinde serdümen-di./ Kaşları ve kırpıkları yanmıştı./ Gözleri sımsıkı kapalıydı./ Şişman ve matruştı."¹⁹¹ İkisini Atlantiğin dibinde yan yana yatırır Nâzım Hikmet.

Ama en coşkulu ve dokunaklı dizelerini, vatanını savunanlar için yazmıştır Nâzım Hikmet. Moskova'yı fethet gelen Alman ordusunun, bu "paraşütlerle inen/ motosiklete binen/ Ortaçağ sürüleri'nin simsiyah, koskocaman, her biri "kör bir gergedan gibi" yürüyen, "aptal bir pehlivan gibi" çırkın ve "hiç benzemedikleri halde akrebe benzeyen" 20 tankını kıt cephaneleriyle durdurmaya çalışan Mustafa Sungurbay, Ukraynalı Kloçkof Diev, Kujebergünof, Nikolay Maslenko ve Natarof bunun en güzel örneğidir. Nâzım Hikmet, onların Alman tankları karşısında teker teker ve kahramanca ölüşleri için:

"Beraber yaşanır,
dövüşülür beraber
ama herkes kendi payına ölür"
diyecekti.¹⁹²

Ama bu duyarlık kendi doruğuna, Nazi askerleri tarafından işkenceli sorguya çekilen, konuşmayan, asılarak öldürülen genç komünist Tanya ile erişmiştir. Bu kürkün, keçenin ve pamuklu elbisenin içinde "badem nasıl kabuğunun içindeyse" öyle duran "filiz"ın resmi Bursa Cezaevinde karşısında durmaktadır Nâzım Hikmet'in:

"Resminin üstüne eğiliyor başım:
kaşların incecik,
gözlerin badem gibi...
Tanya,
saçların ne kadar kısa kesilmiş,
oğlum Memet'inkilerden farkı yok.
Alnın ne kadar geniş,
ay ışığı gibi,
rahatlık ve rüya veriyor insanın içine.
Yüzün ince uzun,
kulakların büyücek biraz.
Henüz çocuk boynu boynun:
henüz hiçbir erkek kolu sarılmamış anlıyor insan.
Ve püsküllü bir şey sarkıyor yakandan:
süsünü sevsinler mini mini kadın."¹⁹³

Bu türden hûmanist tasvir ve anlatımların yer aldığı yapıtlar yalnızca kendi dönem ve ülke sanatı içinde ileriye doğru atılmış bir adım değil, aynı zamanda evrensel hûmanizmaya da bir katkıdır. Aristoteles'in, şair ile tarihçinin farkını "tarihçi gerçekten olan şeyi, şair ise olabilir şeyi ifade eder" önermesiyle açıklamış olduğunu hatırlatan Ünsal Oskay, Aristoteles'in, bu farkı, tarihin "tek olan"ı, şiirin ise "genel olan"ı tasvir etmekte oluşuna dayandırdığını söyler. Oskay'a göre "şir genel olanı tasvir eder" demekle Aristoteles'in sözünü ettiği sorun, "birtbirinden ayrı düşmüş efendi konumundaki insan ile köle durumundaki insanı yeniden bir araya getirecek olan insan kimliğidir. Şiirin, insanın (efendi/köle ikiliğinin toplum hayatına temel alınmadığı) arkaik varoluş biçimini anımsama çabasıdır." Bu noktadan hareketle Oskay, şiirin bugün de temel işinin "efendi" ile "köle"nin modern görünümüleri olan "varlıklı" ile "yoksul", "yöneten" ile "yönetilen", "bilen" ile "bilisiz" vb. kimlikleriyle birtbirinden kopmuş olan insanı (ona özgürleşimini bahşedecek olan) aynı "insan" kimliğinde birleştirmek olduğunu belirtir. Fakat içinde bulunduğumuz dünyanın, "yaşanan insan gerçekliğinin" sahih halini bize algılama, iletme olanağı sağlayacak bir kültür

ortamı yerine; bu 'arkalık-olan'ı anımsayabileceğimiz her izi unutmaya uygarlığına dönüşmeye başladığı günümüzde" şiirin işi özellikle zorlaşmıştır.¹⁹⁴ Nâzım Hikmet'in, insan üzerinde yıkıcı etkisi olan "modern toplumsal kötülüğün" kaynaklarını görebilen, bu sayede kahramanlarının ruhlarını ve davranışlarını koşullandıran kendi çağının özlü çatışmalarını çizebilmiş olan hümanist gerçekçiliği, işte bu "zor iş'i başarmaya girişmiştir.

III.4.c. "Bir Ulu Irmak"

Nâzım Hikmet'in şiiri, insanlık tarihinin izlerini unutmayan bir şiirdir. Troçki, Rus fütüristleriyle Marksistlerdeki devrim düşüncesi arasında var olduğunu söylediği, "geçmiş" ve "gelecek" arasında kurdukları ilişkiden kaynaklanan önemli bir ayırımın altını çizer. Buna göre, fütürizmin geçmişşi abartılı yadsımasında bir "bohem nihilizmi" olduğunu söyler Troçki; oysa Marksistlerin belli bir "gelenek"leri vardır, geçmişle geleceğin bağınu bu gelenek içinde yaşarlar: "İlk devrimimizden önce bile" der Troçki, "Paris Komünü'nün geleneklerini geliştirmiş ve onlarla beslenmişizdir. Daha sonra 1905 Devrimi'nin geleneği bunlara eklenmiş ve biz de bunlarla zenginleşmiş ve ikinci devrimi bunlarla hazırlamışızdır. Daha da geriyeye giderek, Komün'ü 1848 Temmuz günleriyle ve Büyük Fransız Devrimi'yle birleştirmişizdir. Teori alanında da, kendimizi, Marx aracılığıyla Hegel'e ve İngiliz klasik ekonomi politiğine dayadık." Ekim Devrimi'nin, fütüristlere, "o çok iyi tanıdığımız dünyanın toptan yıkılışı gibi" görünmüş olduğunu belirten Troçki, farkı şöyle ortaya koyar: "Oysa bize, tam tersine, bildiğimiz, içsel olarak özümlemiş bir geleneğin cisimlenmesi gibi görünmüştür Devrim. Biz, teorik olarak yadsıdığımız ve pratik olarak da temellerini yıktığımız bir dünyadan, bir gelenek ve bir düş, bir tasan olarak zaten tanıdığımız bir dünyaya girmişizdir."¹⁹⁵

Nâzım Hikmet'in eski ve geçmişte kalmış olanı yadsımasında da herhangi bir bohem nihilizmi yoktur, o da bir

“gelenek” içinde bakar geçmiş ve geleceğe, o da bugünü benzer bir “gelenek” içinde anlamlandırıp yaşar. İnsanlık kültürünün kaynakları ve geçerliliği, Nâzım Hikmet şiirinin ana damarlarından biridir. “Ben kendimi, sadece Türk kültürünün kalıtlarından biri olarak değil, ama tüm insanlık kültürünün kalıtlarından biri olarak görüyorum” demiştir Nâzım Hikmet. Ayrıca, ülkesinin kültürünün de, Antik Yunan, Rönesans, Asya, Afrika, Amerika vb. tüm insanlığın ortak kültür mirasını “zenginleştirmiş” olduğuna inanmakta ve bundan “gurur duyduğu”nu belirtmektedir.¹⁹⁶ Memet Fuat da, Nâzım Hikmet’in “yıkıp geçen” değil “insanlığın bütün mirasına sahip çıkan bir sanatçı” olma özlemini taşıdığını, bunun da daha *Jokond ile Si-YA-Uyu* kaleme aldığı günlerden (1928) belli olduğunu söyler.¹⁹⁷

Nâzım Hikmet, insanlığın kültür mirasını, kuşaklar ve tarih boyunca yeni balıklar, yeni su otlarıyla yeni çayların döküldüğü, bu yüzden hiç kurumadan akan “bir ulu ırmağa” benzetmektedir:

“şīrciliği resīrciliği çalgıcılığı flân düşünüyorum ve anlıyorum ki
bir ulu ırmak akıyor insan eli ilk mağaraya ilk bizonu
çizdiğinden beri
sonra bütün çaylar yeni balıkları yeni su otları yeni tatlılarıyla
dökülüyor onun içine
ve kurumayan uçsuz bucaksız akan bir odur”¹⁹⁸

Bu ırmağa gönüllükle kendini bırakmış olan Nâzım Hikmet, getirdiği yeni balıklar, yeni su otlarıyla ona katılmış yeni çaylardan biridir. Nâzım Hikmet sayesinde Türk toplumunun tarihsel ve kültürel birikimi, dünya malı olmuştur. Ama o “ulu ırmağa” kattığı zenginlik sadece kendi yerel birikiminden değil, bütün bir kendi kuşağının ve tarihinin, bütün bir yirminci yüzyılın insan sorunlarından devşirilmiş zenginliktir. Çünkü yirminci yüzyıl insanın savdığı şeyler, bütün bir insanlığın insan olma mücadelesini bir parçası, onun bir devamıdır. Madrid kapısında, Franco’nun “ümidli, hasretli, hürriyeti ve çocukları” yani

“en güzel şeylerimizi” öldüren ordusuna karşı karın ve soğğun altında çıplak ayaklarıyla nöbet bekleyen İspanyol direnişçiyi, Sibirya’da karşıdevrimci Kolçak’ı yenenlere, “Dumlupınar’da yatan”a benzetiş, bu nedenledir.¹⁹⁹

III.4.d. Yirminci Asrın Şairi

Doğanın ve insanın o dingin ve hülyalı düzeni Nâzım Hikmet’in bilincindeki sallantıyla sarsılıp vicdanının üzerine yıkıldığından beri, yalnızca “uğrunda hapislerde yatmaya değer Türk halkı” ve “memleket”i değil, bütün “namuslu insanlık” ve güzelim dünya²⁰⁰ onun için “temel bir acı” ve geri dönülmez biçimde “en kişisel sorun” olmuştur. İnsanlığın acılarına duyarlı algısı, bütün bir dünyaya yöneliktir. “Sonra düşün ki bugün bir ev, bir şehir, bir dost değil” diyordu, “dünya yanıyor./ Şu bizim çizgili çizgili yusuvarlak şeyimiz/ tutuşmuş dönüyor karanlığın içinde”²⁰¹ Bu dünyanın hiçbir alanı ona kapalı değildir. Asya’dan Afrika’ya, Yakın ve Orta Doğu’dan Pasifik Adaları’na kadar her yer, “İnsanlar, ah benim insanların” diyerek²⁰² endişeye dalacağı uçsuz bucaksız bir keder coğrafyasıdır onun için. Dünya ve insanlar, onun yüreğinde “sır”, ilminde “muamma” değildiler. Çin’den İspanya’ya, Ümit Burnu’ndan Alaska’ya kadar “her milli bahride, her kilometrede” dostu ve düşmanı vardır; o dostlar ki “bir kere bile selamlaşmamışlar”dır ama “aynı ekmek, aynı hürriyet, aynı hasret için” birlikte ölebilirlerdi. Bu yüzden, emin ve memnun söylemekteydi:

“Benim kuvvetim:

bu büyük dünyada yalnız olmamaklığımdır.”²⁰³

Bu yönüyle Nâzım Hikmet, “zamanının yurttaşı, insanın ve dünyanın hemşehrisi”dir.²⁰⁴ Rousseau veya Stendhal’in yapıtlarında olduğu gibi, yüzyılının havası eser, “yeryüzünün soluğu” hissedilir Nâzım Hikmet’in şiirlerinde. Öyle ki, yüzyıllar sonra okuyacak olanlar bile,

20. yüzyılı, neredeyse bütün olayları, sorunları, renkleri ve gerçekliğiyle Nâzım Hikmet'in yapıtlarından takip edebilecekleridir. Nitekim kendisi de, "Yirminci yüzyılda yaşayan şairin, muharririnin, ressamın filan kıymetli, konkre olarak yirminci yüzyılın bütününü, veya hiç olmazsa parçalarını yansıttığı nisbette vardır" demektedir.²⁰⁵

Nâzım Hikmet, her bakımdan bir yirminci yüzyıl şairidir. Bu yüzyılda dünyaya geldiğine "fevkalade memnun", bu yüzyılın "toprağını, kavgasını, hürriyetini, ekmeğini seven", bu yüzyılda "dünya üzerinde yalnız olmadığını bilen" ve kavgada "açık ve endişesiz safına girmiş" bir şairdir Nâzım Hikmet.²⁰⁶

Zweig'in Tolstoy için söylediği şu sözleri, burada bir kez de, algısına dünyanın hiçbir yeri kapalı olmayan Nâzım Hikmet için yinelemenin herhangi bir sakıncası olmamalı: "Duyarlığı, bir bebeğin pespembe bedeninden, işten yıpranmış bir beygirin gevşek derisine ya da bir köylünün pamuklu elbisesinden, en haşmetli komutanın tören üniformasına varıncaya kadar her yere girebilir; her bedenle, her ruhla içli dışlı olabilir; her yerde tanıdığı bir ülkedeymiş gibidir ve insani varlığın ruhunun ve teninin en derin katlarına varıncaya kadar her yere sokulabilen, her türlü esrarı çözebilen inanılmaz bir güvenilirlik ve doğrulukla her yerden izlenimler toplayabilir."²⁰⁷ Şu sözleri, yapıtının olumlu bir karakteri için değil de, sanki kendi için söylemiş gibidir: "Ve her yerde hazırda çarpan bir yürek gibi kafası: Habeşistan'da, İspanya'da, Çin'de."²⁰⁸ Dostoyevski, yeryüzüne Puşkin gibi evrensel sevgi gücü olan bir başka şairin daha gelmediğine inanmaktaydı, Dante, Shakespeare ve Schiller'i de hesaba katarak söylüyordu bunu.²⁰⁹

