

Doktora Tezi

**NÂZİM HİKMET'İN *MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI*'NDA
İMAJLAR: TOPLUM, TARİH VE SİNEMA**

NİLAY ÖZER

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ocak 2013

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**NÂZİM HİKMET'İN *MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARINDA*
İMAJLAR: TOPLUM, TARİH VE SİNEMA**

NİLAY ÖZER

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ocak 2013

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nilay Özer

İki sonsuz iyiliğe: Anneme ve babama,

İki eşsiz sevgiliye: Emrah'a ve Âsû Rûya'ya,

İki büyük dahiye: Nâzım Hikmet ve Ulus Baker'e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Öcal Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

NÂZIM HİKMET'İN *MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI*'NDA
İMAJLAR: TOPLUM, TARİH VE SİNEMA

Özer, Nilay

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Ocak 2013

Bu çalışmada, Nâzım Hikmet'in (1902-1963) *Memleketimden İnsan Manzaraları* (MİM) adlı yapıtının, sözcüklerle ya da imajlarla düşünmek arasındaki farka dikkat çekecek biçimde, imajları önceleyen bir dille yazıldığı savunulmaktadır. Nâzım Hikmet'in şiir serüveninin temel örüntüsü, şiiri, roman başta olmak üzere düzyazı türlerinin, modern tiyatro ve sinema tekniklerinin imkânlarıyla donatarak gerçekliği çok boyutlu bir biçimde sunabilir hale getirmektir. Bu amacın gerçekleşmesinde, şairin ilk şiirlerinden MİM'e kadarki yapıtlarında dönüşümü açıkça izlenebilen imajların büyük bir rolü vardır. Öğrenilmiş bir şiir dilinin soyut imajları, algılanan dünya ile doğrudan bağ kurmaya yönelik somut imajlara dönüşür. Türler ve sanatlar arası bir şiirin üretilmesinde de belirleyici unsur olan imajlar, MİM'de modern dünyanın parçalanmışlığıyla ve çağın teknolojiyle uyumlu bir gerçekçiliğin yakalanması bağlamında işlevselleşir.

MİM'de imajların büyük çoğunluğunun duyu verisi niteliğinde olması, Nâzım Hikmet'in, sanatçıyı aynı zamanda bir sosyolog ve tarihçi gibi davranmakla yükümlendiren Marksist geleneğin diyalektik materyalizm, tarihsel maddecilik gibi öğretilerine bağlılığıyla ilişkilidir. MİM'de hem sözel tasvir olgusunun aracı olarak, hem de sözcükleri ve dili aşmak ister gibi doğrudan duyularla/düşüncelerle temas kurmaya yönelen imajlar, şairin, edebî bir yapıt üretirken toplumsal yapıyı ve tarihsel olayları temel malzeme olarak gerçekçi biçimde işleme ve sanatı çağın teknoloji bağlamında yeniden biçimlendirme görevlerini yüklenirler. Başka bir deyişle MİM'de imajlar; her şeyi tarihselleştirmenin, toplumsal çözümler yapmanın, edebî türlerin ve sanatların diyalektik gelişimini takip ederek şiiri yeni imkânlara açmanın aracı olurlar.

MİM'in imajlar aracılığıyla okunmasını öneren bu tezin "Giriş" bölümünde, W.J.T Mitchell'den yola çıkılarak imaj kavramı tanımlanmakta ve imajlar için kuramsal bir çerçeve oluşturulmaktadır. Nâzım Hikmet'in yapıtlarında imajların dönüşümünün yapıtlardan alıntılarla gösterildiği bir başlık da girişe dahil edilmiştir.

"Toplumsal Tipler Çizen İmajlar" başlıklı ilk bölümde Nâzım Hikmet'in kişileri tipler olarak kategorize etmek için imajlardan yararlanması incelenmektedir.

Kişilerin; dış görünüş tasviri, diyalog ve düşünce aktarımı yoluyla tipleştirilmesinin altındaki sosyolojik niyet sorgulanırken kuramsal değerlendirmeler için Georg Simmel'in "Duyular Sosyolojisi" ve Ulus Baker'in "Duygular Sosyolojisi"nden yararlanılmıştır.

"Tarih Yazan İmajlar" başlığını taşıyan ikinci bölümde, MİM'de kişilerin ve olayların nasıl tarihselleştirildiği sorgulanmakta, Hayden White'ın *Metatarih*'i esinleyici bir teori olarak kullanılmaktadır. Kişilere tarih yazarken farklı sahneleme kipleri kullanan Nâzım Hikmet'in gündelik hayatın imajlarıyla neyi eleştirdiği ve MİM'in otobiyografik niteliğinin tarih yazımıyla ilgisi irdelenmektedir.

"Sine-İmajlar" başlıklı son bölümde MİM'deki hareket tasvirlerinden ve sinemasal unsurlardan yola çıkılarak yapıtın sinemayla ilişkisi araştırılmakta, Nâzım Hikmet'in imajların düşünce üretimindeki özgün gücünü sinema deneyimiyle keşfettiği savunulmaktadır. MİM'deki sinema imajları değerlendirilirken Gilles Deleuze'ün sinema konusundaki düşünceleri ilham verici olmuştur. Son olarak, farklı edebî türlerle birlikte çeşitli sanatların olanaklarını da barındıran MİM'in türsel niteliğinin, Christophe Wall-Romana'nın "Sineşiir" adıyla temellendirdiği sentezle ne derece örtüştüğü ve böyle bir sentezin ortaya çıkmasında imajların rolü tartışılmaktadır.

anahtar sözcükler: İmajlar, toplumsal tipler, tarih yazımı, sineşiir.

ABSTRACT

IMAGES IN NÂZİM HİKMET'S *HUMAN LANDSCAPES FROM MY COUNTRY*:
SOCIETY, HISTORY AND CINEMA

Özer, Nilay

Ph.D., Department of Turkish Literature

Advisor: Assist. Prof. Mehmet Kalpaklı

January 2013

In this study, it is argued that Nâzım Hikmet's (1902-1963) work *Memleketimden İnsan Manzaraları* (MİM – *Human Landscapes From My Country*) was composed with a language prioritizing images, in order to draw attention to the difference between thinking with words and thinking with images.

The fundamental fabric of the Nâzım Hikmet's poetry is knitted together to equip the poem with the capacity of techniques generally related to various forms of prose, especially the novel, and the visual mediums of modern theatre and cinema. This was to enable the poem to represent reality in its rich multi-dimensionality. It is possible to witness the evolution of the fabric of Nâzım Hikmet's poetry by observing the clearly discernable evolution of the images in his early poems to MİM.

In this evolution, the abstract images of an acquired poetry language are transformed into the concrete images aiming to establish unmediated links with the perceived world. These images in MİM become operational in capturing a degree of realism compatible with the fragmented nature of the modern world and its contemporary technologies. The images in MİM therefore become the determining factor in creating a literature that operates across various genres and mediums of art.

Most of the images in MİM have the qualities of sensory intuitions. This phenomenon stems from Nâzım Hikmet's fidelity to the dialectical and historical materialism of Marxist tradition, that oblige the artist to act also as historian and sociologist. The images in MİM are not only the vehicle for verbal description but also aim to connect to the senses directly as if they intend to transcend the boundaries of the language. Nâzım Hikmet choses to think of his poetry with the help of images in order to represent the social structure and the historical events in realistic forms and to reshape the art in the context of the technology of his epoch. In other words, the images in MİM become the means with which to historicize things, events and characters; to analyze social structures and to open new avenues for the poem to explore, by pursuing the dialectical evolution of various literary and artistic forms.

This thesis proposes a reading of MİM which prioritizes the images. The concept of image is defined, and a theoretical framework provided in the “Introduction” section of the thesis by drawing mostly upon the work of W.J.T Mitchell. There is also included a preface illustrating the evolution of images in Nâzım Hikmet’s work with the help of a series of quotes from his works.

The first chapter titled “The images which figure social types” studies how Nâzım Hikmet relies on images to categorize the characters in his work as representatives of various social types. This chapter also explores the sociological intent behind this categorization through the description of the characters' appearances and by presenting their ideas and their conversations with others. This section benefits greatly from George Simmel’s “Sociology of senses” and Ullrich D. Baker’s “Sociology of affects”, for its theoretical considerations.

The second chapter, titled “Images that writes history” examines how characters and events are historicized in the MİM. Nâzım Hikmet adopts different modes of dramatization for different characters when writing their particular personal histories. The main theoretical inspiration in depicting and interpreting these modes comes from Hayden White’s *Metahistory*. The poet’s careful focus on the images of every day life, and the relevance of autobiographical quality of the work in writing history constitutes the others subtitles in this chapter.

The relation of the work to the cinematic art form is explored in the last chapter titled “Cine-images”, by studying the various descriptions of the movements and the recurring cinematographic elements in the MİM. Nâzım Hikmet’s own experience of cinema has played a significant role in his discovery of the strength of the image in creating ideas. Gilles Deleuze’s reflections on cinema have inspired the evaluation of cinematographic images in the MİM. Finally, the thesis discusses the extent to which MİM’s poetic characteristics (which contain various literary forms and benefits from the possibilities of different art forms) overlap with the synthesis founded by Christophe Wall-Romana with the term of “cinemoetry”.

Keywords: Images, social types, historiography, cinemoetry.

TEŞEKKÜR

Bu tezin serüveni, değerli hocam Engin Sezer'in, beni MİM üzerine çalışmaya yönlendirmesiyle başladı. Son derece büyük ve karmaşık bir malzemeyle baş edebilmemde Orhan Tekelioğlu'yla sohbetlerimizin önemli bir rolü oldu. Varlığıyla bana güç veren Süha Oğuzertem ise gerek tezin organizasyonu konusunda, gerekse yazdığım bölümleri okuyup değerlendirerek en büyük katkıda bulundu. Emeklerini her zaman sevgi ve minnetle hatırlayacağım.

Eleştiri ve önerileriyle çalışmama değer katan kıymetli hocam Talât Sait Halman'ın desteğini hep yanımda hissettim. Tez danışmanım Mehmet Kalpaklı, jüri üyeleri Semih Tezcan, Nuran Tezcan, Öcal Oğuz ve Ahmet Gürata, titiz okumaları ve yorumlarıyla tezimi daha iyi bir noktaya taşımamı sağladılar. Semih Tezcan elindeki kaynakları, Ahmet Gürata ve Mahmut Mutman sinema konusundaki birikimlerini benimle paylaştılar. Tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Beşir Ayvazoğlu, Atilla Birkiye, Cafer Sarıkaya, Türkan Yeşilyurt ve Efe Duyan bazı kaynaklara ulaşmamı sağladılar ve kadim dostum Ergin Yıldızoğlu İngilizce özet konusunda yardımlarını esirgemedi, hepsine teşekkür borçluyum. Annem ve babam emekleriyle, Rüya ve Emrah kutsal varlıklarıyla hep yanımdaydılar. Ruhumu ve zihnimi besleyen, hayatımı anlamlı kılan tüm dostlarım varolsunlar.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
A. İmajlar İçin Kuramsal Çerçeve	6
B. Nâzım Hikmet'in Şiirlerinde İmajların Dönüşümü	24
BİRİNCİ BÖLÜM: TOPLUMSAL TİPLER ÇİZEN İMAJLAR	43
A. Kaybedenlerin Dramı: "İnsanları öyle kolay yeniyorlar ki!"	62
1. Lümpenproletarya	62
2. Proletarya	66
3. Köylüler	73
4. Askerler ve Gaziler: Millî Mücadele Kahramanları	79
5. Kadınlar	87
6. Mahkûmlar	92
7. Azınlıklar	92
B. Kazananların Entrikaları	97
1. Birinci masa: Siyasetçi-Asker-İş Adamı	101

2. İlerdeki masa: Yabancı Sermaye-Osmanlı Burjuvazisi-Milliyetçi Aydın	106
3. Masalardan biri: Sahtekârlar-Harp Zenginleri	108
4. Yeşilçam Nahiyesi: Alt Kademedeki Komuta Mercileri	112
5. Taşra Burjuvazisi: Toprak Ağası Tüccarlar	113
6. Hacı Ağalar	116
7. Küçük Burjuvazi: Yolunu Bulan Orta Sınıf	119
C. Toplumsal Tipler, Duyular ve Duygular Sosyolojisi	123
İKİNCİ BÖLÜM: TARİH YAZAN İMAJLAR	131
A. İnsanlar ve Olaylar	147
1. 1941 Yılında Türkiye’den İnsan Manzaraları	148
2. Emperyalizme Karşı Savaşarak Ölenler	167
3. Tarihsel Sahneleme Kipleri	173
B. Gündelik Hayatın İmajları	180
1. Cumhuriyet Modernleşmesinin Eleştirisi	181
a. Adlar, Soyadlar ve Türkçe	181
b. Modern Mimari ve “Kübik” Eleştirisi	184
2. Savaş Koşulları	194
C. Otobiyografik Bir Anlatı: Nâzım Hikmet’in “Mübadele”si	199
1. “Nâzım Hikmet Kıvılcımlı” ya da Halil	200
2. <i>Kuvâyi Milliye</i> ’nin Dönüşümü	206
3. Hakaretlere ve İftiralara Yanıt	211
4. Yaratıcı Bir Süreç Olarak “Mübadele” ve MİM	213
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SİNE-İMAJLAR	220
A. Nâzım Hikmet ve Sinema Deneyimi	222
1. 1920’lerde SSCB	222

2. Muhsin Ertuğrul İle İpek Film	239
3. Nâzım Hikmet Nasıl Bir Sinema Düşlüyordu?	244
B. MİM’de Sinema Etkisi	248
1. Senaryo Yazımından Şiire	249
2. Sinemasal İmajlar	259
a. Hareket-İmaj	260
b. Zaman-İmaj.	280
3. <i>Kameralı Adam</i> ve Konstrüktivist Sinema	292
a. “Aralıklar Teorisi” ve Konstrüktivist Yapı.	295
b. Montajın İşlevi	302
4. İmajdan Sembole: Bir Hiperikon Olarak Tren	310
C. MİM’de İmajlar ve Tür Sorunsalı	318
1. Tür Karmaşası ve Sentez	319
2. MİM Bir Sine-Şiir Mi?	326
SONUÇ	338
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	347
EKLER	356
EK A: MİM’de Kişiler Kadrosu	356
EK B: Görseller	367
EK C: Kronoloji	369
ÖZGEÇMİŞ	372