Memleketimden İnsan Manzaraları da bir noktadan sonra bu nedenle Anadolu ile sınırlı kalmaz; İspanya, Rusya, Pasifik, bu yapıta bu nedenle yer almaya başlar. Nâzım için "memleket" artık bütün dünyadır: "En sevdiğim memleket yeryüzüdür" der.²¹⁰ Nâzım Hikmet için "memleket" in bütün dünya oluşu, bu bakış açısı, yapıtının son derece belirgin kurgusu içinde kendini gösterir. "Daha sonra Manet'nin de yapacağı gibi, Flaubert, durağan ve merkez-

sel bir bakış açısından yola çıkarak edinilmiş birleştirici bakış açısını bırakır, yerine Panofsky'nin 'bitiştirici uzam' diye adlandırdığı şeyi benimser: Bu kavramı da, yan yana getirilmiş ve ayrıcalıklı bir bakış açısı içermeyen parçalardan oluşmuş uzamı belirtmek için kullanır."²¹¹ Bütün bir yeryüzü de Nâzım Hikmet'in yapıtında, benzer biçimde bir "bitiştirici uzam" olarak "memleket" kavramı içinde bir araya gelmiştir. Nâzım Hikmet'in Pasifik'teki balıkçıdan, İspanyol direnişçilerden, Fransız partizanlarından vb. söz etmesi, olayları ve kişileri basitçe bir araya getiren "birleştirici bakış açısı" değil, yeryüzünün farklı coğrafyalarındaki insanları evrensel "insanlık hali"nde bütünleştiren "bitiştirici bakış açısı"dır. *Memleketinden İnsan Manzaraları*'nda "içsel ve dışsal panoramik bir taramayla, değişen bir toplumsal yapı, Türkiye'li insan birimlerinden kalkarak, somut insanı gerçeklik olarak dile getirilir." Bu özelliğiyle yapıt, "benzersiz bir insanlık serüveni" ve "zaman üstü bir sanat eseri"²¹²

Nâzım Hikmet, modern dünyanın iç dinamiklerine, çelişkilerine ve olanaklarına ilişkin emsalsiz bir şiişsel kavrayışa sahipti. Tolstoy'un ölümünden sonra Thomas Mann Avrupa'nın "sahipsiz kaldığı" duygusuna kapılmıştı. Ancak Hauser, bunun "minnet duygusu" ve "ruhsal tutum" olduğunu ve öyle de kalacağını söyler. Tolstoy'un "Avrupa'nın yaşayan vicdanına benzediği"ni ve "kuşağının ahlak konusundaki huzursuzluklarını ve tinsel yönden yenilenme isteğini tek yazar, büyük bir öğretmen ve eğitici" olduğu doğrudu, kuşku götürmezdi, fakat, Çehov'un "doğru sorular sorma" kriteri bir sanatçı için yeterli olabilirdi ama çağına hâkim olacak sanatçı için yeterli olamazdı, onun bu sorulara aynı zamanda doğru yanıtı verebilmesi de gerekirdi.²¹³ Tolstoy, doğru sorular sormuş fakat doğru yanıtlar verememişti.

BÖLÜM SONU:

Etik Sapma Estetik Formu Zedeler

Walter Benjamin, sanat tarihinin bildik tartışmalarından birine değinirken, “yazarın eserlerinden *bir yandan* doğru eğilim talep edilirken, *öte yandan* eserin üstün nitelikli olmasını umma hakkımız da vardır” diyordu. Benjamin, “doğru eğilim” gösteren bir eserin, zorunlu olarak, tüm diğer niteliklere sahip olması gerektiği “buyruğunu” doğru bulduğunu, hatta sahiplenebileceğini, ama böyle yapmakla bunu “buyurmuş olmayı” reddettiğini söyler. Ona göre, bir edebiyat eserinde eğilimin politik anlamda doğru olabilmesi için, edebi anlamda da doğru olması gerekir; “bir eserin doğru politik eğilimi, onun edebi niteliğini de içerir; çünkü doğru politik eğilim, edebi eğilimi de kapsar.”²¹⁴

Benzer bir görüşü Plehanov, Knut Hamsun’ın *Kraların Eşiğinde* adlı piyesi hakkında 1909 yılında yaptığı bir incelemede dile getirmiştir. Söz konusu incelemedeki tahlillerinin, özellikle piyesin kahramanı genç yazar İvan Karenin’e yönelik olanlarının, “faşizmin psikolojik köklerine yıllarca öncesinden ışık tutmuş olduğu”, bugün bilinen ve kabul gören bir gerçektir. Plehanov, üç yıl sonra, 1912 yılında bu incelemeyi sanat yapıtına ilişkin iddialı bir önermenin ispatı olarak bir kez daha anar. Buna göre: “Yanlış bir fikir bir sanat eserine temel olarak alındığı takdirde, beraberinde öyle çelişkiler getirir ki, eserin estetik değerinin bundan etkilenmemesine imkân yoktur.”²¹⁵ Löwenthal de yine Hamsun üzerine yaptığı incelemesiyle (bkz. II.4.d.), ideolojiden bağımsızmış gibi görünen bir alanın hiç de ideolojiden bağımsız olmadığını ve olamayacağını ortaya koymuştu. Nitekim daha önce de söylendiği gibi bu inceleme kaleme alındıktan sonra Hamsun, Hitler tarafından kurdurulan Norveç Nazi Partisi’ne üye olacaktır. Buna ister Plehanov ve Löwenthal’in öngörüsü diyelim, isterse eleştirel tespitlerinin şaşmaz doğruluğu. Galiba reddedilemeyecek olan şudur ki, sergiledikleri eleştirel farkındalıkla Plehanov ve Löwenthal, sanatçının gerçeklik karşısındaki politik tavrının eserin estetik formunu tahrif edip zedelediği gerçeğini göstermişlerdi.

Ama Hamsun’ın yapıtları buna rağmen bize yine de güzel gelebilirler; yazarının Nazılığı, *Parı*’ı, *Açlık*’ı ilayle

okumamızı engellemez. Çünkü sanatta estetik, “güzellik” demek değildir. Estetik, gerçekliğin sanatsal özümsemişliğiyle ilgilidir. Ve “sanat yapıtında güzellik” başka bir şeydir, “sanat yapıtında gerçekliğin özümsemişi” başka bir şey. Hamsun’ın sağcılığı belki yapıtlarının güzel oluşunu etkilemedi, ama Nazizme kayan bu politik sapma, gerçekliğin özümsemişliğini de kendi yolundan saptırdığından, yapıtlarının estetik formunu zedeledi.

Bizde benzer bir örnek için, politika-şir ilişkisi konularında adı sıklıkla Nâzım Hikmet’le birlikte anılan Necip Fazıl Kısakürek’e bakılabilir. Onun, Nâzım Hikmet gibi bir “dava adamı” oluşuna, “inanmışlığı”na elbette bir şey söylenemez. Türkiyeli her dava adamının yaşadığı “zulüm” ve “çile”yi o da yaşamıştır. Dediği gibi sahiden de “kalemine ciğerinden kan çekerek” yazmıştır. Ne var ki, Hamsun’da “doğaya kaçış”, şairimizde ise “dine yöneliş” olarak biçim kazanmış olan mutlaklaştırılmış soyut karşıtlık, böyle bir muhalıf tavır, Löwenthal’in gösterdiği gibi, gerçekte karşı çıktığı şeyle hiç de çelişkin olmayabilir. Bu bakımdan, Löwenthal’in Hamsun hakkında yaptığı eleştirel inceleme, ana hatları ve argümanlarının geçerliliği nedeniyle, tutarlı bir Necip Fazıl eleştirisi olarak da uyarlanabilir. Necip Fazıl’ın, “insan ruhunun mistik dehlizlerinde dolaşmış, madde ve ruh problemleriyle iç âlemin gizli duygu ve tutkularını dile getirmiş, tekke şiirimizin verilerini modern Fransız şiiri ölçüleriyle değerlendirmek suretiyle kendi ‘poetika’sını yazmış bir şair” olarak modern Türk şiirinde belli bir yeri mutlaka vardır. Ama nihayet Necip Fazıl’ın sanatsal üretimi, savunduğu ideolojinin etkisi altındadır. Bi-reysel düzlemde, kişinin “insanı” bir gereksinimi olan dinselilik, Necip Fazıl’ın estetik düzleminde artık kurgulanmış ve önerilmiş bir şey olarak gerçek hayatın bir alternatifi, ama Hamsun’ın “doğa”sı gibi yanılığ içeren bir alternatifi haline gelmiştir.

Sanat ve din ilişkisi, mutlak surette zaaf içeren bir ilişki değildir elbette.²¹⁶ Tolstoy inançlı bir Hıristiyandı ama gerçekliği özümseyişteki şaşmaz kesinliğiyle yazıyordu romanlarını. Rus toplumunun ileride yaşayacağı devrimin aslı gerekçelerini, onu hazırlayan sebepleri yapıtlarında bize o sunmuştu. “Bir yanda, sadece Rus yaşamından benzersiz görüntüler çizmekle kalmayıp dünya edebiyatına da birinci sınıf katkılarda bulunmuş büyük bir sanat-

çı deha, öte yanda, İsa'ya tutkun bir toprak ağası" Ateist Lenin'i Hristiyan Tolstoy'a hayranlıkla bağlayan şey buydu. Tolstoy büyük bir yazar olduğu için, Rus toplumunda neyin altüst olduğunu görmüş, neyin şekil almakta olduğunu da sezmişti. Dünya çapında büyüklüğü de yine döneminin kendine özgü çizgilerini müthiş bir berraklıkla canlandırmış olmasından ileri gelir. Üstelik, çar'ın ve köle sahiplerinin sıkı denetimi altında ezilen bir ülkenin kendini tarihsel bir dönemece hazırlayışının Tolstoy'un kaleminde aydınlatılması²¹⁷, tüm insanlığın sanatsal gelişmesinde de ileriye doğru atılmış kesin bir adım olmuştur. Çünkü Tolstoy, belki inançlı bir Hristiyandı ama yaşadığı toplumun otoriter karakterinden, yerleşik değerlerinden etik olarak kopmuştu. Tüm insanlığın sanatsal gelişmesinde ileriye doğru atılmış bir adım olan estetik başarısını açıklayan şey de budur. Bunun böyle olduğundan şüphe duymamamız gerekir; örneğin Baudelaire'de açıkça tanık olduğu gibi, tüm estetik kopmaların temelinde etik kopma yatmaktadır.

Bir sanat yapıtının estetik formunun yerleşik sistem karşısındaki bağımsız ve gıderekle muhalif tutumunu, o yapıtın yaratıcısının yaşadığı dönemin ve toplumun yerleşik kalıplarından kendini etik olarak kopartmış olup olmadığı belirler. Bu politikanın da ötesinde bir şeydir ve bazen sanatçının görünüşteki politik tercihiyle de çelişebilmektedir. Bu meseleyi daha önce, edebiyat tarihinin namı zanlısı Kralcı Balzac'tan başka bir de soylu Puşkin'le açıklamıştık (bkz. III.1.d.). Puşkin'in döneminde "ahlak ve fikir düzeyinde büyük bir düşüş"ün yaşandığını söyleyen Plehanov, bu "kimsesizlik" ve "ıssızlık" ortamında Çar I.Nikola'nın polis şefi Benkendorf aracılığıyla Puşkin üzerinde baskı kurmaya, şairi kendi yanına çekmeye çalıştığı bilgisini veriyor.²¹⁸ Ayrıca, saraya yakın şairler tarafından öğüt ve telkin yoluyla hizaya getirilmeye çalışıldığını belirtiyor Plehanov.²¹⁹ "Kabul etmek gerekir ki" diyor Plehanov, "bu gibi bir durumda, böylesi bir vasıllığın zincirlerini taşır ve böyle öğütler dinlemek zorunda kalırken: 'ahlakî büyüklük'ten nefret etmeye, sanatın sağlayabileceği her türlü 'yarar'a karşı en derin tiksintiyle duymaya ve akıl hocalarıyla koruyuculara karşı:

Basın ger! Barışçı şairin
Umurunda bile değilsiniz!

Başka bir deyişle, Puşkin, içinde bulunduğu durumda, sanat sanat içindir teorisinin yandaşı haline gelmek ve şaire, yani kendi kendisine:

Sen kıralısın. Yalnız yaşa. Atıl

Özgür düşünüşün seni götürdüğü özgür yollara...

demek zorundaydı."²²⁰

Şu sonuca ulaşıyor Plehanov: "Sanat için sanat eğilimi, sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasında bir uyumsuzluğun bulunduğu yerde çıkar." Plehanov'a inanmamız gerekir, zira kendi dönemlerinde "sanat için sanat" cephesinde yer almış olan Baudelaire ve Flaubert'in konum ve tutumları da bundan ileri gelmekteydi. Onlar, sanatçıya ilişkin bir varoluş ilkesi olarak "egemenlerden uzaklaşma" ilkesini, özerkleşme süreci içindeki alanın işleyiş kuralı haline getirme gayesi ve azmindeydiler.²²¹ Puşkin'in (ve Byron'ın, ve Baudelaire'in vb.) yalıtılmışlığı, toplumun alt sınıflarına olan mesafeli duruşu, eserlerinin içeriğiyle aslında ortadan kalkmıştı. Puşkin hem egemenlerden uzaklaşmayı sanatçının varoluş ilkesi durumuna getirmiş hem de bu ilkeyi ("sanat sanat içindir" tezinin pragmatik bir savunusuyla) sanat alanının işleyiş kuralı haline getirmeye çalışmıştı. Nâzım Hikmet, bu şair için "Yeryüzünde, Batısı, Doğusu, Kuzeyi, Güneyi içinde, sevdiğin dört şairi say deseler, bu dörtten biri Puşkin'dir. Puşkin'i on dokuzumdan almışım kadar artsız arasız sevdim"²²² demiştir.

Puşkin'in (ve Baudelaire'in vb.) yalıtılmışlığı, toplumun alt sınıflarına yönelik ideolojik mesafeleri, eserlerindeki etik kopuşla anlamını yitirmişti. Nihayetinde onlar, kendilerine değil, "hakikat"e âşıktılar. Eserleri, doğal olarak, hayat karşısında dürüst imgelerdi; haysiyetsiz prensler, dükler, fosilleşmiş markiler tasvir etmekten kaçınmıyorlardı. Necip Fazıl bize bu mutlu yanılgıyı yaşatmaz. Plehanov, Henrik İbsen üzerine fikir bildirirken, ideolojinin, kendisini "öğütleyen" yapının estetik değerini eksiltmeyeceğini söyler, yeter ki o "öğüdün" sözleri açık ve "konsekan" (neticede uygun, mantıkça tutarlı) olsun. Bu "zorunlu şart" yerine gelmezse, yani sanatsal yaratı ideoloji ile "konsekan" olmazsa, o zaman ideoloji sanat eserli-

ni olumsuz bir şekilde etkileyecektir.²²³ İşte Necip Fazıl'ın kapitalizme karşı kendisini "dava adamlığı" sıfatına erıştiren o heyecanlı ve öfke yüklü suçlamaları da, her mahallede bir milyoner yaratmak arzusundaki Menderes'e şîir adadığı noktada edebî karşılığını bulmaktan acız kalıyor. Lukacs, "dünyanın kuramsal kavraruşı"nın, doğruluğu ya da yanlışlığının hiçbir önemi olmaksızın, "uygun estetik kategoriler"e dönüştürülebildiği sürece edebiyatta kendi etkin yerini bulabileceğinden söz ediyordu.²²⁴ Necip Fazıl'ın şîirleri, "tekke geleneğinin verilerini modern Fransız şîiri ölçülerıyla değerlendirmiş", "insan ruhunun mistik dehlizlerinde" dolaşmış, "madde ve ruh problemleriyle iç âlemin gizli duygu ve tutkularını" dile getirmiş olabilir, ama -tıpkı Hamsun'un romanları gibi- gerçekliğin dürüst bir imgesi değildirler.