GİRİŞ

Nâzım Hikmet'in (1902-1963) MİM adlı yapıtının çevresinde ilginç bir hale vardır. Edebiyat eleştirmenleri kadar sıradan okurların da neredeyse bir kutsiyet atfettiği MİM, toplumun hemen her kesiminde en çok bilinen yapıtlardan biridir. Ancak bu bilmenin her zaman okuma yoluyla gerçekleştiği söylenemez. MİM, Türkiye'de ilk kez yayımlandığı 1960'lar ve sansürsüz olarak ilk kez yayımlandığı 1990'lar da dahil hiçbir dönemde, edebiyat çevrelerindeki ve toplumun söylemindeki önemini yansıtmayacak sayıda baskı yapmamış, "popüler" ya da "çok satar" kategorisinde yer almamıştır. Yalın bir dilin ve anlaşılır olmayı hedefleyen bir şiir unsurunun varlığına rağmen, MİM iddialı bir okur için bile zorlayıcı yanları olan bir metindir. Edebi türlerin sınırları ihlal edilmiş, sanatların kıyaslanması konusundaki tartışmalara açık, özgün bir anlatıya gidilmiştir. Giriş-gelişme-sonuç bölümleri belirlenemediği gibi, karakterlerin çoğu bir kere görünüp kaybolmakta, klasik anlatı biçimine uyan romanlardan hikâyelerden alışkın olduğu haliyle ana ve yan karakterler kolayca ayırt edilememektedir. İç içe geçmiş zaman ve mekânlar, tarihselleştirmeler, sözün ve yazının teknoloji çağındaki macerasıyla ilişkilendirilmiş metinlerarası göndermeler MİM'i, bu tarz bir metinle nasıl baş edeceğini bilmeyen okur için "okuması zevkli" bir yapıt olmaktan alıkoyabilir. MİM öncelikle ve hiç de azımsanmayacak sayıda insan tarafından sadece adıyla bilinir. Bu

bilme, yapıtın toplumla bağ kurduğu düzeylerden biri olarak önemsenmeyi hak eder. Gündelik hayatta bir olaya tanık olan, olguları seyreden, gazeteler ve televizyon ekranları aracılığıyla durmaksızın yaşamdan kesitlerle karşılaşan insanların eleştiri, alay ve umutsuzluk barındıran ortak sözlü tepkisi “memleketimden insan manzaraları”dır. “Toplum eleştirisi” anlamıyla neredeyse deyimleşmiş olan bu ad, insan deneyimlerinin ve yaşama biçimlerinin birer inceleme nesnesi olarak sunduğu imkânları öyle iyi sezdirir ve yapıt karakterini bu adda öyle açık bir biçimde sergiler ki, MİM’in sadece adını bilmek onun içeriği, yapısı, yöntemi ve niyeti hakkında az çok doğru fikirlere sahip olmak demektir. Üstelik MİM, tanık oldukları olaylar karşısında tepkilerini dile getirmek isteyenler tarafından adının söylendiği her durumda yeni hikâyeler kazanır ve yaşadığı sürece MİM’i genişletmeyi tasarlayan Nâzım Hikmet’in yokluğunda bile kendini “yazmayı” sürdürür. 1940’lardan bugünlere kadar yapıtın bazı bölümleri yazma, ezberleme ve sözlü aktarım yoluyla yaygınlaşmıştır. MİM’i parça parça ya da bütünlüklü biçimde okumayı seçenlerse, her manzaradaki detayları ve manzaralar arasındaki ilişkileri yorumlamanın üretken yolculuğuna çıkarlar.

“Manzara” sözcüğü için sözlüklerde verilen tanımlar genellikle birbirinin tekrarıdır ve şu tarz bildik ifadelerden oluşurlar: “Görünüş. Bakışı ve dikkati çeken her şey, durum. Görünüşü tasvir etmek için yapılan resim. Geniş ve uzak yerleri görmeye uygun yer. Peyzaj. Toplu bir görünüşü olan memleket kesimi. Bakılıp seyrolunan yer. Gözün kavradığı yerler...” “Manzara” sözcüğünün MİM’deki kullanımıyla, gözün karşısına yerleştirilmiş seyirlik, pasif bir alanı betimleyen bütün bu tanımlar aşırı yüklenir. Böylece manzara; tarihsel-toplumsal bir an, şimdide geçmişi barındıran ve geleceği tahayyül ettiren ekonomik-psikolojik ilişkiler ağı, başta göz ve kulak olmak üzere tüm duyular ve algılarla idrak edilebilecek bir kendilik, canlı, hareketli, çatışmalı,

oluş halinde bir inceleme nesnesi haline gelir. Her manzara bir imajlar yığındır. Görüntüler, sesler, kokular, hareketler, izlenimler durmaksızın kaynaşırken manzarayı algılamak, sözcüklerle anlatmak, anlatılanı okumak gibi edimler imajlarla düşünceler arasındaki ilişkiyi gündeme getirir.

Nâzım Hikmet'in şiiri, çocukluk döneminde yazdıkları da dahil, büyük oranda imajlara dayalıdır. Şairin imajları kullanmak ve araçsallaştırmadaki niyetlerini ciddi biçimde ilk irdeleyen ismin Selahattin Hilav olduğu söylenebilir. Hilav, 1965'te *Yön* dergisinin çeşitli sayılarında yayımladığı notlarında, önce 20. yüzyıl başında ortaya çıkan sanat ve edebiyat akımlarının bir dökümünü yapar. "Toplum ve bilim hayatının kaynaşmaları; sanatçıları, eski biçimleri yıkmaya, yeni bir öz ve bu yeni özü dile getirecek yeni imajlar ve biçimler bulmaya zorluyordu" diyen Hilav, Ernst Fischer'in deyimiyle sanatçıların "yeni bir yeryüzü resimli kitabı" oluşturmak istediklerini ekler (30). Ona göre, Nâzım Hikmet'in şiirlerini geliştireceği ortamın oluşmasında, dış dünyanın şaşmaz imajlarını vermek isteyen Amerikan İmajistleri kadar, şiirde imajın yerinde ve somut olmasını, anlatılmak istenenlerin kısa, kesin ve gözle görünür gibi verilmesini savunan Akmeistlerin de, sınıai ve politik gerçekleri dile getirebilecek imajlar ile yeni bir şiir dili yaratma arzusundaki Fütüristler kadar, şiirde biçimin içerikle belirleneceği şeklindeki savları ve şiire düzyazı metodlarını sokma gayretleriyle Konstrüktivistlerin de katkısı büyüktür. Hilav, Nâzım Hikmet'in "Salkımsöğüt", "Bahri Hazer" gibi şiirlerinde, anlatılanların göz önünde canlandırılabilmesi için kelimeleri hecelere bölerek alt alta dizdiğini söyler (39). Rüzgâr kanatlı kızıl atlıların uzaklaşıp kaybolması ya da kayığın alçalıp yükselen dalgalarla iniş çıkışları dizgi yoluyla sayfa üzerinde canlandırılmıştır. Koyu ve büyük puntolarla yazılmış satırlar gittikçe solar ve küçülür. Hilav bu dizeleri Dadacıların, Gerçeküstücülerin şiir baskısında yaptıkları

devrimlerle ve Apollinaire'in şiirde resim unsurunu kullanışıyla ilişkilendirir. Hilav'ın saptamalarına eklenmesi gereken detay, Nâzım Hikmet'in bu tür uygulamalarında görsel imajlar kadar işitsel olanların da etkin olduğudur. Defalarca tekrarlanan harflerin yarattığı ritm atların koşuşunu, "kayık" ve "çık... / in... / çık..." sözcükleri kayığın bordasına çarpan suların sesini yansıtır. "Orkestra" şiirinde benzer bir etki "Dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla dalga gibi dağ-lar-la" (17) istifinden doğan uğultuyla elde edilir. Soyut fikirleri somutlaştırmak için üretilmiş sesli, görüntülü, hareketli tasarımlar okurun zihninde âdeta sahnelenir. Bütün bunlar Nâzım Hikmet'in şiiri büyük oranda belli bir zaman-mekândaki verileri işleyerek oluşturduğu gibi, okurun şiiri alımlama tarzını da duyular ve imajlar aracılığıyla dahil olunacak bir deneyim olarak tasarlamasıyla ilgilidir. Nitekim Hilav, Nâzım Hikmet'te imajın, "dünyanın açığa vurulması ve böylece insanileştirilerek değiştirilmesi imkânının hazırlanmasını sağlayan bir şiir aracı" olduğunu söyler. Hilav'a göre bu imajlar anlatılana, şiirsel varlık haline getirilmek istenene bağlıdır (45). Bu önermelerin önemine ve ikna ediciliğine rağmen Hilav'ın imajın ne olduğu ve Nâzım Hikmet şiirindeki genel görünümü hakkında söyledikleri yetersiz kalır. Hilav, anlatılmak istenenleri duyularla kavranabilir hale getirebilmek için kelimelerin mecaz yoluyla kullanılmasının imajları doğurduğunu, benzetme ve istiarenin (metafor) imajın kaynağı olduğunu söyler (48). Bilinçdışının boşaltılması sırasında ortaya çıkan ve hem gerçeklikteki düzenleri hem de düşünce alışkanlıklarımız bakımından birbirinden çok uzak terimlerin yan yana gelmesinin güzellik kaynağı olan imajları oluşturduğunu savunan André Breton, Hilav'ın temel kaynakları arasındadır. Breton'un düşüncesini örneklemek için Rimbaud'dan "Temmuz güneşinde sapır sapır dökülürken / Kızgın hunilere koyu mavi gök katları" (49) dizelerini alıntılamanın ve Nâzım Hikmet'in şiirlerinden buna benzer imaj örnekleri

sıralayan Hilav, imajın tanımını oldukça dar tutmaktadır. Hilav'ın, "Nâzım Hikmet'in şiirindeki imaj yapısı incelenince bu özelliği yaygın bir biçimde taşıdığı ortaya çıkar" (50) şeklindeki savı da ikna edici olmaktan uzaklaşır bu yüzden. Verilen örnekler, özellikle MİM söz konusu olduğunda en az rastlanan imaj tipini temsil ederler. Üstelik Rimbaud'nun bu dizeleri Nâzım Hikmet'in "şairane" bularak eleştireceği ve kendisinin de kurtulmak istediği bir imaj türünü içerir.

Taylan Altuğ, "İnsan Manzaraları' Üstüne" başlıklı yazısında, "Manzaralar'da Nâzım Hikmet şiirine bakıldığında görülen : Şiirde imgenin yerini görüntünün aldığıdır. (Burada imgenin soyut, görüntünün somut olma vasıfları, ayırdedici özellikler olarak alınmaktadır)" der (65). Altuğ, MİM'in bütünüyle görüntüye dayandığını, içsel olanları dışsallaştırma amaçlı bir görüntü düzenlemesine ve görüntü sıralamasına göre yapıldığını belirtir. Yazarın, "Sinema sanatının gerçeklik karşısındaki direkt (dolaysız) tavrı, Manzaralar'da yeni bir şiir tavrı olarak işlev gösterir" (66) şeklindeki sözleri, Nâzım Hikmet'in imajlar aracılığıyla gerçekliğe nüfuz etme tarzının sinemasal bir yanı olduğunu vurgulaması bakımından önemlidir. Göksel Aymaz, *Nâzım Hikmet ve Memleket* adlı kitabında, MİM'deki imajların niteliğine değinirken Brecht'ten ödünç aldığı "Hayatın dürüst imgesi" ifadesini kullanır (33). Aymaz, sanat yapıtı üretiminin ve sanat yapıtı üreticisi olarak sanatçının üretiminin toplumsal belirlenimini MİM ve Nâzım Hikmet örneği aracılığıyla incelediği kitabında MİM'in sosyolojisine, edebiyattaki yerli/yabancı köklerine odaklanır ve yapıt hakkında tartışılabilir her konuyu genel bir çerçevede kuşatır. İmajlar konusunda, Selahattin Hilav'ın "beklenmedik'i gerçekleştirerek okuyanda şaşkınlık yaratacak atılganlıkla yüklü imajlar"ına atıfta bulunan Aymaz (260), Nâzım Hikmet için imajların öncelikle gerçeği ele geçirme, dünya, insanlar, fenomenler hakkında bilgi edinme yöntemi olarak önemini de

farkındadır. Nâzım Hikmet şiirlerinin belki de en belirgin özelliği, şiirinin ne doğrultuda geliştiğinin, bugün ve gelecekle nasıl bağ kurduğunun birincil paradigması olarak imajı detaylı biçimde tanımlamak gerekir. Bu çalışma boyunca yapılacak çözümlerinin kavranabilmesi için “Giriş”te Nâzım Hikmet’in çeşitli dönemlerde imajları nasıl kullandığına da bakılacaktır.

A. İmajlar İçin Kuramsal Çerçeve

İmajı tanımlamak ve imajlar konusundaki tartışmaların kronolojik bir özetini vermek hiç kolay değildir. Böyle bir girişim, çeşitli yüzyıllardaki bütün felsefi ve edebi oluşumları değerlendirmeyi gerektirir. Nitekim W. J. T. Mitchell *İkonoloji* adlı yapıtında, Deleuze’ün “felsefenin daima imaj problemi endişesiyle varolageldiği ve dolayısıyla bir ikonoloji formu olduğu tezi”ni hatırlatır (XVI). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*’e yazdığı “Image” maddesinde, “image” (imaj) ve “imagery” (tasvir) kavramlarının şiir teorisinde en yaygın kullanılan ve en yetersiz anlaşılan kavramlar arasında olduğunu söyleyen Mitchell, poetik imajı bir metafor, benzetme, mecaz, somut bir sözlü referans, tekrarlanan bir motif, okurun zihninde psikolojik bir olay, bir sembol ya da sembolik parça, tamamlanmış bir yapı olarak bir şiirin evrensel izlenimi gibi ifadelerle tanımlar (556). Kavramın anlamı ve kullanımı, Batı şiirinin tarihinde radikal değişiklikler göstermiştir. Mitchell, imajın “tasvir” ve “mecaz” gibi kavramlarla ilişkide olduğu klasik retorik teorisinde küçük bir rol oynadığını, ilk defa 17. yüzyılda zihnin deneyselci modelinin etkisi altında önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Hobbes ve Locke duyum, algı, bellek, hayal gücü ve dil açıklamalarında, zihinsel imajları alan, depolayan, yeniden ele geçiren bir sistem olarak “bilincin resim teorisi”ni geliştirirken “imaj”ı anahtar kavram olarak kullanmışlardır.