Oysa estetik değeri etik değerle çakıştıran şey, gerçeklik tutkusudur. Gerçekliğin, hayatın öne sūdūğı her şeyi göğüslemeye hazır, cesurca özümlemesidir sanat yapıtında estetik kategori ile etik kategoriyi buluşturan. Ölçüt bu olduğı sürece, Nâzım Hikmet şîirinin etik tutumunun estetik bir zedelenmeye yol açtığı iddiası dile getirilemeyecektir. Tez çalışmasının birinci bölümünde dile getirdiğimiz, Zola'nın politik adanmışlığının edebiyattaki yaratıcı işinin sonunu izlediği, hatta onun yerine geçtiği izlenimi, Nâzım Hikmet için söz konusu edilmesi mümkün görünmemektedir. Üstelik, tez çalışmamızın farklı bölümlerinde sıklıkla ortaya koyulduğu gibi, siyasal bağlanma mutlak biçimde estetik bayağılaşmayı getirmez. Bourdieu, bağnaz geleneğin yakıştırdığı "güdümlü Zola" imgesinin, Dreyfus'un bu büyük savunucusunun, aynı zamanda Manet'yi hem Akademi, Salon ve burjuva kıbarlığına, hem de resimde sanatçının özerkliğine duyduğu inanç nedeniyle de, Proudhon'un ahlak dersi veren "toplumcu" yazılarına karşı savunmuş bir kişi olduğunu unutturduğunu söyler ve hatırlatır.²²⁵

Estetikle etik arasındaki ilişkiyi kopartmak, gerçekliğe karşı kaygısız, ilgisiz, soğuk bir tavır ve kinizmi gerektirir. Oysa Nâzım Hikmet'in büyük yapıtındaki "manzaralar" öyle manzaralardır ki, sanatçı bunların içinde sadece gerçekliğin kaygılı araştırmacısı olarak değil, aynı zamanda, yüksek değerlerin şîire özgü güzelliğinin yaratıcısı olarak gezinmektedir.

SONUÇ

Hayata “milliyetçi şîirler yazan Paşa torunu” olarak başlayıp yirminci asrın büyük sanatçıları arasına girmiş bir avangart olarak nokta koyan Nâzım Hikmet, bu bakımdan, yalnızca “yapıt üretmek sanatı”nı değil, aynı zamanda “bir şair olarak kendini üretme sanatı”nı da içeren bir şîir sanatının yaratıcısıdır.

Doğanın ve insanın o dîngin ve hülyalı düzeni Nâzım Hikmet’in bilincindeki sallantıyla sarsılıp vicdanının üzerine yıkıldıktan sonra, insanlığın acıları onun için “temel bir acı” ve geri dönülmez biçimde “en kişisel sorun” olmuştur. Nâzım Hikmet’in içindeki yaratıcı öfke, o noktadan sonra, tıpkı bir Schiller gibi, Puşkin gibi, onu hiçbir şeye sessizce baktırmamıştır. *Memleketinden İnsan Manzaraları*, Anadolu’nun bereketliken yoksul, güçlüyken âciz kalışına, devrimci değerlerin zemini olabileceksen tutuculaşmış olmasına yönelik başlı başına bir öfke ve suçlamadır. Benjamin, “Şairler, toplumun çöplüğünü kendi yollarının üstünde bulurlar ve kahramanca suçlamaları da bu çöplükten kaynaklanır” demektedir.²²⁶ Nâzım Hikmet de, İnebolu-Ankara-Bolu arasında yaya olarak yaptığı ve Anadolu’yu ilk kez keşfettiği on iki günlük yolculuktan sonra şu dizeleri yazmıştı:

“Rüyada gezer gibi gezmedik.

Hayır,

bir çöplükten bir çöplüğe ulaştık.

İşte biz o diyarı böyle dolaştık!”²²⁷

Benjamin’in şairleri gibi Nâzım Hikmet de “perişan Anadolu”yu hem mecaz, hem de gerçek anlamda “yolunun üzerinde” buldu ve “kahramanca suçlama”sı da bu keşiften kaynaklandı. Nâzım Hikmet’in *Memleketinden İnsan Manzaraları* ile kendi doruğunu bulmuş olan bu “keşfi”

sayesinde Anadolu, bütün tarihsel ve kültürel birikimiyle, bir “dünya malı” olmuştur.

Nâzım Hikmet’in memleket ve dünya üzerine yargıları, nesnel deneyimlerin harekete geçirdiği bir iç tartışmanın ürünleridirler. Yapıtlarına ruh veren bu yargı, kafasındaki dünyayla nesnel dünya arasındaki uyumsuzluğu betimler; değerini de, yüksek bir amaca odaklanmış etik tutumdan alır. Nâzım Hikmet’in yapıtı, yokluğun, yoksunluğun ve acının panoraması üzerinden kurulmuş bir özgürlük hayalıdır. Bu etik tutumuyla Nâzım Hikmet, memleketinin meselelerine kendi içsel düzenlemesiyle yaklaşarak, çağının ve döneminin gözle görülebilen bayağılıklarından kendi erdemini yaratmıştır. Bu erdem, Plehanov’un, “bazı Fransız eleştirmenler”in empresyonizmi edebiyattaki gerçekçiliğe benzetmelerine ilişkin itirazında ortaya çıkmaktadır: Plehanov’a göre, empresyonistler realist idiyeler bile, realizmlerinin pek yüzeyde kalmış, “fenomenlerin kabuğu”nu aşmamış olduğunu kabul etmek gerekirdi. Bu çeşit realizm çağdaş sanatta yer edindiğinde, onun etkisi altında yetişen ressamlar için iki seçenek kalmıştı: “ya ‘fenomenlerin kabuğu’nda kalıp durmadan daha şaşırtıcı, daha sunî ışık efektleri icat etmek, ya da ‘fenomenlerin kabuğu’ndan öteye geçmeye, empresyonistlerin hatalarını anlamaya çalışmak ve bir tabloda baş şahsın ışık değil, duygularının bütün çeşitliliğiyle insanoğlu olduğunu kabul etmek.”²²⁸ *Memleketinden İnsan Manzaraları* ile Anadolu’ya bakışın kendinden önceki biçimlerini böyle bir farkla birbirinden ayırabiliriz. Nâzım Hikmet, *Memleketinden İnsan Manzaraları* ile “fenomenlerin kabuğu”ndan öteye geçmiş, bize “insanaoğlu”nun varlığını göstermiş, bununla da yetinmemiş, onun ümidini de dile getirmiştir. *Memleketinden İnsan Manzaraları*, Anadolu’nun somut durumunu kendi sosyal şartları içerisinde şiir olarak yeniden yaratırken, geleceğe ilişkin insanı bir çağrı yapar. Nâzım Hikmet’in gerçekçiliği bu bakımdan Puşkin’in gerçekçi iyimserliği gi-

bıdır; "dünyadaki yaşamın şarkısını söyler" ve "onun canlı renklerini, biçimlerini çekiciliğini, büyüleyici sevinçlerini dile getirir."²²⁹ Döneminin bayağılıklarından yarattığı kendi erdemi de budur.

Memlekettinden İnsan Manzaraları, hem kendisinin içinde üretildiği, hem de Nâzım Hikmet'i kendisinin üreticisi olarak üretmiş olan toplumsal dünyanın yapısını çarpıcı biçimde ifade eder. Şiirde kurduğu bu dünya Nâzım Hikmet'i de Anadolu'nun ayrılmaz bir parçası yapmıştır. Arif Damar, "Ferhat'ın Kazması Düşmez Elinden" adlı şiirinde bunu dile getirmiştir:

"Bizim Anadolu'muz var ya Erzurum Yaylası Palandökenler

Ağrı Çukurova'mız

Aklıma düşünce öyle bir seviniyor öyle bir seviniyorum ki

Bizim çetin halkımız

Çanakkale Kurtuluş Savaşı'mız

Seyh Bedreddin Pîr Sultan Nâzım Hikmet

Aklıma düşünce öyle bir seviniyor öyle bir seviniyorum ki

Kızılırmak Yeşilirmak Dicle Fırat

Bütün öteki akarsular

Hep birlikte akıyorlar akıyorlar akıyorlar

Aklıma düşünce öyle bir seviniyor öyle bir seviniyorum ki"

(Bedri Rahmi Eyuboğlu da, Nâzım Hikmet'e ilişkin bir şiirinde "Sen Kızılırmak kadar bızımsın" diyordu. Bunlar, Nâzım Hikmet'in Kızılırmak gibi, Dicle gibi, Kurtuluş Savaşı gibi, Çukurova gibi, Erzurum Yaylası ve Palandöken gibi, Anadolu'ya ait bir unsur, Anadolu'nun onsuz düşünülemez bir parçası olarak görüldüğünü, kabul edildiğini göstermektedir.)

Nâzım Hikmet'in bize varoluşlarından çeşitli manzaralar izlettiği insanların tümü, hiç şüphesiz, dönemlerinin insanlarıdır. Ama onlardan insana özgü öyle bir özellik taşır ki, biz onları kendi çağdaşlarıyla birlik-

te ölmeye yazgılı kişilikler yerine, dönemlerinin ötesinde de yaşayan (ve yaşayacak olan) kişilikler olarak algıların. Nâzım Hikmet, bu etkiyi başarılı biçimde vermiştir. İnsana onur katacak biçimde "İnsan"ı mesele edinmiş olan bütün büyük sanatçılar, bizzat "İNSAN"ı inşa da etmiştir. Sorel'siz, Rastignac'sız, Grande'siz bir FRANSIZ olur mu? Çiçikov'u, Onegin'i, Akakiyeviç'i bilmezsek RUS'u tanımış sayılabilir miyiz?.. Aynı şekilde, Kartallı Kâzım'lar, Dümelli Memet'ler, Hamdi'ler, Galip Usta'lar olmaksızın da TÜRK eksik kalır. Nâzım Hikmet, Shakespeare'den, Goethe'den daha az kıymetli değildir, zira Odysseus, Hamlet, Faust vb. ile oluşmuş olan evrensel "İNSAN" imgesine adım adım yerel katkılarla varıldı; bir parça Yunan, bir parça Fransız, bir parça Alman, bir parça İngiliz, Arap, Yahudi vb.'dir bu imge ve Memetçik Memet'ten, işçi Kerim'den sonra artık bu imge bir parça da Türk'tür.

Memleketinden İnsan Manzaraları, Erasmus'lar, Cervantes'ler, Diderot'larla temsil edilen evrensel hümanizmaya, yerel köklerini bizde on birinci yüzyılda Şeyh Ahmed Yesevi'de, Mevlâna'da, Yunus'ta bulan "Anadolu hümanizması" aracılığıyla yapılmış bir katkıdır; insanlığın "ulu ırmağına" katılmış yeni balıklar, yeni otlar, yeni yapraklardır. Memleketi bütün bir yeryüzü olan Nâzım Hikmet, "kozmosun kardeşliği adına" konuştuğunun bilincinde biri olarak, yapıtında "memleket"ini, Joyce'un *Ulysses*'de İrlanda'yı konumlandırışı gibi, "kozmopolit bir harita"ya yerleştirmiş, böylelikle memleketine "eleştirel bir iltifat"ta bulunmuştur.

Nâzım Hikmet, yapıtı üzerinde çalışmaya başladığı ilk günlerde, biçim ve içeriğiyle yirminci yüzyıla ait bir "insanlık komedyası" yazabilmeyi ümit etmişti. Bugün yapıt hakkında genel hüküm, onun yirminci yüzyıla ait bir "portreler galerisi", bir "yirminci yüzyıl epopesi" olduğu yönündedir. Demek ki, bu başarılıdır. Nâzım Hikmet, bir yirminci yüzyıl şairidir. Fakat Schiller'in, sanatçılara

bir uyarısı vardı: “Yüzyılınla yaşa sen, ama onun yarattığı olma” diyordu Alman şair; “çağdaşların için çalış, ama, övdükleri değil, büyüklük göstererek gereksedikleri üzerinde. Suçlarını paylaşmadan cezalarını paylaş ve onlarla birlikte, gönüllü olarak, hem vazgeçemedikleri, hem de taşıyamadıkları boyunduruğa gir. (...) Onları etkilemek istediğinde, nasıl olmaları gerektiğini düşün. Ama, onlar için davranmanın istenildiğinde de, onların nasıl olduklarını unutma. (...) Onları bulduğun yerde, yüksek büyük, anlamlı biçimlerle çevir dört bir yanlarını. Gerçeğin ve sanatın ışıkları, doğayı yeninceye değin, yetkinliğin simgeleriyle donat.”²³⁰ Nâzım Hikmet “yüzyılıyla yaşadı”, ama “onun yarattığı” olmadı; çağdaşları için çalıştı, suçlarını paylaşmadan cezalarını paylaştı; bu boyunduruğa gönüllü olarak girdi; onların nasıl olduklarını unutmadan yüzyılının insanları için “güneşli günler” hayal etti; onları bulduğu yerde yüksek ve anlamlı biçimlerle etraflarını sardı, “gerçeğin ve sanatın ışıkları” ile donattı. Ve bunun bir bedelidir ki, yapıtında yüzlerce değişik isimde bize göstermeye çalıştığı yirminci yüzyılın trajik kahramanı, gerçekte Nâzım Hikmet’in ta kendisidir.

Çağıyla çekincesiz yüzleşmesinin yarattığı acılar sayesinde bize halen sırtından geçindiğimiz dev bir edebî miras bırakmıştır Nâzım Hikmet. Bu miras, yaşadığımız günle, bir yığın güncel edebiyat ürünlerinin asla kuramayacağı yollardan, asla kuramayacağı güçte ilişkiler kurabilir. Onun ruhunun derinliklerinde, kendi ruhumuzun gidasını bulabiliriz. *Memleketinden İnsan Manzaraları*, tarihimizin yaşayan, değiştirilmeye müsait, heyecan verici ve çok şey vaat eden bir kaynak, “bir ulu ırmak” olduğunu hatırlamamızı sağlayabilir. Bu bakımdan, Berman’ın *Kapital* için dile getirdiği uyarı, *Memleketinden İnsan Manzaraları*’na da çok yakışıyor: “Kitap, onu layık olduğu sona kavuşturmamız için sayfalarını açmış bizi beklemektedir.”²³¹

3. Bölüm Dipnotları

1- J.C.Friedrich von Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* (ç.Melâhat Özgü), MEB Yayınları, İstanbul 1990, s.72

2- "Etik" sözcüğü, sözlüklerde "ahlâkın temellerini inceleyen felsefe dalı" olarak tanımlanıyor. İkinci bir tanım da "Bir kimsenin davranışlarına, yatkınlıklarına, tercihlerine ve eğilimlerine temel olan ahlâk ilkelerinin tümü" diyor. Etiğin bu tanımında, kişilerin davranışları, yatkınlıkları, tercihleri ve eğilimlerini belirleyen şeyler olarak, toplumsal ilişkilerin bütünü, yani genel olarak hayatın işleme mantığı söz konusu. *Eski Toplum* (L.H. Morgan), *Totem ve Tabu* (S. Freud), *Yaban Düşünce* (C.L. Strauss) ve daha bir çok yapıt, toplumsal ilişki biçimlerini, ya da artık özel bir adla "etik"i oluşturan davranış, yatkınlık, tercih ve eğilimlerin rasgele şeyler olmayıp, ortak kültürden gelen çok sağlam dayanaklarının bulunduğunu epeydir kanıtlamış durumdalar. Durkheim, Simmel ve Bourdieu gibi sosyologlar da bunun mevcut toplumsal yapıyla olan "nedensel" ilişkisini gayet berrak biçimde ortaya koydular.

3- Bkz. Terry Eagleton, *Kuramdan Sonra* (ç.Uygar Abacı), Literatür Yayınları, İstanbul 2004

4- Andrey Tarkovski, age., s.121

5- Nâzım Hikmet, "Tolstoy ve İyilik", *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil* (Yazılar-1), s.145

6- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.256, 257

7-Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.133

8- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, s.219

9- age., s.217

10- Zweig'a göre, tıpkı Rousseau'nun Fransız Devrimi'nin Krallığı yıkacağı stratejik dehlizleri yazılarıyla hazırlaması gibi, Tolstoy da hiçbir Rus'un başaramadığı şekilde, çarlık düzeninin temel kulelerini kuvvetle sarsmıştı. Zweig, ayrıca, Troçki ve Lenin'in teorik olarak Tolstoy'un "her şey değişmelidir" ilkesinden bir adım daha öteye gitmemiş olduklarını söyler. (Bkz. Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, s.327)

11- Boris Suchkov, age., s.193

12- Köylü sınıfının tarihte "devrimci bir rol" oynayabileceğine ihtimal vermeyen Plehanov, "Savaş ve Barış"ın yazarı hakkındaki makalesine "Tolstoy büyük bir senyördü ve hayatının sonuna kadar da büyük bir senyör olarak kaldı" cümlesiyle başlar. Ona göre, "Kont Tolstoy" Rusya'daki mücadeleyi anlamamış ve bu mücadeleye karşı kayıtsız kalmıştı. (Bkz. G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat*, s.187-195) Oysa Lenin, Rusya'da mücadele halinde bulunan sınıfların tahlilinden hareketle, Tolstoy'da "Rus devriminin aynası" nı görmüştü. (Bkz.Marx, Engels ve Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, s.242-249)

13- Arnold Hauser, age., s.344 ve 345

14- Anatoli V. Lunaçarski, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, s.67-78

15- Ünsal Oskay, günümüz toplumlarında gündelik yaşamımızdaki fantazyalarımızın üretim ve biçimlenişinde "bilinç endüstrisi"nin önemli bir işlevi olduğunu Adorno ve Horkheimer'in çalışmasını hatırlatarak [Bkz. *Aydınlanmanın*

Diyalektiği (ç.Oğuz Özügöl), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995] dile getiriyor ve Benjamin'in bu noktaya değinmediğini, eksik bıraktığını belirtiyor. [Bkz. *Estetize Edilmiş Yaşam* (der.Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul 1995, s.149, "" işaretli dipnot.]

16- Frankfurt Okulu'nun "kültür" ve "sanat"a ilgisi, bir yanda özgürlük idealinin Sovyetlerde kaba bürokratiye dönüştüğü, öte yanda kitlelerin politik tercihlerinin faşizm gibi trajik bir sonla hayal kırıklığına eriştiği karanlık bir ortamda gerçekleşmişti. Belki Batı Marksizmi'nin yüzünü kültüre dönüşü, "kısmen siyasal güçsüzlükten, kısmen de gözünün açılmasından kaynaklandı" ama kültür teorisi bugünkü hacmini, hiç şüphesiz Marksizm ile girilen bu yaratıcı diyalogla kazandı; "yirminci yüzyılda, tartışmasız biçimde bundan daha zengin bir düşünce mirası yoktur." (Terry Eagleton, *Kuramdan Sonra*, s.31)

17- Arnold Hauser, age., s.400

18- Akt. Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, Der Yayınları, İstanbul 1995, s.33

19- Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, s.39

20- Burada, "aldatıcı iyimserliğin en büyük kötümserlik olduğu" inancından hareketle kaleme alınmış oldukları için, sıradan hayatlarımızın köklü sorunlarıyla çekincesiz ve hilesiz yüzleşen bütün Ünsal Oskay külliyatına dikkat çekmek isterim.

21- William Shakespeare, *Othello* (ç.Özdemir Nutku), Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s.134

22- Nâzım Hikmet, "Taranta Babu'ya 5. Mektup", *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (Şiirler 2), s.197

23- Walter Benjamin, *Tek Yön*, s.42

24- Akt.Ansgar Hillach, "Siyaset Estetiği", *Estetize Edilmiş Yaşam* (der.Ünsal Oskay), s.72

25- Nurçay Türkoğlu, *Toplumsal İletişim*, Babil Yayınları, İstanbul 2004, s.250

26- J.C.Friedrich von Schiller, age., s.47

27- Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan* (ç.G.Koca/V.Ersoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998, s.79

28- "Breton'un üzerinde durduğu ve modern şiirde çok önemli bir rol oynamış olan bu özellik, daha önce Lautréamont, Rimbaud, Saint-Paul Roux ve Apollinaire tarafından bir şiir unsuru olarak kullanılmıştı. (...) Rus fütüristleri de aynı özellikten yararlanmışlardır. Mayakovsky'nin iki ünlü şiirinin adı bile bunu açıkça göstermeğe yeter: 'Pantolonlu Bulut' ve 'Omurganın Flütü.'" Selahattin Hilav, "Nâzım Hikmet Üzerine Notlar", *Edebiyat Yazılar*, s.43

29- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.130

30- Selahattin Hilav, age., s.38 Hilav, Nâzım Hikmet'te imajın bir "amaç" değil "araç" olduğunu ve sembolistlerde, dadacılar, gerçeküstücülerde, imagistlerde, fütüristlerde çoğunlukla rastlanan "imaj yapmak için imaj yapmak" tutumunun Nâzım Hikmet şiirine "yabancı" olduğunu söyler. Hilav'a göre: "Soyut ve yersiz imajlara karşı çıkış Nâzım'da 'tab-ı şairane'nin (şairane yaradılış, mizaç) eleştirilmesi biçiminde kendini gösterir." (age. s.39) Edebiyat-ı Cedide ve Fecriâtî şiirine "üç telli saz" demesi ve kendi şiirini bir "orkestra" gibi kuruşu da bundandı.

31- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* (ç.Mustafa Tüzel), YKY İs-

tanbul 2005, s.490

32- Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, s.57

33- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, s.257

34- K.Marx, "Feurbach Üzerine Tezler", bkz. K.Marx/F.Engels, *Alman İdeolojisi* (ç.Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara 1987, s.22

35- J.C.Friedrich von Schiller, age., s.48

Schiller'e göre "özgürlüğe götüren yol, estetik yoldur". Bu yüzden doğru, aynı zamanda güzel olmak durumundadır: "... doğruyu eğit; onu, içinden, güzelliğiyle çıkar, hem de öylesine ki, ona yalnız düşünce saygı göstermekle kalsın, aynı zamanda duyular da görünüşünü severek kavrasın." (age., s.40)

36- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, s.356

37- Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, s.57

38- age., s.58

39- Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar 1)*, s.24

40- Mayakovski'nin, yani, "yarın"ı inanan, "gelecek güzel günler"i'nin var olduğunu iddia eden şairin intiharını "bohem hayatın zaferi" olarak göstermek isteyenlere karşı, Nâzım Hikmet, bu intiharı "yeni'ye ve yarın'a inanma dersi" olarak anlamlandırır. (Bkz. "Muazzam Şair Mayakovski Neden İntihar Etti?", age. s.39-42)

Ünsal Oskay'a göre, anlatımda yeni biçim arayışlarının hiç bıkmadan, ardı ardına denendiği yeniliklere rağmen toplumla iletişim kurma isteğinin terk edilmesinin bohem sanatçılar tarafından sürdürülmesi, "yeni bir toplumsal yaşam karşısında kendine varolan toplumun dışında ayrı bir yer bulabileceğini zanneden 'modernist' sanatçıların toplumsal yaşamın yeni kültürel düzenlemelerini kavrayabilmeleri için gerekli olan gelişkin bir Toplumsal Kurama varabilme yeteneğinden yoksun olmalarından ileri geliyordu." (Ünsal Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Der Yayınları, İstanbul 1993, s.74)

41- Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, s.172

42- Nâzım Hikmet, "Taranta Babu'ya 6. Mektup", *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (Şiirler 2), s.201

43- Nâzım Hikmet, "Realizm", *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil (Yazılar 1)*, s.190

44- Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan*, s.80

45- Bilindiği gibi Marx, Hegel diyalektiğini ve onun "dine verdiği ödün"ü eleştirirken, din hakkında çelişkili bir "birliği" teşhis etmişti: Din, yabancılaşmış bir yaşam süren insanın, insaniliğini aradığı bir yanılsamadır. [Bkz. Karl Marx, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* (ç.Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 1997] Yabancılaşmış insan, bu yanılsamada kendi insaniliğini yine yabancılaşmış bir yaşam olarak sürer. Burada, yabancılaşmış yaşamı "yadsıma" (çünkü, gerçek dünyadaki "insaniliğin eksikliği"ni ifade etmektedir) ve "olumlama" (çünkü, insanı, kendi insanî gelişimini ondan esirgeyen dünyaya karşı gerçek bir isyandan alıkoymaktadır) bir aradadır. (Karl Marx, *1844 Elyazmaları*, s.229)

46- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.246

47- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, s.397

48- Nikolay Gogol, *Petersburg Öyküleri* (ç.Mehmet Özgül), T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.168

49- Nikolay Gogol, *Ölü Canlar* (ç.Ahmet Ekeş), Cem Yayınevi, İstanbul 1997,

s.149, 150

50- Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim* (ç.Mehmet H.Doğan), YKY İstanbul 1997, s.155

51- Ünsal Oskay, "Walter Bejamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy", *Estetize Edilmiş Yaşam*, s.137

52- Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (tr. E.B.Ashton), Routledge, London 1996, s.217

53- Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm* (ç.Yavuz Alogan), Alan Yayıncılık, İstanbul 1995, s.357

54- Nâzım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz, No.1: Abdülhak Hâmit", *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, s.13-16

55- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, s.81

56- Nâzım Hikmet, "Beş Satırla", *Yatar Bursa Kalesinde* (Şiirler 4), YKY İstanbul 2002, s.137

57- Bu nedenle, "Roman, Tanrı'nın bırakıp gittiği dünyanın bir destanıdır." [Georg Lukacs, *Roman Kuramı* (ç.Sedan Ümran), Say Yayınları, İstanbul 1985, s.86]

58- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, s.487

59- Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir* (ç.Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul 1982, s.60

60- Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, s.32

Ütopyanın şimdi'deki doğası, Sartre'ci görüşe göre, "yaşamaya yardım eden bir tür yalan"dır. Buna göre, "varoluşun gerçek ve çıplak hakikati ancak varoluşun şimdi-ki an'a tam bir indirgenmesiyle ortaya çıkar" ve gerçeklik, bize ancak "kendimizi seraplardan ya da hem geçmişin hem de geleceğin ontolojik oyalamalarından soyutlamamız koşuluyla görünür hale gelir". (Bkz. F. Jameson, *Marksizm ve Biçim*, s.128, 129) Oysa Adorno, Marcuse, Benjamin, Bloch, onun soyutluğunu, onun ontolojik yetmezliğini, ilerideki somut geleceğin bir simgesi ve bir nedeni olarak okur.

61- Bkz.Mihail Lifşits, *Marx'ın Sanat Felsefesi*, s.7-10

62- "Klasik Alman estetik felsefesinde hiçbir eser, Hegel'in Aesthetik'i gibi devrimci eleştirel öğelerle dolu değildi." (Mihail Lifşits; age., s.12)

63- "Yalnızca Doğa'nın çocukları olduğumuz sürece hem mutlu hem de bütündük" der Schiller, "özgürleştik, her ikisini de yitirdik. Doğaya karşı ikili ve çok farklı özlem buradan geliyor: onun mutluluğuna özlem, onun bütünlüğüne özlem. Yalnızca tensel insan birincinin kaybı için sızlanır; yalnızca etik insan ikincinin kaybına ağlar." ("Philosophische Schriften"den akt. F. Jameson, *Marksizm ve Biçim*, s.88) Jameson, doğa durumunun bu iki temel özelliğinden hangisinin vurgulandığına bağlı olarak farklı bir Schiller'in ortaya çıkacağını belirtir; bütünlüğün vurgulanması halinde Jung'un Schiller'i, haz ilkesinin vurgulanmasıyla da "Eros ve Uygurluk"ın Freudçu Schiller'i karşımıza çıkmaktadır.