Neoklasik şiirde betimleme alanında önemli bir rol oynayan imajlar, romantik ve postromantik şiirde genellikle zihinsel resimlerin, sadece betimleyici ya da resmetmeye yönelik imajların ve 18. yüzyıl şiirinin süslü imajlarının karşıtı olarak tanımlanmıştır. Aşmayı iddia ettiği neoklasik ve romantik imaj kavramlarını bir araya getiren modernist şiir, şiir soyut bir imajmış gibi, tüm şiirle ilgili bir matris ya da enerjinin kristalize olmuş bir formu olarak şiirin yapısına dair bir teoriyi ifade ederken şairleri dillerini somut ve duyusal yapmaya çağırır (557). Bu kısacık özet, şiir dili açısından imajların deneyimlemeye ve algılamaya dair somut ve duyusal araçlar olmaya doğru evrildiğini gösterir.

Türkçede “imge” sözcüğüyle karşılanan imajın Türk edebiyatında gerekli ilgiyi gördüğü söylenemez. İmajın tanımına, tarihine ve özellikle de Türk şiirindeki serüvenine odaklanan çalışmaların yetersizliği yanında, Mitchell’in “Image” maddesinde kavramın edebiyat incelemeleri açısından önemini vurgulamak için İngiliz edebiyatındaki bolluğundan söz ettiği “x’in şiirlerinde imajlar” türünden yayınlar da yoktur. Metin Cengiz’in orta uzunlukta bir makale sayılabilecek *İmge Nedir?*¹ adlı kitabı kitap boyutundaki tek çalışmadır. *Kitaplık* dergisi büyük oranda çeşitli dillerdeki edebiyat terimleri sözlüklerinden yararlanılarak derlenmiş yazıların yer aldığı bir “İmge” dosyası hazırlamıştır². Çeşitli şairlerin deneme kitaplarında da imgenin benzetme, metafor ya da buluşa dayalı ifadeler olarak tanımlandığı yazılara rastlanır.

Mitchell’in imaj, metin ve ideoloji ilişkisi üzerine yapılandığı *İkonoloji* adlı kitabı imaj bilimi kapsamındaki kavramlara getirilen açıklamalar ve imajlar alanındaki çalışmaların değerlendirilmesi bağlamında önemlidir. İmaj bilimi ve ikonolojideki

¹ Cengiz, Metin. *İmge Nedir?*. İstanbul: Digraf Yayıncılık, 2009.

² “İmge”. *Kitaplık* 74 (Temmuz-Ağustos 2004): 65-101.

sorunlar ele alınırken dört temel düşünce kendini sürekli gündemde tutmuş ve bunlar Mitchell'e göre "imaj biliminin dört temel kavramı"nı oluşturmuştur: "Resme dönüş", "imaj/resim ayrımı", "metaresim" ve "biyoresim" (XIV). Bunlardan "resme dönüş" ve "metaresim" bu tezin bölümlerinde MİM bağlamında yapılacak çözümlerinin ve yorumların kavranması açısından önemlidir.

Mitchell resme dönüşün çoğunlukla televizyon, video ve sinema gibi saf "görsel medya" diye adlandırılan medyanın doğuşu için kullanılan bir etiket olarak yanlış anlaşıldığını söyler. Medyanın daima duyu unsurları ile semiyotik unsurlar karışımı olduğunu, "görsel medya" diye adlandırılan her medyanın sesle görüşü, metinle imajı birleştirdiğini belirtir. "Hatta görmenin (vision) kendisi bile bütünüyle optik değildir; operasyonları için optik ve dokunma duyusu izlenimlerinin koordinasyonu gerekir" diyen yazar, resme dönüş fikrinin moderniteye ya da çağdaş görsel kültüre tahsis edilemeyeceğini belirtir. "O, kültür tarihinin farklı zamanlarında, genellikle de yeni sosyal, politik ve estetik akımlara eşlik eden yeni bir röprodüksiyon teknolojisinin ya da imajlar takımının sahneye çıktığı anlarda tekrar ortaya çıkan *trope/mecaz* yahut düşünce figürüdür" (XV) sözleri, Nâzım Hikmet'in MİM'de ürettiği dilin niteliklerini sorgularken zihin açıcı olacaktır. Mitchell suni perspektifin icadını, resim sehpasını, fotoğrafı resme dönüşler olarak selamlar ve resme dönüşlerin Tanrı kelimelerinden sözel okuryazarlığa kadar her şey için bir tehdit olarak imajın yeni hakimiyetinden endişeye kapılmayla ilişkilendirildiğini söyler (XV). Nâzım Hikmet'in MİM'de sözel tasvir yoluyla sürekli resimler çizmesi, sözün ve yazının teknoloji etkisinde uğradığı değişiklikleri sorunsallaştırması, yapıtın çeşitli bölümlerinde anlatma işini resme, litografiye (taş baskı), fotoğrafa ve yapıtın biçimini belirleyen sinemaya devrederek bir dil ekonomisine varması da bir çeşit resme dönüş olarak okunmalı ve bunun arkasındaki

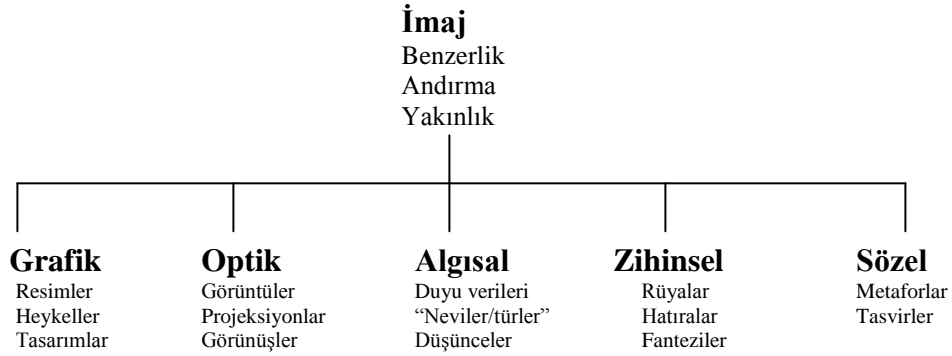
nedenler sorgulanmalıdır. Mitchell'e göre resme dönüşler kelimelerle imajlar arasında yapılan ayrımları gündeme getirir: Kelimeler yasayla, okuryazarlıkla, elitlerin yönetimiyle; imajlarsa popüler hurafelerle, okuryazarlıktan yoksunlukla ve cinsel denetimsizlikle birleştirilir. Resme dönüşün, "kelimeden imaja dönüş" anlamına geldiğini belirten Mitchell, her resme dönüşün belirli bir tarihte ortaya çıkan spesifik bir resmi gerektirdiğini (XV-XVI), resme dönüşün bir söz/imaj ilişkisi olduğunu ekler (XVII). Nâzım Hikmet için bu spesifik resmin hareketli ve karmaşa içindeki kalabalıklar olduğu söylenebilir. Kişisel deneyimler, iki dünya savaşının izlenimleri, çok parçalı bir dünya algısı, romanlardaki betimlemelerden ve özellikle belge niteliğindeki sessiz filmlerden taşan insanlık durumları; MİM'de kalabalığa, iç içe geçmiş yaşam kesitlerine, birbirine karışmış kanaatlere, hakikatlere ve dilsel yansımalara ulaşmak için gar, tren, hapisane, hastane, halkevi, kahvehane gibi mekânların kesitler halinde kurgulanmasında belirleyici olmuştur. Nâzım Hikmet'in MİM'i yazarkenki çalışma yöntemi, mesela mahkûmların anlattıklarını not etmesi, yazılmış parçaları onlarla paylaşıp fikirlerini alması önemlidir. Bu yöntemle, metnin, çoğu okuma yazma bilmeyen köylü mahkûmların deneyimleri bağlamındaki imajları üretilip üretilmediği kontrol edilmektedir.

Mitchell, bir imajın diğerinin içine yerleştirildiği, bir medyadaki imajın başka bir medyadaki imajın çerçevesini oluşturduğu resimlere metaresimler der ve bunların hiç de nadir olmadığını, bir imajın diğerinin içinde görüldüğü her durumda ortaya çıktıklarını söyler (XIX). Bir filmdeki duvarda asılı resim, bir gazetadaki fotoğrafta görünen heykel metaresim örnekleridir. Asıl ilgi çekici olan Mitchell'in bir resmin, resimlerin doğasını yansıtan bir araç olarak kullanıldığı her durumda metaresim haline geldiği bir anlamının daha bulunduğunu söylemesidir. "En basit çizgi bile, imajlar üzerine bir söylemde örnek olarak yeniden çerçeveye yerleştirildiğinde metaresme dönüşür" (XX). Mitchell

açıklayıcı analogiler olarak ortaya çıkan resimlere “hiperikonlar” ya da “teorik resimler” der. Mesela zihin, algı, hafıza modellerini balmumu tabletle ya da camera obskürayla açıklayan felsefeciler hiperikonlar kullanmaktadır ki “ ‘metaresim’, hiperikondan görsel yolla, tasavvur yoluyla ve maddî tarzda anlaşılabilir şey olarak da düşünülebilir” (XX). MİM’de betimlenen manzaralar içine resimler yerleştirildiği, soyut kavramlarla anlatılabilecek duygu ve düşüncelerin bilinen bir resim sayesinde daha pratik bir biçimde, üstelik resmin imajlarla düşündürmeye dair doğasını vurgulayarak somutlaştırıldığı görülür. MİM’de Halil’in garın merdivenlerinde gördüğü gazete parçasındaki asker fotoğrafı (17), Yavuz Zırhlısı’nın kahvelerde asılı taş baskı resmi (91), Asrî Yusuf’un cam üstüne işlediği Hz. Ali ve devesi resmine Yusuf’la Çopur İhsan’ın Ermenice bir dua kitabından çizdikleri melek resmi (311) metaresimler olarak değerlendirilebilir. Tren ise MİM’in araçlarına, biçim ve içeriğine dair analizlerle ilişkili bir analogi olarak, yani bir hiperikon olarak incelenebilir.

Mitchell imajları tanımlamaya ve sınıflandırmaya başlamadan önce onların neden bu denli önemli olduklarını açıklamaya çalışır. “İmaj nedir?” sorusuna verilecek bir cevap, 8. ya da 9. yüzyılda, kişiyi hemen imparatorla patrik arasındaki mücadelede yer alan bir partizan, kiliseyi putlardan arındırmaya çalışan bir put kırıcı ya da tutucu bir ikonatapar yapabilir. Yazara göre, 17. yüzyıl İngilteresi’nde sosyal hareketlerin ve politik amaçların tasvirin doğasıyla açık bir ilişkisi vardır (9). Mitchell günümüzde imajların büyük bir güce sahip olduğu fikrini modern kültür eleştirisinin basmakalıp ifadelerinden biri olarak görür çünkü imajlar etkisini yitirmiştir (10). “Gerçekte modern imaj incelemelerinin klişesi, onların bir dil olarak anlaşılması gerektiğidir, imajlar dünyaya açılan saydam bir pencere sunmak yerine, günümüzde, temsilin belirsiz, tahrif edici, keyfi mekanizmasını, yani ideolojik mistifikasyon sürecini gizleyen doğallığın ve

şeffaflığın aldatıcı görünüşünü sunan bir gösterge türü sayılmalıdır” (11) sözleri, imajların aynı zamanda ideoloji okuması yapmaya olanak tanıyan araçlar olduğu gerçeğini değiştirmez. Yazar, tasvir adıyla adlandırılan fenomenler hakkında genel bir çerçeve oluşturmaya çalışan kişinin iki şeyi hemen fark edeceğini belirtir: Birincisi bu adla anılan çok fazla şey olmasıdır. Resimler, heykeller, optik illüzyonlar, haritalar, diyagramlar, manzaralar, halüsünasyonlar, şiirler, hatıralar, hatta fikirler böyle anılır ve bunlar arasındaki farklar sistematik bir kavrayışın imkansız olduğu düşüncesini doğurur. İkincisi ise tüm bunlara imaj denmesinin hepsinde ortak özellikler bulunduğu anlamına gelmemesidir. “İmajları, zamanda ve mekânda yer değiştirerek yayılan ve bu süreç içinde derin dönüşümlere uğrayan şeyler olarak düşünerek işe başlamak daha iyi olabilir” (12) diyen Mitchell şöyle bir imajlar ailesi sunar:



Mitchell algıya ait imajlar için özel bir açıklama yapar ve bunların; fizyolojistlerin, nörologların, psikologların, sanat tarihçilerinin ve optik araştırmacılarının filozoflar ve edebiyat eleştirmenleriyle işbirliği yaptıkları geniş bir bölgede bulduklarını söyler (13). MİM bir edebiyat yapıtı olması bağlamında barındırdığı tüm imajları okura sözel tasvirler aracılığıyla aktaracaktır elbette. Bilinen bir resim kullanıldığında da resim ancak tasvir edilecektir. Ancak tasvir edilenlerin okurda bir karşılık bulması yukarıdaki şemada verilen tüm imaj tipleriyle az çok ilgili bir