64- Herbert Marcuse, *Eros ve Uygurluk* (ç.Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul 1985, s.12

65- Bu bilinen anlamda bir "perhizcilik" değildir. Zaten eleştirel düşünce hiçbir zaman perhizci olmadı. Marx da hiçbir zaman "hayatın amacı hazların dışındadır" demedi. "Kutsal Aile", sosyalizm ile "hazzın ahlâken meşruluğu" arasındaki bağlı-

lığı gösteren bir kitaptır. Fakat, "kültür endüstrisi" eleştirilerinin bir parçası olarak anlam kazanan "barbarca bir perhiz" ifadesi doğal olarak "karşı hegemonya"yı da hatırlatıyor: Gramsci, hegemonyayı, devlet ile ekonomi arasındaki bütün aracı kurumları kastettiği 'sivil toplum' alanı ile ilişkilendirir. Buna göre, özel televizyon kanalları, okullar, camiler, Türk Ordusu, Hürriyet gazetesi, sanat/kültür rehberleri vb. bütün bunlar, Türkiye'yi bireyi egemen iktidara "baskı"dan çok "rıza" ile bağlayan hegomonik ağın unsurlarıdır. "Demek ki, modern toplumlarda fabrikaları işgal etmek veya devlete karşı çıkmak yeterli olmayacaktır. Aynı zamanda, en geniş ve en gündelik tanımı içinde 'kültür' alanının tamamında da mücadele verilmelidir. Yönetici sınıfın iktidarı maddi olduğu kadar manevidir de. Ve herhangi bir 'karşı-hegemonya', yürüttüğü siyasi mücadeleyi bugüne kadar ihmal edilmiş olan, değerler ve alışkanlıklar, dilsel kalıplar ve ritüel pratikler alanına taşımak zorundadır." (Terry Eagleton, *İdeoloji*, s.165)

66- Theodor W. Adorno, *Hegel: Three Studies* (tr.Shierry Weber Nicholse), The MIT (Massachusetts Institute of Technology) Press, Massachusetts 1993, s.136

67- Hegel'de sanat, tarihin eğiliminin bir devamı olarak Mutlak Tin'e erişme yönünde sürekli dönüşen bir şeydir ve Mutlak Tin'e (eksiksiz özbilince) yaklaştıkça kendini ortadan kaldıracaktır. Marksizm'de, biçimsel gerçekleştirmeler, daha derindeki buna uygun toplumsal ve tarihsel durumun göstergeleridir. Adorno'da ise sanat, (olumsuzlamacı ütopya da görüldüğü üzere) insani özgürleşimin tarihsel olanaklarından biridir. Adorno'nun Hegel'e övgüsü de zaten bu noktada yoğunlaşır: "Tartışmasız bir idealist olan Hegel, büyük bir realist ve keskin tarihsel göze sahip biriydi." (Theodor W. Adorno, age., s.2) Murat Belge de, sanat yapıtının değerinin, ne yansıttığı hayatta, ne yaratıcısının üstün estetik yeteneğinde, ne de eserin bir takım biçimsel/içsel ilişkilerinde olduğunu, sanat yapıtının sanatsal değerinin, "yaşantı ve onun dolayımıyla tarih ile kurduğu ilişkide yattığını" söylüyor. (Murat Belge, *Marksist Estetik*, Birikim Yayınları, İstanbul 1997, s.344)

68- Bkz. *Yatar Bursa Kalesinde* (Şiirler 4), s.170

69- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.80

70- age., s.95

71- Nâzım Hikmet, "Umut", *Yeni Şiirler* (Şiirler 6), s.153

72- Nâzım Hikmet, "Yine İyimserlik Üstüne", *Son Şiirleri* (Şiirler 7), s.9

73- Arnold Hauser, age., s.330

74- Nâzım Hikmet, "Pırağ Dedikleri", *Yeni Şiirler* (Şiirler 6), s.114

75- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.338

76- Nâzım Hikmet, "Lenin'le", *Son Şiirleri* (Şiirler 7), s.47

77- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, s.387, 388

78- Nâzım Hikmet, "Yatar Bursa Kalesinde", *Yatar Bursa Kalesinde* (Şiirler 4), s.147

89- Arnold Hauser, age., s.55

80- age., s.55, 56

81- age., s.259, 260

82- Boris Suchkov, age., s.76, 77

83- Bkz. G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat*, s.19-23

84- Akt. G.V. Plehanov, age. s.20

- 85- Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, s.237
- 86- Bertolt Brecht, "Georg Lukacs'a Karşı" (ç.Taciser Belge), *Estetik ve Politika* (der.Ünsal Oskay), Eleştiri Yayınları, İstanbul 1985, s.96-97
- 87- Toplum eleştirisinde bu tarz bakış açısının klasik kaynağı Rousseau'dur. Rousseau, daha iyi bir dünyaya erişmek için insanın kendi dünyasını değiştirip, dönüştürmesini ve bu işte insanın kendisinden başka hiçbir güce güvenmemesi gerektiğini düşünüyordu. Daha iyi bir dünya olasılığını, Voltaire'in somut olarak göstermeye yanaşmadığı "bilinmez bir kaynak"tan umabileceğimiz "sınanması olanaksız bir iyi günler ümidi"ne bağlamak, ona da doğru gelmiyordu.
- 88- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, s.231
- 89- Nâzım Hikmet, "Büyük İnsanlık", *Yeni Şiirler (Şiirler 6)*, s.193
- 90- Nâzım Hikmet, "23 Sentlik Askere Dair", *Yeni Şiirler (Şiirler 6)*, s.36
- 91- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, s.448
- 92- Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan*, s.74
- 93- *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (Şiirler 2), s.64
- 94- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.84
- 95- age., s.80
- 96- Dietrich Gronau, age., s.120
- 97- Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan*, s.80
- 98- G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat*, s.137-139
- 99- Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, s.178
- 100- Nicos Hadjinicolaou, age., s.108
- 101- Nedim Gürsel, age., s.135
- 102- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.526
- 103- Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan*, s.107
- 104- Nâzım Hikmet, age., s.319
- 105- age., s.465
- 106- Nâzım Hikmet, "Onlar", *Kuvâyi Milliye (Şiirler 3)*, s.11
- 107- "Kışlık Saray", *Kuvâyi Milliye (Şiirler 3)*, s.139
- 108- "O ve Aksakallılar", *Kuvâyi Milliye (Şiirler 3)*, s.133
- 109- Bkz. Cemil Meriç, "Onüçlerin Romanı"na Önsöz (Meriç'ten yapılacak diğer alıntılar da aynı metindendir.) Meriç, "Tarihi tahrif etmeden yaşatan her eser terakkiyi destekler" diyor; "İnsanlık Komedyası, bir devrin aynasıdır; muharirir realiteye şahsi hayallerini karıştırmamış, bütün berraklığı, bütün acılığıyla ebedileştirmiştir." Partizanlık gayretiyle realiteyi tahrif eden cüce fikir bezirgânları soyundan olmadığı için haysiyetsiz dükler, fosilleşmiş markiler tasvir etmekten kaçınmayan Balzac, görünüşteki politik tercihine rağmen monarşi karşısında tam bir etik kopuş içerisindedir. Bu nedenle Balzac'ın yazdığı her eser, monarşinin değil, insanın büyük macerasının ileriye doğru atılmış hamleleri hanesine kayıtlıdır, hem estetik hem de politik açıdan. Çünkü: Realite demokrasinin lehinedir.
- 110- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.9
- 111- Nâzım Hikmet, "Nâzım Hikmet Diyor ki", *Konuşmalar*, s.35
- 112- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.145, 146
- 113- Honore De Balzac, *Goriot Baba* (ç.Tahsin Yücel), Varlık Yayınevi İstanbul 1972, s.7
- 114- Arnold Hauser, age., s.324
- 115- "Taranta Babu'ya Mektuplar" ilkin, Ekim 1935 itibarıyla *Ayda Bir* dergisinin 34, 35 ve 36. sayılarında tefrika edilmişti.

116- Hasan İzzettin Dinamo, bitmeden gazete sayfalarında kalmış olan bu romanı Nâzım Hikmet'in para almadan yazdığını, ve bunu da sonradan "mapusane arkadaşlığı" sırasında kendi ağzından işittiğini not ediyor. (Bkz. *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*, s.29) Fakat bunlar, şairin dayanışma ruhunu tatmin etmeye yetmemiştir. Dinamo, bir başka yerde de, Nâzım Hikmet'in uluslararası tugay saflarında İspanya içsavaşına bizzat katılmadığı için büyük üzüntü duyduğuna dair aralarında geçen şu konuşmayı nakleder:

"Nâzım'a: İspanya savaşına katılmadığınızdan dolayı çok üzgünsünüz değil mi? diye sordum. Ne demek kardeşim üzüntü, kahroldum! Tanıdığım bütün yazarlar, şairler, uluslararası tugayın saflarında yer aldılar. Biz ... bir türlü hudutlardan çıkıp gidemedik. Yalnız uzaktan uzağa İspanyol işçisinin, aydınının verdiği şehitlere Haber Gazetesi'nde ağıtlar yazdık." (Hasan İzzettin Dinamo, *TKP Aydınlar ve Anılar*, Yalçın Yayınları, İstanbul 1989, s.27)

117- "yakamızın iliginden/ bir kuru kafa bakmıyor." Nâzım Hikmet, "Biz-Hayatımız-Yaptığımız İş", *İlk Şiirler (Şiirler 1)*, s.169

118- Sait Faik Abasıyanık, "Kaşıkadası'ndan Mektuplar", *Bütün Eserleri 8*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1990, s.45

119- Denis Diderot, *Kaderci Jacques İle Efendisi* (çev.Adnan Cemgil), Sosyal Yayınlar İstanbul 1984, s.89

120- Ünsal Oskay; *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2000, s.25

121- Hüseyin Rahmi romanlarındaki güldürü öğelerinden, televizyondaki yerli dizilere, Suphi Kaner'li, İzzet Günay'lı Yeşilçam komedi filmlerinden günün mi-zah dergilerine dek, ağırlıklı olarak, küçük insanın küçük insan gözünde alay konusu edildiği, bizi birbirimizin gözünde maskaralaştıran bir komedi anlayışımız var. Kürt hamal, Laz kapıcı, yoksul memur, ayyaş şoför, şişman kadın, sıska erkek olarak karşımıza çıkan küçük insanın gülünçlüğü, onların gündelik yaşamdaki küçüklükleriyle sınırlı tutmayıp, bu gülünçlüğün sorumluluğunu, yaşadıkları hayatın bütününe, o bütünün büyük etiğine bağlayan bir İtlayan, bir Fransız komedi geleneği bizde gerçekleşemedi. Galiba mesele yine, bir çok konuda olduğu gibi, romanın, yani etik dışı anlatı formunun ortaya çıkamadığı/geç çıkabildiği toplumlarda güldürünün başka bir şansının pek olamayacağını anlaşılmasından geçiyor.

122- Arnold Hauser, age., s.336

123- Talihlerinin aleladeliğine ve biyografilerinin yavanlığına isyan eden Rastignac'lar, Lucien'ler ve Sorel'ler, "canlı olmayan babalardan doğmuş ölü bedenler"ini, hem "Başaracağım!" ve "Ben niçin benim?" yakarılarıyla yeniden tasarlayacak kadar nefretle hatırlıyor, hem de onu Parisli güzel bir kadının yanı başında görmekten mutluluk duyacak kadar çok seviyorlardı. Pay almak istedikleri modern hayat için bazı "güç gösterileri"nde bulunmaları söz konusuydu ve bunu yapamadıkları takdirde, sadece hekimlerin, mezar kazıcıların görebileceği, kürenin dışındaki figürler olarak kalacaklardı. Biyografilerine isyan edip buna alternatif yaratmaya çalıştıklarında da ısıltı küreye kabul edilebilirliğin kriterleri olarak öngörülmüş davranış tarzını kazanma adına canlı ruhlarının yarısını tüketmişlerdi. Belki sıradan, alelade biri olmamanın bedeliydi bu. Ama değerdi, zira daha o zamanlarda bile çok fena bir fikirdi alelade biri olmak. "Siz, sıradan bir insan olduğumu söylüyorsunuz" diye çıkışıyordu Ganya, "Budala"nın özü sözü bir prensi Mışkin'e; "Aslında" diyordu "çağımızın ve hele bizim kuşağın insanına,

sıradan adamlar olduklarını söylemek kadar ağır söz olamaz.” Bu sözün daha da ağırlaştığı, üstelik sıradanlıktan çıkmanın modern olanaklarının daha da zenginleşmiş olduğu bir çağda sıradan insanın katıksız biyografisi artık nasıl yeterli görünebilir ki?

124- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.417

125- age., s.418, 419

126- age., s.422

127- Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Sander Yayınları, İstanbul 1976, s.217

128- Lermontov, *Çağımızın Bir Kahramanı* (ç.Nedim Önal), Varlık Yayınevi, İstanbul 1970, s.137

129- Arnold Hauser, age., s.211, 212

130- Johan Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı* (ç.M.Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi Ankara 1997, s.363

131- Adorno, *Walter Benjamin Üzerine* (ç.Dilman Muradoğlu), YKY İstanbul 2004, s.64

132- age., s.11

133- Arnold Hauser, age., s.198

134- Walter Benjamin, *Pasajlar*, s.140

135- Nâzım Hikmet, *Son Şiirleri* (Şiirler 7), s.34

136- Akt. Vâlâ Nureddin, age., s.415

137- Destanın biçim ve içeriğine ilişkin bu eleştiriler için bkz. *Memet Fuat, Nâzım Hikmet*, Adam Yayıncılık, İstanbul 2000, s.197-205

138- Bu konuda bkz. Ahmet Oktay, “Radikal Geçmiş Canlandırmak”, *Hece* dergisi Nâzım Hikmet özel sayısı, sayı 121, Ocak 2007, s.169-173 ve Gökhan Tunç, “Nâzım Hikmet ve Gelenegin İcadı”, age., s.273-276

139- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.96

140- age., s.76-79

141- age., s.214

142- age., s.71, 72

143- age., s.278

144- age., s.289

145- Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, s.387

146- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.350-352

147- age., s.364

148- age., s.374, 375

149- Nâzım Hikmet, “Türk Köylüsü”, *Kuvâyi Milliye* (Şiirler 3), s.136

150- Jules Michelet, *Fransız İhtilâli Tarihi* (ç.Hamdi Varoğlu), MEB İstanbul 1957, Cilt 2 s.6

151- age. s.11

152- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir’e Mapusane’den Mektuplar*, s.57

153- Lev Tolstoy, *Harb ve Sulh* (ç.Zeki Baştımar), MEB Yayınları, İstanbul 1995, Cilt VI., s.175

154- age., s.177

155- age., s.300

151- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s.103

157- Boris Suchkov, age., s.17

158- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.99

159- age., s.298, 299

- 160- Talat Sait Halman, "Nâzım Olmasıydı", *Hece* dergisi Nâzım Hikmet özel sayısı, sayı 121, Ocak 2007, s.525
- 161- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.97
- 162- Lev Tolstoy, . *Harb ve Sulh*, Cilt VII., s.89
- 163- age., s.88
- 164- age., s.89
- 165- age., s.91
- 166- age., s.87
- 167- F. Engels'in ironik dili 19. yüzyıl Londra'sını bir "uygarlık harikası" olarak betimlerken, kentlilerin böyle bir "harika" yaratabilmek için insanlıklarının en iyi yönlerinden fedakarlık etmeye zorlandıklarını gözünden kaçırmamıştı. [Bkz. *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu* (ç.Oktay Emre), Gözlem Yayınları, İstanbul 1974, s.89]. Çehov da, kahramanına köy yaşayışını tercih ettiren kenti böyle bir "uygarlık harikası" olarak betimlemiştir: "Koca kentte onuruyla yaşayan tek insan gösteremezsiniz" diye yazar; "Koskoca kentte namuslu tek adam yok! (...) Yer yarılıp bir anda yerin dibine geçse kimsenin acımayacağı, bir işe yaramayan, gereksiz bir kent, bakkalların, meyhanecilerin, kalefendilerinin, ikiyüzlülerin kenti burası!" (Anton Çehov, *Bozkır* (ç.Mehmet Özgül), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985, s.165 ve 249)
- 168- Aleksandr Puşkin, "Köy", *Seviyordum Sizi -Seçme Şiirler-* (ç.Ataol Behramoğlu), T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006, s.7
- 169- Anton Çehov, age., s.216-220
- 170- age., s.223, 224
- 171- age., s.287
- Tolstoy, Rus köylerindeki yoksulluğun yaygınlığını *Diriliş*'te şu diyalogla ortaya koymuştu:
- "'Söyleyin bakalım, köyde en yoksul kim?' diye sordu Nehludov.
- 'En yoksul mu? Mikhayl yoksul, sonra Semyon da yoksul, Makarov da, Marfa da...'" (Lev Tolstoy, *Diriliş*, s.280)
- Puşkin de Rus köylüsünün perişan durumunu bir ironiyle ortaya koymuştu: "Bulanık söylenceler, Goryuhino'nun bir zamanlar zengin ve büyük bir köy olduğunu, bütün Goryuhinoluların bolluk içinde yaşadıklarını, öşürün yılda bir kez toplanarak birkaç araba içinde kim olduğu bilinmeyen birine gönderildiğini bildiriyorlar. Herkes ucuza alır, pahalıya satarmış o zamanlar. Kâhya diye bir şey yokmuş, muhtarlar kimseyi incitmezler, ahali az çalışır fakat bolluk içinde yaşar, çobanlar sürülerini ayaklarında cizmelerle güderlermiş." Fakat durum artık değişmiştir: "X, yönetim dizginini eline aldı ve kendi politik sistemini uygulamaya girişti. (...) Sistemin temel dayanağı şu idi: Köylü zengin olduğu ölçüde şımarık, yoksul olduğu ölçüde ise yumuşak başlıdır. Bu noktadan hareketle X, yumuşak başlılık köylülüğün başta gelen erdemiymişçesine ata yurtta yumuşak başlılığı sağlamak üzere çalışmaya koyuldu." [Aleksandr Puşkin, "Goryuhino Köyü Tarihi", *Erzurum Yolculuğu* (ç.Ataol Behramoğlu), T. İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s.77 ve 80]
- 172- Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote* (ç.Roza Hakmen), YKY İstanbul 1997, Cilt I, s.334
- 173- Bu kültüre ait folklorik öğeler, farklı ellerde farklı biçimler alabilir ve nitekim alıyor da. Halkoyunları öğrenen ve icra eden sol eğilimli derneklerin, öğrencilerin vs. daha ziyade Diyarbakır, Urfa, Antep gibi yöreleri tercih ederken, örneğin

Kafkas'ın daima sağ eğilimlilerce tercih edildiği çok bilinen bir örnektir. Aynı folklorik öğeye farklı yaklaşma biçimi edebiyatta da söz konusudur. Köy toplumunun sıkıntılarının bir ürünü olarak, yörenin bey, ağa veya eşrafına karşı kendi düzenini kurmuş olmakla başına buyruk yaşayan eşkıyalar, direnme ve başkaldırı ruhunun açık göstergeleri olarak bilinirler. Ne var ki, düzene başkaldırmış isyancılar olarak klişeleşmiş olan eşkıyalığın toplumsal niteliği [bu konu için bkz. Eric Hobsbawn *Haydutlar* (ç.Fatma Taşkent), Logos Yayıncılık, İstanbul 1990] yine bilindiği gibi, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir'de farklı biçimler almıştır. Yaşar Kemal'in "İnce Memed"inde eşkıyalık erdemli bir içeriğe bürünmüşken, Kemal Tahir'in "Rahmet Yolları Kesti" romanında bu içerik, Uzun İskender tiplmesiyle soysuz bir asilik, adi bir hırsızlığa dönüşür. Direnme ve başkaldırı ruhunun açık bir göstergesinde görülmek istenen bütün erdemlerle donanmış İnce Memed karakteri karşısında, Uzun İskender bir o kadar kötü ve ahlâksızdır, yalnızca nam peşinde koşar, bencil, yalancı, üçkâğıtçı ama açtığı üçkâğıtları asla tasarladığı gibi sonuçlandıramayan, beceriksiz bir haindir. Yaşar Kemal, kendi eşkıyasına, simgesel de olsa, sonuçta bir toprak reformu bile yaptırmıştır. Ama Kemal Tahir'e bakarsanız, eşkıyalığı adi hırsızlıktan ayırmanın imkânı yoktu ve hiçbir hırsızlık olayı da tarihi etkileyme-
mezdi.

174- Bkz. Karl Marx, *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (ç. Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara 1990

175- K. Marx ve F. Engels, *Kutsal Aile* (ç. Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 2003, s.59

176- "... insanlığın soyluluğu, çalışma ile sertleşmiş bu çehrelerde parlar." (Karl Marx, 1844 Elyazmaları, s.194)

177- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, s.134

178- Marx'ın teorisi, (Avrupa KP'lerinde, R.Luxemburg'da, Kautski'de olduğu gibi) basitçe bir "sosyalizm teorisi", ya da (örneğin Lukacs'da, Gramsci'de olduğu gibi) kendi kendine yeterli bir "sınıf ideolojisi" gibi ele alındı, alınıyor. C. Wright Mills, "Marksistler" adlı kitabını, "Marksist felsefeleri gerçekten bilmeyenler" için yazdığını söylüyordu. "Marksistlerin toplum üzerindeki düşünce yöntemini reddedenlerin çoğu (daha doğrusu bilmeyenler) kendi düşünce disiplinlerinin klâsik geleneklerini de reddetmiş olmaktadır" diyordu. Mills'e göre, "Marksçı eleştiri nin temelini sağlayan şey ondaki "sosyal bilim"dir. Sadece, Marx'ın yazış biçimi ile çağdaş sosyal bilimcilerin yazış biçimleri arasındaki bir kaç ayrılık" o kadar: "Sosyal bilimcilerin tutumları genellikle onları toplumu az çok olduğu gibi kabul etmeye zorlar; Marx'ın değerleriyse, toplumu, kökü, gövdesi ve dallarıyla birlikte suçlamaya gider." [C.Wright Mills, *Marksistler* (çev.T.Hasan), Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul 1966, s.11-13] Marx, Perry Anderson'ın da belirttiği gibi, içinde yaşadığı ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında zaman zaman o çağın dünyası dışına çıkmamış olsaydı, politik ve teorik yönden yirminci (ve şimdi de yirmibirinci) yüzyıl için bu kadar önem taşımazdı. Gösterdiği bu uzak görüşlülük, bazı bedeller ödemiş olabilir; ama bugün bunu aşmanın yolu, yine Anderson'ın belirttiği gibi, "kapitalizmin tarihi konusunda şimdi bulabildiğimiz -ve Marx'ın elindekilerle karşılaştırmayacak kadar geniş olan- bilimsel bilgilerin tümüdür." [Perry Anderson, *Batıda Sol Düşünce* (çev.Bülent Aksoy), Birikim Yayınları 1982, s.171]

179- İnsan, "kendini yaratmış" bir varlıktır. "Marksizm'de kendini-yaratma ve insan yaratıcılığı kavramları özellikle vurgulanmıştır. Özellikle vurgulanmıştır

çünkü Marksizm'in karşı çıktığı sistemlerin çoğu insan etkinliğini dış nedenlere bağlamışlardır: Tanrı, soyutlanmış doğa ya da insan doğası, sürekli içgüdüsel sistemler ya da hayvansal kalıtım gibi." (Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, s.164)

180- Marx'ın buna bağlı olarak geliştirdiği "tarih öncesi" ve "tarih" perspektifi (insanın henüz "tarih öncesi" ni yaşamakta olduğu, insanın tam özgürleşimini gerçekleştirdiği andan itibaren gerçek "tarih" ini yaşayacağı görüşü), insanın toplumsallaşmasının temel biçimleri olarak Tönnies'in "topluluk" ve "toplum", Durkheim'in "mekanik dayanışma" / "organik dayanışma", Weber'in "kültür" ve "uygarlık" ayrımı karşısında kendi ayrıci niteliğini bu bakış açısıyla ortaya koyar. Tarihe bu şekilde bakmak, onu böyle bir açıklayıcı dizge içinde anlamlandırmak, toplumbilimsel düşüncenin henüz toplumsal eleştiri düzeyinde olduğu Rousseau'da başlar, Marx'ta yetkinleşir. Marx'ın tarihin geniş yorumunu "sınıf savaşları" ve "efendiköle ilişkisi" karşıtlığıyla ele alması, ve bu karşıtlıkların savaşımıyla varılacak olan "insanın sınıfsız, efendisiz topyekün özgürleşimi" olarak tanımladığı komünist toplumu diğer bütün öncüllerinden ayırması, klasik toplum bilimcilerin modern toplumları açıklamak üzere (çoğunlukla modern toplumlarla öncülleri arasındaki farkı belirginleştirip kavramlaştırmak için) başvurdukları karşıtlıklarla (örneğin, Spencer'in "militan ve endüstriyel toplum"u, Durkheim'in "mekanik ve organik dayanışma"sı, Weber'in "geleneksel ve akılcı toplum"u, Tönnies'in "Gemeinschaft-Gesellschaft" ıyla) aynı şey değildir.

181- Bu konuda kapsamlı bir inceleme için bkz. Terry Eagleton, *İdeoloji*, özellikle sayfa 137 – 177 arası.

182- Nâzım Hikmet, "Nereden Gelip Nereye Gidiyoruz", *Son Şiirleri* (Şiirler 7), s.154

183- "Materyalist tarihçi Marx"ı "materyalist tarihçi İbni Haldun"dan ayıran şey, mesela, budur; ve yine sırf bu nedenle "Katolik Tolstoy", "materyalist tarihçi Marx'a", "materyalist tarihçi İbni Haldun"dan daha yakındır. Alex Callinicos, *Toplum Kuramı* adlı çalışmasında (çev.Yasemin Tezgiden, İletişim Yayınları, İstanbul 2004), Marx ile İbni Haldun arasında sıkça kurulan bir ilişkiye dikkat çekerek, Marx'ın gerçekte öncülüğünü İbni Haldun'un yaptığı materyalist tarih sosyolojisini geliştirmiş olduğu fikrinin "iki açıdan yanıltıcı" olduğunu söylüyor. (age., s.28) Callinicos'a göre bunlardan biri, İbni Haldun'un önermelerinin İslâm teolojisi çerçevesi içinde geliştirilmiş olması; ikincisiyse, incelediği toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi "döngüsel bir ilişki" olarak görmüş olmasıdır. Belki bunlar da doğrudur ama, Marx'la İbni Haldun arasında kurulan ilişkinin daha temeldeki asıl yanıltıcı tarafı, sorunsallarının farklı oluşudur. İbni Haldun'un tarih sosyolojisi, tarihin nasıl ilerlediğinin açıklamasıdır. Marx'ınki ise, insanı kendini gerçekleştirmekten alı koyan (ama diyalektik bir ilişki içinde bir yandan da özgürleşiminin koşullarını hazırlayan) "yanlış tarih" in açıklamasıdır.

184- Andrey Tarkovski, age., s.12

185- age., s.201

Eski çağların insanıyla doğrudan iletişim kurduğu duygusu birçok sanatçı ve entelektüelde uyanmıştır. Flaubert, George Sand'a yazdığı 29 Eylül 1866 tarihli mektupta şunları yazıyor: "Başlayan bir yaşama, yeni açılmış bir varoluşun şaşkınlığına ilişkin duyguyu sizin algılamıyorum. Tersine, her zaman var olmuşum ve Firavunlar dönemine değin uzanan anılarla doluymuşum gibi geliyor bana. Kendimi, tarihin çeşitli dönemlerinde, çok belirgin bir biçimde, çeşitli meslekleri sürdürürken

ve birçok servetin sahibi olarak görüyorum. Güncel kişiliğim, yitmiş kişiliklerimin bir özeti. Nil üzerinde gemicilik yaptım, Pön savaşları dönemi Roma'sında leno (kadın satıcısı), ardından Suburre'de tahtakurularının yediği Yunanlı söz sanatı öğretmeni oldum. Haçlı seferleri sırasında, Suriye kıyısında gereğinden fazla üzümü mideye indirip çatladım. Korsan ve keşiş, cambaz ve arabacı oldum. Belki Doğu'nun İmparatoru da?" (Akt. Pierre Bourdieu, Sanatın Kuralları, s.61) Louise Colet'ye 26 Ağustos 1846 tarihli mektubunda da benzer duyarlılıkta cümleler vardır: "Bugünkü işçi sınıfının yazgısına, değirmen taşını çeviren ilkçağ kölelerinin yazgısından daha fazla üzüntü duymuyorum, ne daha çok ne de daha az. İlkçağ insanlarından daha çok modern, Çinliden daha fazla Fransız değilim." (age., s.63) Bunların, insanlığın kültürel mirasının biçimci okunmasıyla ortaya çıkan o "tüm zamanlı insancılık anlayışı"yla ilgisi yoktur. İnsanın her zaman ve her yerde kendine benzediğine yönelik yanlış kaniya düşmemek gerekir.

186- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, YKY İstanbul 2002, s.242

187- Bkz. *Yeni Şiirler (Şiirler 6)*, s.65

188- Lev Tolstoy, *Diriliş* (ç.Nesrin Altınova), s.392

189- Nâzım Hikmet, "Taranta Babu'ya On İkinci Mektup", *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, s.212

190- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.427, 428

191- age., s.430

192- age., s.453

193- age., s.462, 463

194- Ünsal Oskay, "Zaman ve Mekân Boyutunun Yaşanmasındaki Değişimler ve Şairin Zorlaşan İşi", *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, s.107-109

195- Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim* (ç.H.Portakal), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1989, s.107, 108

196- Nâzım Hikmet, *Konuşmalar*, s.131, 132

197- Memet Fuat, *Nâzım Hikmet*, Adam Yayınları, İstanbul 2000, s.114

198- Nâzım Hikmet, "Saman Sarısı", *Son Şiirler (Şiirler 7)*, s.85

199- Nâzım Hikmet, "Karanlıkta Kar Yağıyor", *Yatar Bursa Kalesinde (Şiirler 4)*, s.31

200- Kemal Sülker, *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı*, VI. Cilt s.55

201- "Ayşe'nin Mektupları", *Yatar Bursa Kalesinde (Şiirler 4)*, s.91

202- "Ellerinizi ve Yalana Dair", *Yatar Bursa Kalesinde (Şiirler 4)*, s.196

203- "İstanbul", *Kuvâyi Milliye (Şiirler 3)*, s.123

204- J.C.Friedrich von Schiller, age., s. 6, 7

205- Akt. Zekeriya Sertel, *Mavi Gözlü Dev*, s.304

206- Nâzım Hikmet, "Yirminci Asra Dair"

207- Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, s.273

Nâzım Hikmet'in dünyaya yönelmiş duyarlılığının kendisine yaşattığı ıstırap, anayurdu saydığı Avrupa'nın mahvolduğunu görmenin acılarına dayanamayan Zweig'inkinden daha az değildir. Zweig gibi Nâzım Hikmet'in de hayatının her bir saati "dünyayla yazgı birliği" kurmuştu [Bkz. Stefan Zweig, *Dünün Dünyası* (ç.Burhan Arpad), Can Yayınları, İstanbul 1996, s.30]; düşlerine giren, ya şimdi gerçekleşecek ya da hiçbir zaman görülmeyecek olan bir Avrupası vardı Zweig'in. (age., s.216) Nâzım Hikmet'in de, kendisi göremese bile çocuklarının mutlaka

göreceği bir dünyası!

208- Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, s.467

209- Fyodor Dostoyevski, *Puşkin Üzerine Konuşma* (ç.Tektaş Ağaoğlu), BFS Yayınları, İstanbul 1987, s.44

210- "Dörlük", *Son Şiirleri* (Şiirler 7), s.35

211- Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s.178, 179

212- Taylan Altuğ, age., s.62

213- Arnold Hauser, age., s.349

214- Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak* (ç.H.Barışcan/G.Işısağ), Metis Yayınları, İstanbul 2000, s.99

215- G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat*, s.61

216- On yedinci, on sekizinci yüzyıla değin dünya sanatının dinsel düşünceyle sıkı bir temas halinde geliştiği bilinmektedir. Antik sanat, mitolojiye dayalıydı. Ortaçağsanatı, Kilise'ye bağımlı bir sanattı. Bu ilişkide, sanatta ve dinde düş gücü ve imgelemin büyük rol oynamasının temelli bir etkisi vardır. Bütün bu kuşatılmışlığına rağmen o dönemlerde üretilmiş sanatın gücü ve kalıcılığı yine de onun dinsel niteliğiyle ilgili değildir; gücünün ve kalıcılığının sırrı, gerçekliği özümseyişte, hayatı estetik olarak dolayım lamada ortaya koyduğu başarıdır. Ayrıca şu da var ki, Antik tapınaklar, Ortaçağ kilise ve katedralleri, ve hatta Mimar Sinan'ın Süleymaniyesi, belki Tanrı ve din adına dikiliyordu, ama insan odaklı düşünülüp mimari güzellik adına tasarlanıyordu. Raffaello'nun, yüzleri dinsel duyguları aksettiren madonnalarının bu görünüşleri altında, "sırf dünyasal bir hayatın sağlıklı sevinci o kadar kuvvetle parlar ki, artık bu madonnalarda bizanslı ustaların din-dar bakirelerine benzer bir yan bulmaya imkân yoktur." (G.V.Plehanov, age., s.44, 45) Tanrı ve din adına ortaya koyulan sanat yapıtları, Michelange'in "Davut"u, Da Vinci'nin "Son Yemek"i, bunlar öncelikle insana onur katarlar. Süleymâniye Camii'ne bakarken elbette "Allah'ın ululuğu"nu da hissedebilirsiniz ama, öncelikle insan elinden çıkmış bir güzelliğe mest olursunuz.

217- Köylü sınıfının tarihte "devrimci bir rol" oynayabileceğine ihtimal vermeyen Plehanov, "Savaş ve Barış"ın yazarı hakkındaki makalesine "Tolstoy büyük bir senyördü ve hayatının sonuna kadar da büyük bir senyör olarak kaldı" cümlesiyle başlar. Ona göre, "Kont Tolstoy" Rusya'daki mücadeleyi anlamamış ve bu mücadeleye karşı kayıtsız kalmıştı. (Bkz. G.V.Plehanov, age., s.187-195) Oysa Lenin, Rusya'da mücadele halinde bulunan sınıfların tahlilinden hareketle, Tolstoy'da "Rus devriminin aynası" nı görmüştü. (Bkz. Marx, Engels ve Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, s.242-249)

218- "Benkendorf, 1827 yılında Nikola'ya verdiği bir raporda şunları yazar: '(...) Her ne kadar kendisi meseccel bir serseri ise de, kalemini ve konuşmalarını yönlendirmeyi başardığımız takdirde, yararlı olacaktır bu.'" (G.V. Plehanov, age. s.21) Lunaçarski de, Puşkin'in Çar I.Nikola'nın önünde "baş eğmeye" yanaşmadığını, onun "14 Aralık 1825 tarihinde nerede olmanız gerekiyordu?" sorusunu, Dekabristler'e yakınlık duyduğunu gizleyerek alçalmak istemediği için, hiç çekinmeden "Senat Alanı'nda!" diye yanıtladığını anlatır. (Bkz. Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s.97)

219- Plehanov, "pek iyi bir saray adamı olan, semavi ilhamlı şair" V.A. Jukovski'nin

Puşkin'e 12 Nisan 1826 tarihli mektubunda şunları yazdığını naklediyor: "Kötü bir eğitimle hayat karşısında savunmasız bırakılan gençliğimiz (yani bütün yeni yetişen kuşak), şiirin çekiciliğine bürüdüğü isyan dolu fikirlerini öğrendi; ona onarılması imkânsız bir körülük yaptı. Bundan dolayı vicdanın titremeli. Yetenek hiçtir; esas olan ahlâki büyüklüktür." (G.V. Plehanov, age, s.22)

220- G.V.Plehanov, age., s.22

221- 1775'te Weimar Grandükü Carl August'ün danışmanı, 1782'de maliye bakanı, ve İmparator II. Joseph'ten soyluluk unvanı almış olan Johann Wolfgang von Goethe, bu hususta aykırı bir portredir. "Nâzır olduğu, prens elbisesi giydiği ve sarayı övdüğü için Goethe rezillikle nitelendirildiği zaman, Marx onu bu biçimde yargılamayı son derece kaba ve yüzeysel bulur. Ona göre, Goethe bakan üniformasını giyerken, yaşadığı korkunç/tiksiniç çevreye karşı kişiliğini korumayı ve yaratıcı yeteneklerini savunmayı bilmişse, böyle bir oportünizm (sırf yaşama hakkını sürdürmek isteğiyle gerçekliğin putuna şairin yaptığı büyük özveri), bazan tümüyle haklılık kazanır ve benzer çağların geçerli biricik taktiği gibi görünür." (Anatoli Lunaçarski, age., s.97) Ayrıca unutmayalım ki, "kardeş bir ruh" ve bir "düşünce arkadaşı" olarak gördüğü Schiller'i yanına (Weimar'a) aldırın ve o sıralarda rejisörlüğünü yaptığı saray tiyatrosunda yardımcı rejisörlüğe getirerek dram yaratıcılığının gelişmesinde önemli rol oynayan da Goethe idi.

222- Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür*, Dil (Yazılar 1), s.279

223- G.V.Plehanov, age., s.169

Plehanov, yapıtlarında "halis anarşi" öğütleyen İbsen hakkında şu sonuca varır: "Öğütlediği 'isyan'ın boş olduğunu ve dramlarındaki kusurun bununla açıklanabileceğini görmeyenler İbsen'i asla anlayamazlar." (age., s.177)

224- György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.112

225- Pierre Bourdieu, age., s.213

226- Walter Benjamin, *Pasajlar*, s.151

227- "Yalnayak", 835 Satır (Şiirler 1), s.102, 103

228- G.V.Plehanov, *Sanat ve Toplumsal Hayat*, s.90

229- Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s.96

230- J.C.Friedrich von Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, s.41

231- Marshall Berman, *Marksizmle Maceram*, s.112

Kaynakça

- ADORNO Theodor W.; *Hegel: Three Studies* (tr.Shierry Weber NicholSEN), The MIT (Massachusetts Ins. of Technology) Press, Massachusetts 1993 ; *Negative Dialectics* (tr. E.B.Ashton), Routledge, London 1996; *Aesthetic Theory* (tr. Robert Hullot-Kentor), The University of Minnesota Press, Minnesota 1998; *Minima Moralia* (ç.Orhan Koçak/Ahmet Doğukan), Metis Yayınları, İstanbul 1998; *Edebiyat Yazıları* (ç.S.Yücesoy/O.Koçak), Metis Yayınları, İstanbul 2004
- ADORNO Theodor W. / HORKHEIMER Max; *Aydınlanmanın Diyalektiği I-II* (ç.Oğuz Özgül), Kabalcı Yay. İstanbul 1995
- AHMAD Aijaz; *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat* (ç.Ahmet Fethi), Alan Yayıncılık, İstanbul 1995
- AKBAL Oktay; *Şair Dostlarım*, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990; *Şairlere Ölüm Yok, Özgür Yayın Dağıtım*, İstanbul 1994
- AKBULUT Erden ; *Komintern Belgelerinde Nâzım Hikmet*, Tüstav Yayınları, İstanbul 2002
- AKINCI Uğur; *Kalem-den Sahne'ye -1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler-*, YGS Yayınları, İstanbul 2003
- ANDERSON Perry; *Batıda Sol Düşünce* (ç. Bülent Aksoy), Birikim Yayınları, İstanbul 1982; *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları* (ç. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2003
- AVCIOĞLU Doğan; *Türkiye'nin Düzeni* (2 Cilt), Tekin Yay., İstanbul 1987
- BABAYEV Ekber; *Ustam ve Ağabeyim Nâzım*, Milliyet Yay., İstanbul 1997
- BALABAN İbrahim; *Nâzım'la Hapishane Anıları*, Milliyet Yay., İstanbul 1995; *Şair Baba ve Damdakiler*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996; *Nâzım Hikmet ve Biz*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1998
- BALKAN Behire; *Türkiye'de ve Dünyada Nâzım Hikmet* (Toplu Katalog), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002
- BELGE Murat; *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1983; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994; *Marksist Estetik*, Birikim Yayınları, İstanbul 1997
- BENJAMIN Walter; *Parıltılar* (ç.Yılmaz Öner), Belge Yayınları, İstanbul 1990; *Estetize Edilmiş Yaşam* (der.Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul 1995; *Pasajlar* (ç.Ahmet Cemal), Yapı Kredi Y., İstanbul 1995; *Tek Yön* (ç.Tevfik Turan), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999; *Brecht'i Anlamak* (ç.Haluk Barışcan/Güven Işısağ), Metis Yayınları, İstanbul 2000; *Moskova Günlüğü* (ç.Cemal Ener), Metis Yay., İstanbul 2001
- BERLIN Isaiah; *Romantikliğin Kökleri* (ç.Mete Tunçay), YKY, İstanbul 2004
- BERMAN Marshall; *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (ç.Ü. Altuğ/B. Peker), İletişim Yayınları, İstanbul 1994; *Marksizmle Maceram* (ç.Aylin Ülçer), İletişim

Yayınları, İstanbul 2005

BEZİRCİ Asım; *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eseri, Sanatı-*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1996

BLOCH Ernst / LUKACS Georg / BRECHT B. / BENJAMIN W. / ADORNO T. W. ; *Eстетik ve Politika* (der.Ünsal Oskay), Eleştiri Yay., İstanbul 1985

BORATAV Korkut; *Tarım sal Yapılar ve Kapitalizm*, İmge K., Ankara 2004

BOURDIEU Pierre; *Pratik Nedenler* (ç.Hülya Tufan), Kesit Yay., İstanbul 1995; *Toplumbilim Sorunları* (ç.İşık Ergüden), Kesit, İstanbul 1997; *Sanatın Kuralları*

(ç.N.Kâmil Sevil), YKY İstanbul 1999; *Distinction -A Social Critique of the Judgement of Taste-* (Trans. by: Richard Nice) , Routledge, London 2004

BOURDIEU Pierre / WACQUANT Loic J.D.; *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (ç.Nazlı Ökten), İletişim Yayınları, İstanbul 2003

BRECHT Bertolt; *Sanat Üzerine Yazılar* (ç.Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul 1990

BUĞRA Ayşe; *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009

BURGER Peter; *Avangard Kuramı* (ç.Erol Özbek), İletişim Y., İstanbul 2004

CEYHUN Demirtaş; *Türk Edebiyatındaki Anadolu*, Sis Çanı Yay., İstanbul 1996

COŞKUN Atilla; *Nâzım'ın Siyasal Yaşamı ve Davaları*, Cem Yay., İstanbul 2002

DİNAMO Hasan İzzettin; *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*, De Yayınevi, İstanbul 1984; *TKP, Aydınlar ve Anılar*, Yalçın Yayınları, İstanbul 1989

DOĞAN Erdal; *Edebiyatımızda Dergiler*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1997