şekilde gerçekleşir. Mitchell'in Aristoteles'ten aldığı mühür-yüzük (signet ring) örneği bu karşılık bulma konusunu netleştirir. Nasıl ki mühür-yüzük mum damlası üzerinde izini bırakıyorsa nesnelere doğan “nev’iler-türler” ya da “duyularla algılanabilir formlar” da duyular üzerinde iz bırakır. Bu izlenimler nesnelere yokluğunda tasavvur yoluyla canlı tutulur (12). “[N]esnelere kaynaklanan maddî, kolayca fark edilemeyen, ancak yine de nesnelere ürettikleri ve kendilerini duyularımıza zorla nakşeden tözsel imajlar” (14) olduğunu belirten Mitchell, imajı, dünyayı “bilgi figürleri”yle bir arada tutan, farklı benzerliklerde dallanıp budaklanan genel nosyon olarak tanımlar (15). Zihinsel ve sözel imajları kuşkulu ve metaforik imajlar olarak gören, okuyan ya da rüya gören kişilerin bu edimlerden gelen imajları dile getirmek için yegane aracının kelimeler olduğunu, kelimeleri nesnel biçimde kontrol etmenin bir yolu bulunamadığı için de bu imajlara güvenilemeyeceğini iddia eden düşünürler vardır. Reel imajlar gibi sabit ve sürekli olmayan zihin imajları kişiden kişiye değişmekte, gerçek resimler gibi görsel olmayıp bütün duyuların kullanımına ihtiyaç duymaktadırlar (17). Mitchell bu tavrı anlaşılır bulmakla birlikte tam aksi bir görüşü savunur. Reel imajların da sabit ve sürekli olmadıklarını, rüya imajlarının algılandıkları tarzdan farklı şekilde algılanmadıklarını belirtir. Onlar da salt görsel değildirler ve çok sayıda duyuyu içeren bir kavrayışı gerektirirler (18). Mitchell, Wittgenstein’in “Dil vasıtasıyla iletişimde rol oynayan renklerin, şekillerin, sesler vb.’nin zihindeki imajlarını/sûretlerini biz fiilen görülen renk demetleri ve işitilen seslerle aynı kategoriye yerleştiriyoruz” ifadesini alıntılar (20). Bu, fiziksel imajlarla zihin imajları arasında hiç fark yok demek değildir. Dil farklı imaj grupları arasındaki alanı, onları ortak bir işlevde buluşturacak şekilde kateder. Söylenen ya da yazılan bir şey, gerçeklikte kendinden türeyen imajlara dair tüm birikimi devreye sokar. Mesela “formika kaplama” ifadesi okunduğunda renk, desen, parlaklık

gibi görsel imajların yanı sıra, sertlik, pürüzsüzlük, kayganlık, soğukluk gibi dokunma imajları da etkinleşir, hatta kişisel deneyimler bağlamında olumlu olumsuz bir sürü duygu ve çağrışım da beraberinde gelir.

Sözel tasvir konusunda çeşitli görüşler vardır. Mitchell bunları detaylı biçimde inceler. Bu konudaki en güçlü iddia, Wittgenstein'in "Önerme gerçekliğin resmi... gerçekliğin tahayyül ettiğimiz bir şey olarak resmidir" ifadesiyle ortaya atılmıştır ve bu bir metafor sorunu değil olağan anlam sorunudur (27). Mitchell sözel tasvirde metaforik, mecazi ya da süslü dil gibi, dikkati sıradan ifadelerden uzaklaştıracak bir teknik olarak bahsedilebileceği gibi, Wittgensteinci tarzda "a tableau vivant...present a state of affairs" gibi bir önerme olarak da söz edilebileceğini söyler (28). Bu, *Tractatus*'un 4.0311 numaralı önermesidir: "Bir ad bir şey yerine geçer, bir başkası da bir başka şey yerine, aralarında da bağlantılıdır, böylece -canlı bir resim- gibi olgu bağlamını kurup ortaya koyarlar" denilmektedir (*Tractatus* 51). Sözel tasvirin bu tarz bir formülasyonu, bir sözel imajın "kelimelerin fiilen adlandırdığı şey" olduğunu söyleyen Hugh Kenner tarafından yapılmıştır ve bu lafzî, metaforik olmayan ifade olarak poetik dil görüşüne götüren bir tanımdır (29). Kenner'ın sözel imajlar açıklamasında kelimeler gösterdikleri nesnelere tecrübesi yoluyla kişiyi baskı altına alan zihin imajlarıdır (29). Hobbes ve Locke'a göre, fikirler de kelimelere bağlanan "soluk imajlar", "dağınık duyumlardır". Mitchell bu tür bir dil teorisinin pictorialism (resimselcilik), yani "orijinal duyu izlenimini yeniden ele alma sanatı olarak dil sanatı anlayışı" olduğunu söyler (30). Addison'a ve 18. yüzyıla damgasını vurmuş pek çok eleştirmene göre sözel imaj metaforik bir kavram ya da gündelik dilin mecazlarını, süslemelerini dizayn eden bir unsur değildir. "Tasvir" sözcüğüyle ifade edilen sözel imaj her dilin kilit taşı olarak görülür ve kesin bir tasvirin sözel ifadelerden kaynaklanan imajları, nesnelere

kendilerinden kaynaklanan imajlardan daha canlı biçimde ürettikleri savunulur (31). Mitchell'in tarihselleştirmesine göre, bu resme özgü üretimle bağlantılı dil görüşüne 17. ve 18. yüzyılın İngiliz edebiyat teorisinde retorik figürlerin ve mecazların çöküşü eşlik eder. Eski moda, süslü dilin özelliği olarak nitelenen mecazın yerine "imaj" kavramı ikame edilir ve sözel tasvir açık seçik, anlaşılır, nesnelere nüfuz eden bir üslup olarak yükselir (31). Retoriğin aldatıcı süsüne tezat bir tarzı temsil eden sözel imaj romantik ve modern şiirde edebi dilin kavranmasındaki yerini korur ve tanım, somut isimler, mecazlar, duyu terimleri, tasvir başlığı altında semantik, sentaktik, fonemik motiflerle ilgili konuları destekler. Mitchell, sözel imajın bütün bunları yapabilmesi için bir arılaştırmaya tabi tutulması gerektiğini söyler. Romantik yazarlar zihinsel, sözel hatta resme özgü tasviri "gizemli tasavvur" sürecinde eritmişlerdir (32). "Gizemli tasavvur" saf zihin resimlerine dönmenin, saf dış dekor tasvirinin, resim bağlamında dışarıdan görülebilir olanın saf resminin, ruhun, hissiyatın, bir sahnenin saf şiirinin zıttı olarak tanımlanır. Mitchell'in belirttiğine göre tasavvur etmenin himayesi altında tasvir nosyonu ikiye bölünür. Harici, mekanik, ölü, empirisist algı modeline eşlik eden daha alt düzeyde ve form durumundaki resme has ya da grafik imajla; dahili, organik ve canlı, daha yüksek düzeydeki imajlar arasında bir ayrım yapılır (32). "Ve bu arındırılmış, dönüştürülmüş imaj [...] maddî gerçekliğin kesin temsili olarak empirisist sözel imaj nosyonu kapsamına konulmuştur" (33). Modern şiirin imaj konusundaki vurgusunu anlamak için şu cümleler önemlidir:

İmajın bu gelişen saflaştırılması, bütün bir şiir ya da metin bir imaj ya da "sözel ikon" sayıldığında ve dolayısıyla resme özgü bir benzerlik ya da izlenim olarak değil, metaforik alandaki bir senkronik yapı -Pound'un sözleriyle "zaman dilimindeki entelektüel ve duygusal kompleksi sunan

bir senkronik yapı”- olarak tanımlandığında mantıksal zirvesine ulaşır.

(33)

Mitchell’e göre imaj yaratıcılarının şiirlerinde göze çarpan somut, belirli/tikel tasvirler Addison’un 18. yüzyılda ortaya koyduğu imaj nosyonunun kalıntısıdır ve “bu nosyona göre şiir ‘nesnelerin kendilerinden akan imajların’ cansızlığını ve bir andalığını aşmaya çalışır” (33). Ayırt edici modernist vurgunun, kristal bir yapı türü, şiirin dışarı çıkardığı dinamik, entelektüel ve duygusal enerji modeli olarak imaja vurgu olduğunu belirten Mitchell, Wittgeinstein’in “mantık uzayındaki resim” şeklinde ifade ettiği sözel imaj tezine geri döner. Ancak dildeki resimlerin gerçekliğin aracısız kopyaları olmadıkları bilinmelidir.

MİM büyük oranda duyu verilerine bağlı imajlarla kurulmuştur. Yapıtın neredeyse imajlardan ibaret oluşunu kavramaya çalışanların şu iki gerçeği göz önünde tutması gerekir. Birincisi, Nâzım Hikmet şiir, resim, roman, deneme, tiyatro, çeviri, sinema, el sanatları, dokuma v.b. gibi alanlarda ürün veren biri olarak MİM’de tüm birikimini kullanma arzusu içindedir. İkincisi, böyle bir birikimden gelen imajlara ilişkin çok dağınık ve eklektik görünen bir malzemeye baş etmek son derece zordur. Nâzım Hikmet’in Kemal Tahir’e yazdığı 11.1.1941 tarihli mektup, bu malzemeleri bir arada tutan unsuru saptamak açısından ilginç ipuçları sunar:

[K]afam edebiyatın, bilhassa şiirin şekle ait kıymetleri hakkında asabımı bozucu bir mesai yapıyor. Son zamanlarda Çankırı’da yaptığım bir iki tecrübeyi de hatalı, noksan buluyorum. O tarzın en büyük kusuru tek taraflılığı. Yani realist şiir şeklinde, renk, koku, resim, mimari, musiki ve sair unsurların da bulunması lâzım değil mi? Realitede bu unsurlar mevcut değil mi? Sonra realizm yaparken basit bir formalizmle,

natürallisme kaçmak [temayülleri] gösterilmedi mi? Velhasıl کافیye unsurları da dahil olmak üzere diyalektikman sentetik, aktif bir realist şiir şeklinde, ruhların mühendisi olan şairin, ahengi, kokuyu, resmi filan adeta nazarı itibare almaksızın basite kaçması, kolayı araması doğru mudur? Şekli tayin eden muhtevadır. İyi, doğru. Fakat m[u]htevada renk, koku, ahenk, resim falan filan en muğlak akışlarıyla mevcut.. Kaldı ki bu muhtevayı aktif olarak, sadece fotoğraf adesesı gibi değil, bu muhteva üzerinde, müessir olarak en uygun çerçevesinde şekilleyecek üslubun ne kadar çok taraflı olması lazım. (25)

Nâzım Hikmet'in, sonradan bazı değişiklikler yaparak MİM'de kullanacağı şiir parçalarını yazdığı bir döneme rastlayan bu mektupta, gerçeğin renk, koku, ahenk, resim gibi unsurları barındırması ve şiirde gerçekçi içeriği en uygun çerçevede sunacak çok boyutlu üslubun araştırılması meseleleri açıkça ortaya konulmuştur. Şairin "diyalektikman sentetik, aktif bir realist şiir" ifadelerine dikkat edilmelidir. MİM'de bu sorunsallar Marksizmin bilgi edinme ve gerçekliği araştırma yöntemi olarak temellendirdiği diyalektik materyalizm sayesinde aşılmıştır. Nâzım Hikmet'e tüm donanımını harekete geçirme arzusu veren, onu türler arası hatta sanatlar arası sentezlere yönelten diyalektik materyalizme yakından bakmak gerekir.

Marx ve Engels *Alman İdeolojisi*'nin önsözünde, gerçekliğin duyumsal insan faaliyeti olarak değil de yalnızca nesne ya da sezgi biçiminde kavranmasının kendilerine gelene kadarki materyalizmin başlıca kusuru olduğunu söylerler (21). İnsanların kendileri hakkında, ne oldukları ya da olmaları gerektiği hakkında her zaman yanlış fikirlere sahip olduklarını düşünen Marx ve Engels, materyalist tarih anlayışının merkezine gerçek bireylerin eylemlerini ve maddi yaşam koşullarını oturturlar (38).

Belirli koşullar altındaki, empirik olarak gözlemlenebilir insanların faal yaşam süreçleri ortaya konduğunda tarih bir cansız olgular derlemesi olmaktan çıkacaktır (46).

Feuerbach'ın materyalizmini sezgisel ve tutarsız kılan, onlara göre “gerçek tarihsel insan” demek yerine “insan” demesi, çevresindeki duyumsal dünyanın değişmeden kalan bir şey olmayıp, toplumun ve sanayinin geldiği durumun bir ürünü olduğunu anlamamasıdır (49). Duyumsal dünyayı, onu meydana getiren bireylerin duyumsal faaliyetleri olarak açıklayan Marx ve Engels, insanlar hakkında, mekânlar ve olaylar hakkında doğru fikirler edinmek için bir yöntem öneriyor, bu yöntemin temeline duyumları, dolayısıyla imajları yerleştiriyor gibidirler. Böylece bir mekândaki görüntülerin, seslerin, kokuların doğrudan ya da dolaylı olarak insanlar tarafından üretildiği düşünülebilir ki, MİM'deki hikâyelerin imajlara dayalı dili tam da böyle bir bilincin ürünüdür. Edebiyatta modern gerçekçiliği, diyalektik materyalizmin edebiyat sahasına bilinçli bir tatbiki olarak gören Nâzım Hikmet'in “Balzak'ı realist yapan şey realiteye sadakatından dolayı istemeyerek, farkında olmayarak diyalektik metodu kullanmasındadır” demesi ve diyalektik için gerçeğin soyut değil, somut olduğunu belirtmesi bu yüzdendir (*Kemal Tahir'e* 51-52). Şaire göre diyalektik metodu bilen biri bütün Anadolu'yu birkaç yılda gezebilir ve kısa zamanda ciltlerce tutacak bir eser yazabilirdi. Nitekim bu hayalini, “dışarı çıkar çıkmaz beş on para bulup bir jip otomobili ele geçireceğim ve sevgili memleketimi, Anadolu'yu, Rumeli'yi, baştan başa dolaşacağım ve yüz ciltlik bir eser yazacağım” cümlesiyle belirtir (*Kemal Tahir'e* 336).

Nâzım Hikmet'in Marksist terminoloji ile tanışıklığını derinleştirmiş olabilecek isimlerden Hikmet Kıvılcımlı, *Diyalektik Materyalizm* adlı kitabında “varlığı kavrayış metodu” olarak tanımladığı diyalektik materyalizmin temelini tek bir sözcükle ifade eder: “Vakıa (olan biten, olgu, olan şey)” (23). Olan bitenden başka hakikat aramamak

ya da her şeyin özünün olgulara dayalı olması, Engels'ten yola çıkılarak açıklanır.

Olgulara dayalı olmayan her türlü idealist kurgu bir yana atılmalı, olgular hayali ilişkiler içinde değil, kendi ilişkileri içinde incelenmelidir (24). Kıvılcımlı diyalektik metodun ilkelerini “Zincirleme Gidiş”, “Çatışma ve Değişme”, “Birikiş ve Atlayış” başlıkları altında ele alır. Diyalektik metodun olguları seyir halinde görmeye dayandığını belirtir (55). “Seyir halinde görme” ifadesi duyular ve imajlardan bağımsız düşünülemez.

Bogulavski ve arkadaşları *Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmin Abecesi*'nde diyalektik materyalizmi “Gerçeğe Giden Diyalektik Yol” başlığı altında açıklarken duyuların bu yöntemdeki yerini irdelerler. İnsanın görsel, işitsel, dokunsal ve diğer izlenimleri göreceli olacağı için tam anlamıyla güvenilir değildir. Bu yüzden “duyum” sözcüğünü tanımlar ve duyularla ilişkisini sorgularlar. Duyumun iki anlamı birbirinden ayırt edilmelidir. Birincisi, duyum, duyu organları ve çevrenin etkisiyle sinir sisteminin bir bölümünden bir başka bölümüne bilgi iletme sürecinin etkileşimidir. İkincisi ise bu sürecin sonucunu, “yani zaten bilincin bir olgusu olan beyinde doğan imgeyi tanımlamak üzere kullanılır” (193). İnsanın görsel algıları aracılığıyla duyumun nasıl gerçekleştiği örneklenir. Gözün ağ tabakasında oluşan imaj 19. yüzyıl sonundan bu yana kimyasal işlemlerle saptanabilmektedir ve buna göre nesnenin kendisiyle ağ tabakadaki imajı birbirinden farklıdır. Nesne üç, imaj iki boyutludur, nesne düz imaj terstir ve imaj nesneden daha küçüktür. Göze dışarıdan gelen uyarılar beynin optik merkezine ulaştığında bir dönüşüm gerçekleşir. “Bu, görsel algıları başlatan şifrenin çözülmesidir” (194). Kısacası beyin duyu organlarının güvenilmezliğini onarmakta, imajı toplumsal ve kültürel bağlamında üretmektedir. Rudolf Arnheim de *Görsel Düşünme* adlı yapıtında beynin zaman ve uzam içinde sürüp giden şeyler hakkında enformasyon olmadan çalışamayacağını söylerken dış dünyadaki şeylere ve olaylara dair saf duyusal

düşüncelerin zihni işlenmemiş halleriyle işgal edemeyeceklerini özellikle vurgular (15). Zihin dünya ile baş edebilmek için enformasyon toplamalı ve bunu işlemelidir. Algılama ve düşünmenin birlikte çalıştığını savunan Arnheim “duyu malzemesi olmasaydı zihnin düşünmesini sağlayacak bir şey olmazdı” der (15). Ancak o da Bogulavski ve diğerleri gibi duyuların güvenilmezliğinden söz eder ve bunun dünya hakkındaki bilgimizin kaynağını oluşturan cinssel formlarla ilgili bir akıl yürütme ile aşıldığını ima eder. Ona göre dünyaya doğrudan bakıldığında gerçekleşen şeyle, gözleri kapalı düşünüldüğünde gerçekleşen şey arasında fark yoktur (28). “Dünya zihinde kendi yansımını bırakır ve bu yansıma, incelenecek, elekten geçirilecek, yeniden düzenlenecek ve depolanacak hammadde olarak iş görür” (29) diyen Arnheim, koku ve tat alma duyularının bütün zenginliklerine rağmen insan zihni açısından basit bir düzen yarattıklarını, insanın bunlarla pek düşünemediğini belirtir (33). Ona göre asıl etkin olan görme ve işitme duyularıdır. Düşünmenin sözcüklerle gerçekleştiğine dair yaygın bir görüş vardır. Arnheim bunun mekanizmasını açıklıyor hatta bu görüşü çürütmeye çalışıyor gibidir. Önce sözcüklerin resimler halinde canlandırılması şeklindeki durumlar için “görsel ima”, “ani pırıltı” ifadelerini kullanır ve Edward B. Titchener’in düşünce süreçlerinin deneysel psikolojisi hakkındaki çalışmalarından bir bölüm alıntılar. Titchener, zihninin olağan işlemleri sırasında bir resim galerisi gibi olduğundan söz eder ve “tevazu, gurur, alçakgönüllülük” gibi sözcüklerin zihninde oluşturduğu görsel imayı betimler: “Görkemli bir kadın kahraman, tek bariz kısmı, çelik gibi sert bir eteği tutan bir el olan uzun boylu bir figürün pırıltısını veriyor bana” (127). Soyut sözcükler bile zihinde resimler oluşturabilmektedir. Arnheim’i ilgi çekici kılan, düşünmenin sözcüklerle değil imajlarla gerçekleştiği iddiasıdır. “Dilin düşünmeye katkıda bulunduğunu hiç kimse inkâr edemez. Fakat bunu, ağırlıklı olarak sözel ortama içkin özellikler yoluyla mı

yaptığını, yoksa sözcüklerin ve önermelerin göndermelerine, yani tümüyle farklı bir ortamda verili olan olgulara işaret ederek, yani dolaylı olarak mı işlev gördüğünü sorgulamamız gerekiyor” diyen Arnheim, dilin düşünme açısından vazgeçilmez olmadığını vurgular (256). Düşünme görsel imajlar gibi daha uygun bir ortamda gerçekleşmektedir. Sözcüklerin algı verilerine işaret etmesi, sözcüklerin çoğunun hâlâ farkedilecek derecede figüratif olması bu yüzden. Arnheim “zihinsel derinlik” gibi bir ifadenin fiziksel derinlikten kaynaklandığını, fiziksel derinliğe dair bir deneyim ve farkındalık olmaksızın diğerinin düşünülmemeyeceğini söyler (260). “Daha açık bir deyişle, insanın düşüncesi, insan duyularının sağladığı örüntülerin ötesine geçemez” (260) diyen Arnheim, dilin zihinsel kendiliklerin stabilize edilip korunması açısından önemli olduğunu belirtir. Dil, doğrudan deneyimlerden doğan kavramlarla bunu yapmaktadır. “Algılama sırasında kazanılan genellikler, görsel dünyanın sürekliliğine gömülmüştür. Ağaç kavramı, farklı renk, biçim ve büyüklükteki ağaçların sonsuz çeşitliliğine dayanır” (263). Dilin yardımı, deneyimin basit ikiliklerden değil kayıp giden skalalardan oluşan hammaddenin kategorize edilmesi sırasında görülür. “Dil her tip için net, ayrı bir gösterge sağlamakta, dolayısıyla algısal imgelerin görsel kavramlar envanterini stabilize etmesini sağlamaktadır” (264). Dili algısal bir ortam olarak gören Arnheim, “boylu boyunca uzanmış çıplak” sözel kavramı ile bu konuyu işlemiş bir heykel arasında sadece bir derece farkı olduğunu, her iki algının da doğrudan algılananın ötesindeki zihinsel çağrışımlarla ilişki kurduğunu belirtir (282). Bütün bunlar MİM’de sürekli imajları önceleyen dilin gerçekliği yakalamaya adandığını söylemeye yarar. Sözcüklerle, anlattıkları durumlar arasındaki tekabüliyet ilişkisi güvenilirdir, düzyazısalıdır. Böylece sözlü tasvirin malzemesi olan imajlar yoluyla kurulan dünya okurun zihninde resme, hatta filme dönüşecektir.

Diyalektik materyalizmin olguları tez, antitez, sentez zinciriyle çözümlemesi ve geliştirmesi Nâzım Hikmet'in türsel arayışlarına damgasını vurur. Tezin "Sine-İmajlar" başlıklı bölümünde MİM'in türsel niteliği irdelenirken detaylı biçimde ele alınacak olan sentez düşüncesinin başka tür ve sanatlarla ilişkisi imajlar bağlamında değerdendirilecektir. Ancak burda MİM'deki imajların roman türünü mümkün kılan modern felsefeyle ilişkisine kısaca değinmekte yarar vardır. Ian Watt, *Romanın Yükselişi* adlı kitabının "Gerçekçilik ve Roman Biçimi" başlıklı bölümünde romanı kendisinden önceki kurmaca yazından ayıran niteliğin gerçekçilik olduğunu belirtir. "Gerçekçilik" kavramının esas eleştirel çağrışımlarının Fransız gerçekçilik okuluyla ilgili olduğunu söyleyen Watt, kavramın estetik bir tanımının ilk kez 1835'te neoklasik resmin "*idéalité poétique*" (şiiresel ideal) düşüncesine karşıt olarak Rembrandt'ın "*vérité humaine*" (insani gerçek) anlayışını anlatmak için kullanıldığını vurgular (10). Modern gerçekçiliğin, insanın hakikati duyuları aracılığıyla keşfedebileceği düşüncesinden yola çıktığını belirten Watt, kökenleri Descartes ve Locke'a dayanan bu gerçekçilik fikrinin ilk kez 18. yüzyıl ortalarında Thomas Reid tarafından formüleştirildiğini ekler (13). Yazarın cümleleriyle "Felsefi gerçekçiliğin genel yaklaşımı eleştirel, gelenek karşıtı ve yenilikçidir; yöntemiye geçmiş varsayımlardan ve geleneksel inançlardan -en azından ideal haliyle- azade olan araştırmacı bireyin yaşantının ayrıntılarını incelemesi şeklindedir. Ayrıca bu anlayışta anlambilime, yani sözcüklerle gerçekler arasındaki mütakabiliyet sorununa özel bir önem atfedilmiştir" (13). Felsefi gerçekçilikle roman biçiminin ayırt edici özellikleri arasında büyük benzerlikler olduğunu savunan Watt bunları "bireysellik ve yenilikçilik", "karakterlerin tikelleşmesi ve özel adlar", "zamanın mekânın, koşulların tikelleşmesi" ve "düzyazısallık" ekseninde inceler. Burada önemli olan onun roman türüyle devreye giren bireysel deneyimlere ve imajlara yaptığı

vurgudur. Watt'a göre, kollektif geleneğin karşısında her zaman biricik ve yeni olan bireysel yaşantının yükselişe geçmesi ve Descartes'ın bireyin bilincindeki düşünce süreçlerinin muazzam bir öneme sahip olduğunu ortaya koymasıyla kişisel kimlikle bağlantılı sorunlar ilgi görmeye başlamıştır. Watt, Locke'un tikel, yani kişiye özgü fikirlerin oluşmasına duyuların izin verdiği düşüncesinden yola çıkarak, romanın biricik ve yeni olana, her bireyin duyularıyla kavradığı gerçeğin imajlarla betimlenmesi sayesinde vardığını ima eder (17). Roman türünün nitelikleri hakkında kafa yoran, MİM'i yazdığı dönemde Kemal Tahir'i roman konusunda eğitmeye çalışan, büyük oranda Fransız ve Rus gerçekçi romanından beslenen Nâzım Hikmet, *Jokond ve Si-Ya-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta Babu'ya Mektuplar* adlı kitapları için “mazmun roman”, “roman” kavramlarını kullanır. İnsan deneyimlerinin biricikliğinin imajlar aracılığıyla vurgulandığı MİM'de de roman unsurunun etkisi büyüktür. Nâzım Hikmet çeşitli yazılarında ve mektuplarında, Balzac'ın büyük projesi İnsanlık Komedyası kapsamındaki romanlarından, Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni* adlı romanından diyalektik materyalizmin harikaları olarak söz eder.

Nâzım Hikmet'in resimle ilgisi, MİM'i yazarken aynı zamanda mahkûmların portrelerini yaptığı bilinmektedir. Şairin insan yüzünün karakteristik çizgilerini görme yeteneğiyle MİM'deki yüz tasvirlerinin pratikliği ve çeşitliliği bir arada düşünülmelidir. MİM'deki imajların genellikle görsel nitelikli bir malzemenin sözlü tasvirle yeniden görselleştirilmesi esasına dayandığı söylenebilir. Mitchell'in *İkonoloji*'de geniş bir yer verdiği “ekphrasis”, MİM'de görselliğin sınırlarını anlamak için önemli bir kavramdır. Özlem Uzundemir'in, İngiliz yazınında görsel sanatlar konusuna odaklanan *İmgeyi Konuşturmak* adlı kitabında, görsel sanat yapıtlarının yazıyla temsili anlamına gelen sözcüğün Özkan Çakırlar tarafından “resimbetim” sözcüğüyle Türkçeleştirildiği belirtilir

(15). Antik çağdan modern yazın kuramlarına kadar ekphrasis çevresindeki tartışmaları ele alan Uzundemir, Horatius'un "Şiir Sanatı" adlı yazısında geçen "ut pictura poesis" sözünün bu tartışmaların temelini oluşturduğunu söyler. "Şiir de resme benzer" gibi bir ifadeyle yanlış çevrilen bu sözün aslında şiirle resim arasında bir eşdeğerlik ilişkisi kurduğu belirtilir (18). Leonardo Da Vinci'nin *Paragone*'da resmi "dilsiz şiir", şiiri "kör resim" olarak tanımlaması, Sydney'in *A Defence of Poetry*'de "konuşan resim" dediği şiirin sözcüklerle yarattığı görselliği vurgulaması (19), Lessing'in *Laocoon*'da sessiz, durağan ve uzamsal görsel imgelerin karşına sesli, devingen ve zamana dayalı bir sistem olarak dili koyması (21), Uzundemir'in yürüttüğü tartışmanın önemli duraklarından birkaçıdır. Yazarın aktarmasıyla John Stuart Mill "What is Poetry?" başlıklı yazısında şiirin düzyazı, müzik ve görsel sanatların dilini kullanabileceğini, resmin bir öykü anlatmaktaki sınırlılığına karşı şiirin bunu rahatlıkla yapabileceğini belirtir (24). Modernist şiirde "ut pictura poesis" anlayışı "ut poesis pictura"ya (resim de şiir gibidir) dönüşür çünkü görsel sanatlar da dahil her şeyin yorum gerektiren dilbilimsel göstergelerden oluştuğu düşüncesi yerleşir (27). Nâzım Hikmet'in şiirleri, ekphrasis tartışmaları bağlamında incelenebilecek özelliklere sahiptir. Nitekim Uzundemir "Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi" başlıklı yazısında Nâzım Hikmet'te Jokond'u inceler³. *Jokond ve Si-Ya-U*'da Leonardo Da Vinci'nin "Jokond"unu bir anlatı kişisine dönüştüren Nâzım Hikmet'in, İbrahim Balaban'ın "Bahar Tablosu", "Mapusane Kapısı Tablosu", "Harman Tablosu" için yazdığı şiirler de ekphrasis örnekleridir. Ancak daha genel ve bu çalışma bağlamında daha önemli bir noktanın açıklığa kavuşturulması gerekir ki o da Nâzım Hikmet'in resimle ilgisinin şiir düşünme ve yazma pratikleriyle iç

³ Uzundemir, Özlem. "Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'nin Şiirinde Medusa, Nâzım Hikmet'te Jokond". *Bilig* 51.4 (2009): 231-44.

içe geçmiş olduğudur. İbrahim Balaban, *Şair Baba ve Damdakiler*'de Nâzım Hikmet'in mahkûmların portrelerini yaparkenki duruşunu ve kullandığı ifadeleri taklit ederek resim öğrenişini anlatırken şairin “Burnun hiç de kavgacı değil”, “Ağız, sapsız bıçak” gibi betimlemelerinin resimde ne tür çizgilere denk düştüğünü kavramaya çalıştığını söyler (149). Resimlerle düşünmek Nâzım Hikmet şiirinin imajlarla düşünmek ve düşündürmek şeklinde özetlenebilecek yönteminin önemli bir parçasını oluşturur.