DOSTOYEVSKI Fyodor; *Puşkin Üzerine Konuşma* (ç.Tektaş Ağaoğlu), BFS Yayınları, İstanbul 1987

EAGLETON Terry; *Edebiyat Kuramı* (ç.Esen Tarım), Ayrıntı Yay., İstanbul 1990; *İdeoloji* (ç.Muttalip Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996; *Postmodernizmin Yanılsamaları* (çev. Mehmet Küçük) Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999; *Kuramdan Sonra* (ç.Uygar Abacı), Literatür Y., İstanbul 2004

T. EAGLETON/ F. JAMESON/ E. SAID ; *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın* (ç.Ş.Kaya), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 1993

ELIAS Norbert; *Mozart -Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine-* (ç.Yeşim Tükel), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2000

ENGELS Friedrich; *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu* (ç.Oktay Emre), Gözlem Yayınları, İstanbul 1974; *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94* (ç.Öner Ünal), Bilim ve Sosyalizm Yay., Ankara 1993

ERDİNÇ Fahri; *Kalkın Nâzım'a Gidelim*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987

FİŞ Rady; *Nâzım'ın Çilesi* (ç.Güneş Bozkaya Kolontay), Aksoy Yayınları, İstanbul 1998

FUAT Memet; *Gölgede Kalan Yıllar*, Adam Yayınları, İstanbul 1997; *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri-*, Adam Yayınları, İstanbul 2000

GİRAY Kıymet; *Nuri İyem*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998

- GÖKSU Saime/ TIMMS Edward; *Romantik Komünist –Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri-* (ç.Bariş Gümüşbaş), Doğan Kitap, İstanbul 2001
- GRONAU Dietrich; *Nâzım Hikmet*, (ç.Gülderen Pamir), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1995
- GÜNYOL Vedat; *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1986
- GÜRSEL Nedim; *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, Doğan Kitap, İstanbul 2005
- HADJINICOLAOU Nicos; *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (ç.Halim Spatar), Kaynak Yayınları, İstanbul 1987
- HAUSER Arnold; *Sanatın Toplumsal Tarihi* (ç.Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, Ankara 1984
- HİLAV Selahattin; *Edebiyat Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- HOBBSAWM Eric; *Haydutlar* (ç.Fatma Taşkent), Logos Yayıncılık, İstanbul 1990; *Devrimciler* (ç.H.Pinar Şenoğuz), Agora Kitaplığı, İstanbul 2006
- HORKHEIMER Max; *Akıl Tutulması* (ç.Orhan Koçak), Metis Yay. İstanbul 1990; *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* (ç.Mustafa Tüzel), YKY İstanbul 2005
- HUIZİNGA Johan ; *Ortaçağın Günbatımı* (ç. M. A. Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 1997
- JAMESON Fredric; *Marksizm ve Biçim* (ç.M. H. Doğan), YKY İstanbul 1997
- KABACALI Alpay; *Türkiye'de Yazarın Kazancı -Tarihsel Akış İçerisinde Yazarlığın Ekonomik Sorunu-*, Cem yayınevi, İstanbul 1981; (ed.) 100. *Doğum Yıldönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002
- KARACA Emin; *Nâzım Hikmet'in Şiirinde Gizli Tarih*, Çınar Yayınları, İstanbul 1995; *Sevdalınız Komünisttir* (Nâzım Hikmet'in Siyasal Yaşamı), Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul 2002
- KARAÖMERLİOĞLU Asım; *Orada Bir Köy Var Uzakta -Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem-*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
- KEYDER Çağlar; *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Y., İstanbul 1993
- KORSCH Karl; *Karl Marx* (ç.Mehmet Okyavuz), Doruk Yay., Ankara 2000
- KÖYMEN Oya; *Kapitalizm ve Köylülük*, Yordam Kitap, İstanbul 2008
- KURDAKUL Şükran; *Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları*, Milliyet Y., İstanbul 1997
- KURDAKUL Şükran ve SEZER Sennur; *Nâzım, Dünya ve Biz: Nâzım Hikmet Şiirinde Belirgin Temalar*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2002
- KUTLAR Onat; *Sinema Bir Şenliktir*, T. İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004
- LUKACS Georg; *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (ç.Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul 1969; *Roman Kuramı* (ç.Sedan Ümrân), Say Yay., İstanbul 1985
- LUNAÇARSKİ Anatoli; *Sanat ve Edebiyat Üzerine* (ç.Kevser Kavala), Adam Yayınları, İstanbul 1982; *Sosyalizm ve Edebiyat* (ç.Asım Bezirci), Yön Yayıncılık, İstanbul 1993
- LUNN Eugene; *Marksizm ve Modernizm* (ç.Yavuz Alogan), Alan Yayıncılık, İstanbul 1995
- MARCUSE Herbert; *Eros ve Uygarlık* (ç.Aziz Yardımlı), İdea Yay., İstanbul 1985;

Tek Boyutlu İnsan (ç.Aziz Yardımlı), İdea Y., İstanbul 1986; *Estetik Boyut* (ç.Aziz Yardımlı), İdea Yayınları İstanbul 1997; *Karşıdevrim ve İsyan* (ç.G.Koca/V.Ersoy) Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998

MARX Karl; *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* (ç.Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara 1976; *Kapital* (ç.Alaattin Bilgi), Sol Yayınları, Ankara 1986; *Louis Bonaparte'in 18 Brumair'i* (ç.Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara 1990; *1844 El-yazmaları* (ç.Kenan Somer), Sol Yay., Ankara 1993; *Yahudi Sorunu* (ç.M. İlhan Erdost), Sol Yay., Ankara 1997; *Hegel'in Hukuk Felsefesi'nin Eleştirisi* (ç.Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 1997; *Grundrisse* (ç.Arif Gelen), Sol Yayınları, Ankara 1999

MARX Karl / ENGELS Friedrich; *Alman İdeolojisi* (ç.Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara 1987; *Kutsal Aile* (ç.Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara 2003

MARX/ENGELS / LENİN; *Sanat ve Edebiyat* (ç. Aziz Çalışlar), Ekim Yay., Ankara 1990

MERLEAU-PONTY Maurice ; *Göz ve Tın* (ç. Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2003

MICHELET Jules; *Rönesans* (ç.Kâzım Berker), MEB Yayınları, İstanbul 1989

MILLS C. Wright; *Marksistler* (ç.T.Hasan), Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul 1966

MORAN Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994; *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul 2005

MUTLUAY Rauf; *Çağdaş Türk Edebiyatı* (1908-1972), Gerçek Yayınevi ("100 Soruda" Serisi), İstanbul 1973

NACİ Fethi; *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi ("100 Soruda" Serisi), İstanbul 1981

NESİN Aziz; *Türkiye Şarkısı Nâzım*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1998

ORHAN KEMAL; *Nâzım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl*, Tekin Y., İstanbul 1976

ORTAÇ Yusuf Ziya; *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul 1966

OSKAY Ünsal; *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Der Yay., İstanbul 1993; *Müzik ve Yabancılaşma*, Der Yayınları, İstanbul 1995; *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, YKY, İstanbul 1999; *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2000

ÖZBİLGİN Füsün; *Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum -Semiha Berksoy'un Anıları, Nâzım Hikmet ve Fikret Muallâ ile Mektuplaşmaları-*, Broy Yayınları, İstanbul 1985

ÖZTÜRK Mehmet; *Sine-Masal Kentler*, Om Yayınevi, İstanbul 2002

PANOFISKY Erwin; *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* (ç.Engin Akyürek), Kabaalıcı Yay. İstanbul 1995; *İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş* (ç.Engin Akyürek), Afa Y., İstanbul 1995

RAN Nâzım Hikmet ; *Alman Faşizmi ve Irkçılığı*, El Yayınları, İstanbul 1988; *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Adam Yayınları, İstanbul 1996; *Yazılar (1924-1934)*, Adam Yayınları, İstanbul 1996; *Yazılar (1935)*, Adam Yayınları, İstanbul 1996; *Yazılar (1936)*, Adam Yayınları, İstanbul 1996; *Yazılar (1937-1962)*, Adam Ya-

yınları, İstanbul 1996; *Konuşmalar*, Adam Yayınları, İstanbul 1996; *Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996; 835 Satır (Şiirler 1), YKY, İstanbul 2002; *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* (Şiirler 2), YKY, İst. 2002; *Kuvâyi Milliye* (Şiirler 3), YKY, İstanbul 2002; *Yatar Bursa Kalesinde* (Şiirler 4), YKY, İstanbul 2002; *Memleketimden İnsan Manzaraları* (Şiirler 5), YKY, İstanbul 2002; *Yeni Şiirler* (Şiirler 6), YKY, İstanbul 2002; *Son Şiirleri* (Şiirler 7), YKY, İstanbul 2002; *İlk Şiirler* (Şiirler 8), YKY, İstanbul 2002; *Kafatası* (Oyunlar 1), YKY, İstanbul 2002; *Ferhad İle Şirin* (Oyunlar 2), YKY, İstanbul 2002; *Yusuf İle Menofis* (Oyunlar 3), YKY, İstanbul 2002; *Demokles'in Kılıcı* (Oyunlar 4), YKY, İstanbul 2002; *Kadınların İsyanı* (Oyunlar 5), YKY, İstanbul 2002

SARTRE Jean Paul; *Edebiyat Nedir?* (ç.Bertan Onaran), Payel Y., İstanbul 1982

SCHILLER Friedrich Von; *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* (ç.Melâhat Özgü), MEB Yayınları, İstanbul 1990

SERTEL Sabiha; *Roman Gibi* (Anılar 1919-1950), Ant Yay., İstanbul 1966

SERTEL Zekeriya; *Mavi Gözlü Dev* (Nâzım Hikmet ve Sanatı), Ant Yayınları, İstanbul 1969; *Hatırladıklarım*, Gözlem Yayınları, İstanbul 1977

SUCHKOV Boris; *Gerçekçiliğin Tarihi* (ç.Aziz Çalışlar), Bilim Yayınları, İstanbul 1976

SÜLKER Kemal; *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı* (6 cilt), Yalçın Yayınları, İstanbul 1994

ŞENER Sevdâ; *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002

TANNER Jeremy (ed.); *Sociology of Art: A Reader*, Routledge, London 2003

TANPINAR A. Hamdi ; *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976

TARKOVSKİ Andrey; *Mühürlenmiş Zaman* (ç.Fusun Ant), Afa Yay., İstanbul 1986

TEZEL Yahya Sezai; *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi -1923-1950-*, Yurt Yayınları, Ankara 1986

TİMUÇİN Afşar; *Nâzım Hikmet'in Şiiri*, Bulut Yayınları, İstanbul 2002

TİMUR Taner; *Osmanlı-Türk Romanında Tarih*, Toplum ve Kimlik, Afa Yayıncılık, İstanbul 1991

TOPUZ Hıfzı; *Paris Yılları*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1994; *Eski Dostlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000

TROÇKİ Leon; *Edebiyat ve Devrim* (ç.H.Portakal), Kabalcı Y., İstanbul 1989

TUNÇAY Mete; *Türkiye'de Sol Akımlar* (2 cilt), BDS Yayınları, İstanbul 1991

TÜRKOĞLU Nurçay; *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim -Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar-*, Babil Yayınları, İstanbul 2004; (der.) *Renkli Atlas*, Babil Yayınları, İstanbul 2004

TÜTENGİL C. Orhan; *Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1977; *Az gelişmişliğin Sosyolojisi*, Belge Yayınları, İstanbul 1984

ÜLGENER Sabri F.; *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, Der Yayın-

ları, İstanbul 1991

VÂLÂ NUREDDİN; *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1965

VÂ-NÛ Müzehher; *Bir Dönemin Tanıklığı*, Cem Yayınevi, İstanbul ?

WILLIAMS Raymond; *Marksizm ve Edebiyat* (ç.Esen Tarım), Adam Yayınları, İstanbul 1990; *Kültür* (ç.Ertuğrul Başer), İletişim Yayınları, İstanbul 1993

WOLFF Janet; *Aesthetics and the Sociology of Art*, University of Michigan Pres, Michigan 1993

YERASIMOS Stefanos; *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye I-II-III* (ç.Babür Kuzucu), Belge Yayınları, İstanbul 1989

ZWEIG Stefan; *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar -Casanova, Stendhal, Tolstoy-* (ç.Ayda Yörükân), T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1992; *Üç Büyük Usta -Balzac, Dickens, Dostoyevski-* (ç.Ayda Yörükân), T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1995; *Dünün Dünyası* (ç.Burhan Arpad), Can Yayınları, İstanbul 1996; *Kendileri İle Savaşanlar -Kleist, Nietzsche, Hölderlin-* (ç.Gürsel Aytaç), T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997

Makaleler

ALTUĞ Taylan; " 'İnsan Manzaraları' Üstüne", *Türkiye Defteri* dergisi Nâzım Hikmet Özel Sayısı, sayı 8, Haziran 1974

BELGE Murat; "Komik/trajik", *Radikal* gazetesi, 13 Ekim 2001

HALMAN Talat Sait; "Nâzım Olmasaydı", *Hece* dergisi Nâzım Hikmet özel sayısı, sayı 121, Ocak 2007

LOWENTHAL Leo; "Knut Hamsun" (ç.Ünsal Oskay), *Varlık* dergisi, sayı ?

MORAN Berna; "Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine", *Yazko Edebiyat*, sayı 242, Ekim 1982

OKTAY Ahmet; "Radikal Geçmiş Canlandırmak", *Hece* dergisi Nâzım Hikmet Özel Sayısı, sayı 121, Ocak 2007

ÖZTÜRK Mehmet / AYMAZ Göksel; "Gerçeklik, Toplumsallık, Merhamet", *Varlık* dergisi, sayı 1142, Aralık 2002

PARLA Jale; "Edebiyatta Karakter ve Tip", *Kitap-lık*, sayı 83, Mayıs 2005

TÜTENGİL Cavit Orhan; "Sosyal Bir Yapı Olarak Türkiye'de Köy ve Meseleleri", *Köy Sosyolojisi Okuma Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1985

yasakmeyve

"Göksel Aymaz, Nâzım Hikmet'in, tek bir ideolojinin sanatçısı olmaktan ötesinde Anadolu insanında tüm bir insanlığın insanlığın bir türlü değıştiremediği zor dönemindeki durumunu anlayıp, anlatabildiğine ve bunun için evrensel bir sanatçı olabildiğine vurguda bulunuyor." ÜNSAL OSKAY

GÖKSEL AYMAZ *nâzım hikmet ve memleket*