Mitchell; metnin fiziki takdiminin yoğunluk, figürel ve ikonik özelliklerle doldurulduğu grafik, somut ve şekillendirilmiş şiirde ve metnin bir görsel ya da grafik sanat eserini sunma girişiminde bulunduğu ekphrastik şiirde edebi ikonolojinin temelini bulduğunu söyler ve ekler: “Fakat edebî ikonoloji bizi aynı zamanda her edebî metindeki görsel, uzaysal ve resme özgü motiflerin varlığına özel dikkat göstermeye çağırır” (196). Buna göre bir edebiyat yapıtında; edebi form metaforu olarak mimariye, edebi temsil/yeniden takdim metaforları olarak resim, film ve tiyatroya, edebi anlam kapsülleri olarak amblematik/sembolik imajlara, eylemin sembolik mekânları ve zihin durumlarının projeksiyonları olarak sahnelere, eylemin failleri ve “ben”in projeksiyonlarının failleri olarak portrelere ve aynalara, dar anlamda “resim yapımcılar” olarak veya geniş anlamda “gören özneler” olarak karakterlere bakılmalıdır (196-97). Bu çalışma, MİM’de duyu verilerine dayalı tasvirin ve görselliğin imkânlarını edebi ikonolojinin gerektirdiği bir dikkatle inceleme amacını gütmektedir.

B. Nâzım Hikmet’in Şiirlerinde İmajların Dönüşümü

Nâzım Hikmet’in şiirlerinin yazılış ve yayımlanış tarihlerine göre sınıflandırılıp kitaplaşması büyük emekler sonucunda gerçekleşmiştir. Memet Fuat’ın kendi yönetimindeki De Yayınları’ndan 1965-1967 yılları arasında bastığı kitaplar şairin Bursa

Cezaevi’nde yayıma hazırlayıp Piraye’ye teslim ettikleridir. Asım Bezirci ve Şerif Hulusi’nin birlikte başladıkları ancak Şerif Hulusi’nin ölümü üzerine Bezirci’nin tamamladığı dokuz kitaplık “Tüm Eserleri” dizisi 1975-1980 yılları arasında Cem Yayınları’ndan çıkar. Bu dizideki kitapların sonuna eklenen notlar; şiirlerin yazılışıyla ilgili tarihsel bilgileri, çeşitli yayımlardaki değişiklikleri, okuru yönlendirecek açıklamaları, sözlük çalışmasını, şiirler hakkındaki yazıların künye bilgilerini ve bazen özetlerini içerir. Memet Fuat’ın editörlüğü ve Asım Bezirci’nin araştırmalarıyla 1988-1990 yılları arasında Adam Yayınları’ndan yirmi sekiz kitaplık bir Nâzım Hikmet dizisi yayımlanır. 2000’li yılların başından itibaren Yapı Kredi Yayınları’ndan basılan bu toplamda şiirler sekiz cilt halinde düzenlenmiştir. Bu başlık altında Nâzım Hikmet’in MİM’e kadarki şiirlerinde imajlarla anlatımın, yani tasvirin geçirdiği dönüşümlere bakılacak, MİM’deki imajların niteliğinden söz edilecektir. MİM’in yazılış ve yayımlanış sürecinin 1980’lerin başına kadarki dökümü için EK C: Kronoloji’ye bakılabilir.

İlk Şiirler Şiirler : 8, Nâzım Hikmet’in çocukluk ve gençlik döneminde yazdığı ve bir kısmı hiçbir yerde yayımlanmış şiirleri içerir. Memet Fuat ve Asım Bezirci’nin hazırladığı biçime sadık kalınarak basılan kitap dört bölümden oluşur. Şairin “Sağlığında Yayımlamadığı Eski Biçimli İlk Şiirleri (1913-1920)” arasında en eski tarihli olanı 3 Temmuz 1913’te yazılan “Feryâd-ı Vatan”dır. “Sisli bir sabahtı henüz / Etrafı bürümüştü bir duman / Uzaktan geldi bir ses ah aman aman! / Sen bu feryâd-ı vatani dinle işit” (11) dizeleri, Nâzım Hikmet’in bir iki görsel ve işitsel imajla atmosfer yaratabilme yeteneğinin ilk örneği sayılabilir. 1914 tarihli “Yangın” şiirini, “Yanıyor! Yanıyor! Müthiş terrakeler” (12) gibi bir görsel/işitsel imaj aktarımıyla başlatan şair, yangın yerinin görselliğini betimledikten sonra “Bakıyor bu nâr-ı cehenneme gözler

dalıyor” (12) der. İşitmek ve görmek bu iki çocukluk şiirinin temel malzemelerini sağlamaktadır. 1915’te yazılan “Mehmet Çavuşa!”, “Vatana!”, “İrkıma!”, “Şehit Dayıma”, “Çelik”, “İntikam” gibi şiirlerde duyu verilerine bağlı imajlardan ziyade kavramlar öne çıkar. “Mehmet Çavuşa!” adlı şiirin, *Kuvayı Milliye*’nin kahramanlarıyla ve MİM’deki asker hikâyeleriyle karşılaştırılması bile imajların dönüşümü hakkında kapsamlı bir fikir verebilir. Mehmet Çavuş tikel bir kişilik değildir, kişiliği epik söylemin ve bir kahraman idealinin gölgesinde kalır. “Vatana!” adlı şiir, cepheye giden oğul ile anasının konuşması biçiminde yazıldığı için ilginçtir. Ancak burdaki konuşmalar da kişilerin tikel koşullarından doğmaz. Yine de bu şiirler, Nâzım Hikmet’in yaşadığı günü tarihsel bir alan olarak çerçeveleme eğiliminin ilk yansımaları olduklarından önemlidir. “Çelik”te, onun şiir serüveni boyunca gelişecek ve hem yeni imaj sistemlerinin doğuşuna, hem türsel sentez düşüncesine etkisi olacak “teknoloji” teması ilk kez ele alınır. Çelik, silah teknolojisinin, tayyarelerin, denizaltıların temeli olarak övülür ve şiir “Benim öz babam çeliktir” (20) dizesiyle biter.

1918 tarihli şiirlerde, dönemin şiir modası kendini belli eder. Hem Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967) gibi hececilerin hem de Yahya Kemal’in (1884-1958) etkisi açıkça görünür. İmajlarla anlatım belirgin bir üslup özelliği olabilmektedir ancak bu imajlar kişisel deneyim ve duyu verilerinden değil, öğrenilmiş bir şiir dilinden kaynaklanır. “Fırtınadan Sonra”, yıllar önce kocasını kaybettiği gibi, oğlu Hasan’ı da denize kurban veren Ayşe’nin hikâyesidir. Hece ölçüsü ve uyaklar anlatının gerçekçiliğine gölge düşürse de insan adlarının kullanımı, Ayşe ve Hasan’ın konuşturulması gibi unsurlar dikkate değer. “Bir Kış”, “Bir Hâtırâ”, “Viran Diyar”, “Yıllar Geçti Yârdan Hâlâ Gelmedi Haber” gibi şiirlerdeki kişi, zaman ve mekân betimlemeleri neredeyse bir masal söyleminin belirsizliğini taşır. “Bir Hayâl Aradım

Meyhanelerde”, “Rübab” gibi şiirlerde ise “bâde”, “nûş etmek”, “sakiyan”, “damen”, “nermin” gibi eski sözcüklerle kurulmuş, divan şiirlerinin havasını yansıtan imajlar belirginleşir. “Mütareke Geceleri” adıyla tikel bir zamanı saptayan şiirde bile gerçek insan ve mekân adlarına rastlanmaz. 1919 tarihli aşk şiirleri de benzer özellikleri sergiler. “Gül” adlı şiirin “Masal” ibaresi taşıdığına dikkat edilmelidir. “Bir Muhacirin Ağzından”, “Bir Muhacir Kadının Ağzından” adlı şiirlerin, “Muhacirler’den Bazı Parçalar”la bir ilgisi olmalıdır. Birinci, ikinci, üçüncü perde altbaşlıklarıyla, Fikret ve Süreyya adlı kişilerin konuşmaları biçimindeki şiir de şiir-tiyatro oyunu birleştirimlerinin örneklerindedir. Tarihi belirtilmemiş “Taşyürek Osman”, gerçek bir mekân adının ve bol tasvirin kullanıldığı epik bir şiirdir.

Nâzım Hikmet’in “Sağlığında Yayımladığı Eski Biçimli İlk Şiirleri (1919-1925)”, imajlar açısından, yayımlanmamış olanlardan daha geleneksel ve semboliktir. “Kırk Haramilerin Esiri”, “Kaçırılan Kız Kardeşler” gibi, ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgili şiirler bile alegorik bir anlatı kurmaya adanmış hayali imajlarla yazılmıştır. Nâzım Hikmet’in, şiir biçimiyle hikâye ve oyun yazma arzusu “Fantezi köy hikâyesi” olduğu belirtilen “Merak” ve “Ocak Başı” adlı manzum tiyatro oyunuyla devam eder. Bu bölümün en ilginç şiirlerinden biri, millî mücadeleye katılmak için Ankara’ya gitmek üzere yola çıkan Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin’in birlikte yazdıkları “İç Anadolu’ya İlk Bakış”tır. Kişisel bir deneyim olarak yolculuk ve duyularla algılanan dış dünyanın nispeten gerçekçi bir tasviri ilk kez kendini hissettirir bu şiirde. 1925 tarihli “Dağların Havası”⁴ ise her ne kadar “Manzum Roman” ibaresiyle yayımlanmışsa da

⁴ Nâzım Hikmet’in, Akbaba Neşriyatı Marifet Matbaası tarafından 1925 yılında eski harflerle yayımlanan *Dağların Havası* adlı kitabını kitap koleksiyoncusu Haluk Oral ortaya çıkarmıştır. Oral’ın belirttiğine göre şairin ilk kitabı olan *Dağların Havası* aynı yıl Akbaba Dergisi’nde yayımlanan şiirle aynıdır. Kitabın

daha çok bir film senaryosuna benzer ve Haydarpaşa Garı'ndan trenle Ankara'ya gidecek olan Leman'ın sinemaya düşkünlüğü vurgulanır. Nâzım Hikmet'in "eski biçimli" şiirleri ölçü, uyak kullanımının yanı sıra imajlar açısından da büyük oranda eskidir ancak görsel ve işitsel verilerin, türsel sentezlerin, gündelik olana bağlılığın, insan hikâyelerinin, yaşam kesitlerinin, teknolojinin ve tarih yazımının bu şiirlerde bile dönüşmeye hazır unsurlar olarak var oldukları söylenebilir.

"Sağlığında Yayımlamadığı Yeni Biçimli İlk Şiirleri (1922-1927)"nde bu dönüşümün başladığı görülür. 1921'de arkadaşı Vâlâ Nurettin'le Sovyetler Birliği'ne giden, ordaki siyasi ve sanatsal devrimlerin yakın tanığı olan Nâzım Hikmet, Rus fütürizminin ve devrimci sanat anlayışının özü kabul edilen konstrüktivizmin usta sanatçılarından, özellikle Mayakovski'den dolayı olarak ve Meyerhold'dan doğrudan etkilenir. Gerçeği tüm boyutlarıyla yansıtabilmek için hece ölçüsü ve geleneksel uyak yapısı gibi sınırlandırıcı teknik araçlarla birlikte eski şiir anlayışı da terk edilir. Böylece "bir şiirin evrensel izlenimi" ya da "şiirden yayılan enerji türü" gibi tanımlar bağlamında yepyeni bir imajlar dizisinin ortaya çıktığı görülür. Değişen temalar, bir zaman-mekândan ya da gerçek olaylardan kaynaklanan sözcükler, gerçekçiliğin aracı kılınmış düzyazısal dil ve türsel birleştirmeler sayesinde mümkün olur bu. Şair, deneyimlerinin önemini fark etmiş, dünyayı kendine özgü biçimde algılayan ve algıladıklarını imajlarla anlatan bir özne olarak vardır. "İnandık", "İstihsal Aletleri ve Biz Yahut Merih'e Uçacak Zafer" adlı şiirlerde lokomotif, tayyare gibi üretim aletlerini işçilerin yaptığı, ancak onların âdeta oğullar kızlar gibi çalıştığı anlatılır. "Çocuklarımızı / Çalanların elinden alacağız... / Çocuklarımız yalnız bizim olacak" (155) dizeleri, üretim aletlerine

kapağında ya da içinde şairin adı geçmez. Dergide ise "Kartal" mahlasıyla yayımlanır.

<http://www.ntvmsnbc.com/id/25111419/#storyContinued> (29 Temmuz 2012).

Oral, Haluk. "Nâzım'ın ilk şiir kitabı 'Dağların Havası'dır". *NTV Tarih* 18 (Temmuz 2010): 52-53.

sahip olmak gibi Marksizm merkezli fikirlerin, yeni biçimli şiirlerde ortaya çıkan imajlar dizisinin kaynağı olduğunu gösterir. “Toprak Sevgisi”, “Biz -Uzaktan-”, “-Yakından-Biz” gibi şiirler kendi kaynaklarını ifade eden, gerçek insan ve mekân isimlerinin geçtiği, spesifik sayıların ve tarihlerin verildiği şiirlerdir.

“Gözlerim” adlı şiirden özellikle söz etmek gerekir. “Mavi şimşekleriyle elektrikleşen / mavi gözlerime / iki lastik çizme geçirdim. / Yolladım / onları / Anadolu’ya. / Gittiler, / geldiler. / Geldiler fakat nasıl? / Lastik çizmeler / dizlerine kadar batmış çamura.” (166). Lastik çizme giydirilmiş gözlerin Anadolu’ya gönderilmesi, gözün gerçeğe dair veriler toplamak konusundaki gücüne vurgudur. Şiirin son dizelerinde göz sınıf mücadelesinde kullanılan bir silahtır ve şiire tehditkâr bir ton kazandırır: “Şimdi benim / mavi gözlerim / kanlı. / Şimdi işte / kızıl bir perde önünden nasıl kaçarsa bir boğa / beni gören her burjuva / öyle kaçıyor” (166). “Makinalaşmak 2”, “2000 Senesinin Sanatkârlarına”, “Meyerhold Tiyatrosu’na” gibi şiirlerde, makineleri yücelten Fütürist ve Konstrüktivist anlayışın izleri açıktır. “Nasıl Anlatacağız”, “Moskova-Tokyo-Moskova” adlı şiirlerde, hareket ve hız imajlarının yoğunlaştığı gözlenir.

Nâzım Hikmet’in “Sağlığında Yayımladığı Yeni Biçimli İlk Şiirleri (1922-1927)”nden “28 Kânunisanı”, tarihsel bir olayın, Mustafa Suphi ve beraberindeki on dört komünistin öldürülmesinin sahnelenmesi bağlamında önemlidir. “-Trabzon’dan bir motor açılıyor / -Sa-hil-de-ka-la-ba-lık! / Motoru taşıyorlar” (196) dizelerinden başlayarak sinemasal bir anlatım şiire hakim olur. “Grev” adlı şiirde de benzer bir canlandırma söz konusudur. Makine seslerinin taklidi, konuşmalar ve hareket betimlemeleri ile tamamı görsel ve işitsel imajlardan oluşan şiir, Eisenstein’in *Grev* (1924) adlı filminden iki yıl önce yazılmıştır. 1924 tarihli “Yine Bu Bahse Dair: İlim”de,

“Hayat-hareketdir!... / Hareket-tezat!...” formülünün kurulması, “hayat, hareket, sinema, ilim” gibi kavramların buluşturulması dikkat çekicidir. “bu bizim dışımızda dönen / bizim oynadığımız sinema şeridinin / beynimizin perdesinde ‘ilim’ denen / çizgileşmiş resmi var” (205) dizeleri, hayatın da sinema gibi “beynimizin perdesinde” resimler bırakması, deneyimlerin zihne kaydedilmesi bağlamında imajlara yönelik bir akıl yürütme olarak görülebilir. Üstelik şaire göre beynin perdesinde somutlaşan bu resimler ilimdir ya da onları ancak ilim açıklayabilir.

1928’de Bakü’de basılan ve yakın zamana kadar Nâzım Hikmet’in ilk kitabı olarak bilinen *Güneşi İçenlerin Türküsü*’nden şiirler içeren 835 *Satır* 1929’da yayımlanır. 1921-1928 arasında yazılan “Güneşi İçenlerin Türküsü”, “Salkımsöğüt”, “Orkestra”, “Piyer Loti”, “Makinalaşmak”, “Açların Gözbebekleri”, “Gövdemdeki Kurt”, “Bahri Hazer” adlı şiirlerin öncelikle dizgide açık koyu puntolar, büyük küçük harfler kullanılması yoluyla görsel imajlara dönüştürüldüğü görülür. Sayfa üzerindeki uygulamalar vurgulama ya da görsel, işitsel bir deneyimin canlandırılması amacını taşır. Bu şiirlerin dili düzyazısal değildir. Görsel imajlar, olağanüstü anlatılarda karşılaşılabilecek betimlemeler ve buluşa dayalı benzetmeler aracılığıyla ortaya çıkar.

“Orkestra” (1921) ile Nâzım Hikmet eski şiiri temsil eden “üç telinde üç sıksa bülbül öten üç telli saz” imajını yıkar ve onun yerine enstrümanları çekiçler, örsler, sabanlar olan bir orkestrayı koyar. “Sanat Telakkisi”nde de şiirde yeni bir biçim ve içeriğe varmanın bir imaj meselesi olarak ele alındığı görülür. Gönül ahlarının, sırma saç tellerinin yerini asma köprülerin demir putrelleri, bülbülün güle karşı feryatlarının yerini bakır, demir, tahta ve kirişlerle çalınan Beethoven sonatları alır. Doğa karşısında teknik ve mimari övülür, örümcek ağına değil de 77 katlı betonarme binalara hayranlık duyulur. “Çıplak Havva” imajı, “meşin kasketli meşin ceketli kadın” imajına bırakır

yerini. “Belki benim ‘tab’ı şairanem’ yok?! / Neyleyim!. / Toprak anamın çocuklarından çok / seviyorum :- / kendi çocuklarımı!” dizeleri şairane olanın eleştirisiyle birlikte bireysellik ve tikellik vurgusunu pekiştirir (37). Nâzım Hikmet’in “Putları Yıkıyoruz” kampanyasıyla Türk edebiyatının büyük isimlerini hedef alışı bile imajlar odağında gerçekleştirilmek istenen bir yazınsal devrim niteliğindedir. Ancak Nâzım Hikmet şiirindeki *avant-garde* eğilimin şiir mirasını bütünüyle reddetmekle değil de eski imaj takımları yerine yenilerini koymak üzere bu mirası bir malzeme olarak hep el altında tutmakla işlediği belirtilmelidir.

Nâzım Hikmet’in 1920’ler boyunca gerçekliği duyularla kavramak ve dolayısıyla imajlar konusundaki düşüncelerini felsefi boyutta tartışabilen şiirler yazdığı görülür. *835 Satır*’da “Berkley” (1926) ve *Varan 3*’te (1930) “Kablettarih” (1929) bu şiirlerden ikisidir. Maddenin varlığını reddeden, dünyadaki maddelerin Tanrı’nın insanda uyandırdığı düşüncelerden ibaret olduğunu savunan İngiliz filozof George Berkeley (1685-1753), duyularla algılanan dünyanın gerçekliğine karşıt düşüncelerini 1700’lerin başlarında kaleme aldığı yapıtlarında ortaya koymuştur. Nâzım Hikmet, Berkeley’in felsefesini “Sen o sarı kırmızı rengini gördüğün / cilâlı derisine parmaklarını sürdüğün / parlak / yuvarlak / elmaya : / “Fikirlerin bir / terkibidir,” / diyorsun!” (51) dizelerindeki duyumsallıkla eleştirir. “Beynimiz bal yoğuran / bir kovan. / Ona balı dolduran / arıdır hayat. / Aldığımız hislerin / sonsuz derin / pınarıdır kainat!” (53) dizeleri ise duyulara ve bireyselliğe yaptığı vurguyla, roman türünün ortaya çıkmasında da etkili olan 18. yüzyıl modern felsefecilerinin görüşlerini paylaşır. “Kablettarih”te ise “Ve ancak / bizim kartal burunlarımızda buluyor / lâyıık olduğu yeri / materyalist camcı İspinoza’nın / gözlükleri” (1929) denilerek Hegel’i, Marx’ı, insanların edimlerini onların maddi koşullarıyla bağlantılı olarak değerlendiren Marksizmi etkileyen Baruch Spinoza (1632-1677) anılır.

Berkeley'in sert biçimde eleştirilmesi ve Spinoza'nın olumlanması, Nâzım Hikmet'in materyalizm bağlamında büyük önem atfettiği duyu-gerçeklik ilişkisinin ve imajları kullanma biçiminin felsefi temelleri olduğunu gösterir. Bu felsefi ve estetik temeller onun şiirindeki romanlaşma eğiliminin de kaynağıdır. Nitekim 835 *Satır*'da, “ ‘Jokond’ isimli manzum romanın birinci kısmından bir iki kroki” (41) açıklamasıyla birkaç bölümü yayımlanan, “Yakında bu romanın tamamı çıkacak” (48) duyurusu yer alan *Jokond ile Si-ya-u* (1929) ile Nâzım Hikmet'in şiir serüveninin anlatı eksenine gelişmeye başlar. Özel kişi adları, gerçek mekân ve zamanlar, kişilerin ve mekânların betimlenmesinde kullanılan malzeme imajlar tartışmasına yeni bir boyut kazandırır. *Jokond ile Si-Ya-U*, bir ekphrasis örneği olarak da önemlidir fakat yapıtta imajların başlı başına bir dil gibi yorumlanması gerekir. Her benzetme, her ilişkilendirme ideolojik anlamları olan göstergelere dönüşür.

Varan 3'te Benerci Kendini Niçin Öldürdü?'nün birinci ve ikinci babları yer alır. Kimi pasajları şiir formunda yazılmış bir senaryoyu andıran yapıtın çeşitli dizelerinde onun bir roman olduğu söylene de sinemaya yaptığı göndermeler gözden kaçmaz. Kitabın “Seyahat Notlarından” adlı bölümü yolculuk, deneyim, imajlar ekseninde bir dönüm noktasıdır. Rostof üstünden Moskova-Bakü biletiyle bir tren yolculuğu yapacak olan şair hareketi ve yolculuk izlenimlerini anlatır. “Tıkırıyor trenin / rayda tekerlekleri, / devrilerek geçiyor telgraf direkleri” (151) dizeleri, *Dağların Havası*'nda 14'lü hece ölçüsüne uygun biçimde “Tıkırıyor trenin rayda tekerlekleri / Devrilerek geçiyor telgraf direkleri” (*İlk Şiirler* 126) biçiminde yazılmıştır. “Seyahat Notları” (1929), hareketi ve hareketli bir taşıttan görünenleri betimleme çabasının ilk örneklerindedir. Çerçevenilmiş bir yaşam kesitinin ekphrastik bir mantıkla

şiiirleştiiirilmesi, hareketten dolayı çerçeve sürekli değiştiiigi için sinemasal yöntemleri şiiirin yardımına çağırma ihtiyacı yaratacaktır.

I+I=I (1930) emperyalizme karşı mücadele ve üst sınıfların çıkarına hizmet eden sistemler olarak dinlerin eleştirisi gibi fikirlerin tartışıldığı şiiirleri içerir. *Sesini Kaybeden Şehir*'de (1931) görsel imajlar duyusal, somut bir dil üretmenin aracı olur. Gerçek kişi ve mekân isimleri, şiiire özgü teknik unsurlarla karışmış düzyazısal dil, imajların bir şiiir-gerçek üretmeye doğru evrildiğini gösterir. Kitabın son bölümü olan "Hopa Mapusanesi Notlarından"da (1928) "Kızıkcapan Oğlu Vehpi ve Çocuk Muhittine Dair" adlı şiiirle bu dönüşüm gerçekleşir. 1928'de Türkiye'ye giriş yaparken pasaportsuz olduğu için yakalanan ve Hopa Hapisanesi'nde alıkonulan Nâzım Hikmet orada gördüklerini, duyduklarını şiiirleştirmektedir. Duvardaki gaz lambası ve gaz lambasının asılı olduğu çiviye geçirilmiş, üstünde yazılar olan bir kâğıt betimlendikten sonra, yedi günlük su, sidik ve temizlik nöbetini belirten kâğıdın belge niteliğinde bir resmi çizilmiştir. Kızıkcapanoğlu Vehpi'nin ve Çocuk Muhittin'in dış görünüşleri, hareket etme ve konuşma biçimleri canlı biçimde sunulur. Abidin Dino'nun *Nâzım Üstüne* (39), Oğuz Makal'ın *Beyaz Perde ve Sahnede Nâzım Hikmet* (47) adlı kitaplarında saptadıkları üzere, MİM'in bu şiiirle başladığını söylemek yanlış olmaz.

Benerci Kendini Niçin Öldürdü? (1932) Nâzım Hikmet'in imajlarla anlatımın niteliğini sorunsallaştırdığı bir yapıt olması kadar, sinemasal etkiler taşıması açısından da irdelenmelidir. Genel ve yakın planlar çeken bir kameranın varlığını duyumsatacak şekilde, bir film sahnesinin tasviri gibi başlayan yapıtın kahramanı Benerci ve Benerci'nin âşık olduğu İngiliz Mis'inin ilk karşılaşmaları da alaycı bir üslupla bir Amerikan filmi gibi canlandırılır. "Romanımı daha başlamadan berbat edeceksiniz.. / Gelin, etmeyin çocuklar.. / Ne çıkar, / inanın bir sefer olsun NÂZİM'a / Amerikan

filmlerinden fazla..” (17) dizeleri, “sinema sonrası bir edebiyat” düşüncesinin Nâzım Hikmet’in üretiminde belirleyici bir rol üstlendiğinin, aynı yıl Muhsin Ertuğrul’la çalışmaya ve İpek Film için çekilecek filmlerin senaryosunu yazmaya başlayan şairin sinemayı hem yeni anlatım olanakları sunan, hem de ideolojik anlamda yüzleşilmesi gereken bir sanat olarak gördüğünün kanıtıdır. Sinemanın özellikle imajlar bağlamında yeni boyutlar kazandırdığı “gerçekçilik”, “bakış açısı” gibi kavramların, yapıtın İkinci Bap, II. parçasında ayın on dördünün farklı konum ve koşullardaki altı kişi tarafından algılanması ve betimleme yoluyla ifade edilmesi üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Paris’te aç gezen kişi “ – Bu gece ay / dibi kalay / bir tencere gibi” derken, Fatihli hırsız “ – Bu gece ay / gökte açık kalan / bir pencere gibi” der (18). Benzetmeler kişilerin tikel koşullarına göre değişmekte, yaşamsal konumlarının bir uzantısı olarak belirlemektedir. “Taymis gazetesinin Kalküta’dan aldığı bir telgraf”, dipnotlar, Benerci’den gelen mektup, Kalküta’da polis karakolunda polislerin Shakespeare’in *Macbeth*’indeki üç cadının konuşmasına gönderme yapan konuşmalarıyla dil düzeyleri, türsel birleştirmeler, üslup çeşitlemeleri oluşur. İkinci Kısım, Birinci Bap, III. parça “Keşmirli Ebe Kadın / anamın kasıklarından çekti beni. / Ve / kundakladı bir sinema biletiyle. / Biletim üçüncü mevkiydi” dizeleriyle başlar ve eteklikli annesi, işçi gömlekli babasıyla yola çıkan anlatıcının üç kapılı bir sinemaya gidişi anlatılır. Üç kapı, üç toplumsal sınıfa simgelemektedir ve anlatıcı “istihsal aletinden mahrum olanlar”ın (52) sınıfındandır. Sinema-yaşam denkliğinin kurulduğu, sinemanın yaşamın bir metaforu ya da yaşamın sinemanın bir metaforu olarak düşünüldüğü görülür. Nâzım Hikmet, yaşamı sinema deneyiminin kazanımı olan bakış açılarıyla, planlarla, merceklerle görme ve gösterme peşindedir artık. Perdede “Yirminci Asrın Sergüzeştleri” adlı dram başlar. Tayyareler, fabrika bacaları, bacalardan çıkan duman ve “Şikagolu bir milyoner”; sinema perdesinde

anda sunma avantajıyla birlikte düşünülebilir. Elbette dilsel bir üretim olan şiir bağlamında bu çizgiselliği aşamaz ancak okurun zihninde zamandaş ve bütünlüklü bir “nal ve güğüm sesleriyle yükselen güneş” imajı oluşturabilir. Burada, Yahya Kemal’in ve Ahmet Haşim’in şiirlerini hatırlatan imajların yerini, deneyimlenen bir zaman-mekânın imajları almış, yaşamın sinemasal sansasyonunu şiire içkin kılmanın imkânları araştırılmıştır.

Gece Gelen Telgraf (1932)’da yer alan “Orada Tanıdıklarım II” başlıklı şiir, Tavaşiş Marusa adlı anlatıcının 1918 yılında zırhlı trenle Kiev’e giderken başından geçen bir olayı anlatması şeklindedir. Hikâyesini aktaran bir anlatıcının bakış açısıyla; anlatıcıyı ve onu dinlediği mekânı betimleyen “şair anlatıcı”nın bakış açısı bir aradadır. MİM’deki yaşam kesitlerinin büyük kısmı bu şekilde sunulmuş, gerçek deneyimlere, içiçe geçmiş zaman ve mekânlarda süregiden harekete bağlı teknik özellikler belirginleşmiştir.

1935’te yayımlanan *Portreler*, şairin otobiyografik malzemeyi şiirleştirme biçimi açısından önemlidir. Hiciv şiirlerinde duyu verilerine bağlı imajlar yerine daha soyut bir anlatım ve fikirler devreye girer. “Karıma Mektup”, Nâzım Hikmet’in şiirleri arasında başlı başına bir inceleme konusu olabilecek mektup-şiir örneklerinin ilkidir. Modern roman teknikleriyle oluşturulmuş *Taranta-Babu’ya Mektuplar* (1935) ile mektup-şiir formu olgunlaşır. İçtenlikli, rahat bir anlatımın hakim olduğu mektup-şiir; gündelik hayattan, özel yaşantıdan, ansiklopedik bilgiden, siyasetten, kişisel deneyimlerden, kısacası mektup yazarını belli bir toplumsal konuma ait kılan tüm alanlardan işlevsel bir montaj yoluyla söz etmeye olanak verir. Böylece mektup, insanın gördüklerini ve duyduklarını aktarabileceği, belge değeri taşıyan, modern dünyanın parçalı bütünlüğünü yansıtmak açısından kolaylık sağlayan ideolojik bir tür olarak yerini alır. *Taranta-*

Babu'ya Mektuplar' da görsel imajlar baskındır ve görsel andırmalar son derece yaratıcı benzetmelere dönüşür. Yapıtın sonunda çeşitli alıntılar ve istatistiksel veriler yer alır. Nâzım Hikmet'in "roman", "manzum roman" gibi türsel sıfatlar yakıştırdığı yapıtlarında; kurmaca yazarlar yaratmak, kayıp metin izlekleri oluşturmak, alıntı ve dipnotlar kullanmak, gazete kupürleri, ansiklopedi maddeleri, telgraf metinleri, telsiz ve telefon konuşmaları, radyo yayınları aktarmak, farklı anlatıcıların tanıklığına başvurmak gibi, 19. yüzyıl romanında örneklerine çok rastlanan yöntemlerin kullanıldığı, böylece yapıtların kendi içinde bütünlüklü epizotlardan ya da öncesiz-sonrasız fragmanlardan oluşan dinamik bir yapı kazandığı görülür.

*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'*nda (1936) sözcükler tarihsel alanı ve olgu bağlamını kurmaya yarayan imajlar olarak ön plandadır. İlahiyat Fakültesi müderrisi Mehemed Şerefeddin Efendi'nin risalesini eleştiren Nâzım Hikmet, İbnî Arabşah'dan, Âşık Paşazade'den, Neşrî'den, İdrisi Bitlisi'den, Dukas'tan ezberlediği satırları tekrarlayarak yapıtın nasıl bir sözel enerji düzeyini yakalaması gerektiğinin alıştırmalarını yapar. Seçilen sözcük ve söz kalıplarıyla dilin kendisi bir imaja dönüştürülür. Hapisede yatağında uzanmışken Börklüce Mustafa'nın dervişlerinden biri anlatıcıya görünür ve dervişle yapılan mistik yolculuk için şunlar yazılır: "Bu yolculukta gördüğüm ses, renk, hareket, şekil manzaralarını parça parça ve çoğunu -eski bir itiyat yüzünden- bir çeşit uzunlu kısalı satırlar ve arasına kafiyelerle tesbit etmeğe çalışacağım. Şöyle ki :'" denilir ve destan başlar (228). Nâzım Hikmet bu girişle âdeta tüm yapıtın bir yolculuktan sunulan imajlar olduğunu söylemektedir. Anlatılanların gerçek bir deneyimin parçaları gibi sunulmak istendiği açıktır. Görsel betimlemelerin ve olay anlatısının hakim olduğu yapıtın en dikkat çekici yanlarından biri de diyaloglar ve görsel canlandırmalar dolayısıyla sinemasal bir etki bırakmasıdır.

MİM'in yazılış süreci, Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye, Saat 21-22 Şiirleri, Rubailer* adlı yapıtları ve *Dört Hapisaneden, Yatar Bursa Kalesinde* adlı yapıtlarda bir araya getirilmiş şiirlerin büyük bir kısmının yazım süreciyle çakışır. Şairin 1939'da İstanbul Tevkifanesi'nde başlayıp 1940'ta Çankırı ve 1941'de Bursa hapisanelerinde devam ettiği *Kuvâyi Milliye* (1968) (*Kurtuluş Savaşı Destanı* adıyla 1965), kurtuluş savaşı rivayetlerinin ve gerçek insan deneyimlerinin bir derlemesi görünümündedir. Anlatı kişileri dış görünüşleri ve hareketleriyle betimlenir, mekânlar betimlenir, kişilerin konuşmaları aktarılır. Tarihsel olaylar şiirin ritmine koşut biçimde üst üste sayılıp dökülür. Gündelik hayat imajları tarihsel alanın kurulmasında etkindir. *Nutuk*'tan alıntılanan bölümler ve tarih kitaplarından yararlanılarak anlatılan cephe savaşları gerçekçi bir üslupla montajlanmıştır. *Kuvâyi Milliye*'nin bazı bölümleri *MİM*'de çeşitli değişikliklere uğratarak kullanılmıştır. Bu iki yapıt, insan deneyimlerinin sözel olarak yeniden üretilmesinde imajların rolü bağlamında benzerdir.

Dört Hapisaneden (1966), Nâzım Hikmet'in 1939-1946 yılları arasında İstanbul, Ankara, Çankırı ve Bursa hapisanelerinde yazdığı, birkaçı şairin başka yapıtları içinde kullanılmış, çoğu ilk kez bu kitapta yayımlanan şiirlerini içerir. "Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları" gibi, hapislik deneyimlerinin anlatıldığı şiirlerde Nâzım Hikmet'in bedeni, çevresini algılamaya ve anlatmaya odaklanmış bir duyurga olarak belirir. "İstanbul'da, Tevkifane avusunda, / güneşli bir kış günü, yağmurdan sonra, / bulutlar, kırmızı kiremitler, duvarlar ve benim yüzüm / yerde, su birikintilerinde kımıldanırken" (121) gibi dizeler, 1938 Harp Okulu Davası'nda 15 yıl hüküm giyen şaire, karısı Piraye'nin "Bir defter al, her gün gördüklerini, duyduklarını yaz. Eminim ki mektupların kadar güzel olacaktır." (A. Kadir 108) deyişini hatırlatmaktadır. "Hopa Mapusanesi Notlarından" ile başlayan, mahkûmların yaşamlarından manzaralar sunma

çabası 1939'dan itibaren şairin kendisini sürekli tikel bir zaman ve mekânda görsel/işitsel veriler toplayan ve aktaran bir anlatıcı olarak konumladığı şiirlerle devam eder: “Şeker Ali yukarda, koğuştta bağlama çalıyor. / Akşam. / Dışarda çocuklar bağrışıyorlar. / Çeşmeden akıyor su. / Ve jandarma karakolunun ışığında / akasyalara bağlı üç kurt yavrusu.” (“Çankırı Cezaevinden Mektuplar”, 152).

1945 yılı sonlarında yazılan ve ilk kez 1965'te yayımlanan *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri* de *Dört Hapisaneden*'deki şiirlere benzer ancak “aşk, özlem, memleket meseleleri ve faşizmle mücadele” temalarının bir arada işlenmesiyle daha soyut ve kavramsal bir dil kitaba hakim olur. *Saat 21-22 Şiirleri*'nin yazılışı bitince Nâzım Hikmet, “Piraye'ye Rubailer” adıyla 40 rubai yazmak, rubai biçiminde materyalizme uygun bir içerik denemek ister. 1945-46 yılları arasında yazılan ve ilk kez 1966'da basılan *Rubailer* tasavvuf felsefesinin yerine maddeciliğin konulması, ruh-madde birlikteliğinin vurgulanması açısından önemlidir. “Ruhum ne ondan önce vardı, ne ondan ayrı bir sırrın kemâlidir, / ruhum onun, o dışımdaki âlemin bende akseden hayâlidir.” (209) yazan Nazım Hikmet, 2 numaralı rubaide, sevgilinin aynadaki hayalinin kalıcı olmadığını, ayna kırıldığı halde sevgilinin varlığını koruduğu gibi bir örnekle, tasavvufun ayna metaforunu reddeder ve maddi varlığı ön plana çıkarır. 3 numaralı rubaide, “Muşambanın üstüne resmini bir kerecik çizdim ama / günde bin kere resmin çıktı bende tepemden tırnağıma,” (210) denilerek deneyimlerin zihin imajları olarak nasıl korunduğuna ve tekrar tekrar gerçekleştirildiğine dair bir örnek sunulmuş olur. 12 numaralı rubai, Descartes'ın olumsuzlanması bağlamında, daha önce Berkeley ve Spinoza ile açılmış felsefi düzlemi pekiştirir. “Lahana, otomobil, veba mikrobu ve yıldız / hep hısım akrabayız. / Ve ey güneş gözlü sevgilim, ‘Cogito ergo sum’ değil / bu haşmetli ailede varız da düşünebilmekteyiz” (214) denilerek, düşünce üretiminin,

insanın dünyayla karşılaşmaları sonucu gerçekleştiği ima edilir. Nâzım Hikmet şiirinde imajların felsefi bir okumasını yapmak ayrı bir çalışmayı gerektirecek kadar kapsamlı bir konudur. Böyle bir çalışma; algı, düşünce üretimi, metafizik gibi odaklar çevresinde pekçok düşünürün yanı sıra Berkeley, Descartes ve Spinoza felsefelerini de kat etmeli ve Descartes'ın "Cogito ergo sum"unun yapıbozumuna dair tartışmaları içermelidir.

Daha önce 1929-1935 yılları arasında yazılmış şiirlerle kısaca değinilen, şairin sağlığında kitaplarına almadığı ya da kendisinin derlediği ama ancak ölümünden sonra basılabilen şiirleri kapsayan *Yatar Bursa Kalesinde*, daha sonra bazı değişiklikler yapılarak MİM'in çeşitli bölümlerinde kullanılacak "Çankırı 1940" imzalı isimsiz birkaç şiiri, "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"ni (1940) ve "Ayşe'nin Mektupları"ni (1943) da içermesi bağlamında MİM'in yazılış sürecine ışık tutar. *Yatar Bursa Kalesinde*'de yer alan 1947-1951 tarihleri arasında yazılmış şiirlerde ağırlıklı olarak otobiyografik malzemenin kullanıldığı görülür. Hapisane deneyimleri ve hapisten çıktıktan hemen sonrası anlatılır. Piraye'ye ve Münevver'e yazılmış şiirlerle şair özel yaşamını aktarmaya devam eder. İbrahim Balaban'ın tabloları üzerine yazılmış ekphrasis örnekleri de kitabın dikkat çeken şiirlerindedir.

MİM, Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e mektuplarından takip edilebildiği üzere Haziran 1941'de yazılmaya başlanır ve çalışmaları 1940'ların ikinci yarısına kadar uzar. Yapıt, imajlarla anlatımın doğasını araştırmaya yönelik bir incelemeye tabi tutulduğunda imajların, Nâzım Hikmet'in şiir serüveni boyunca daha pratik ve gerçekçi biçimde bir arada işlemelerinin yolları araştırılan şu üç konuyla ilgili olarak işlev kazandığı görülür: 1- Toplumsal tipler çizmek üzere kişilerin tasvir edilmesi, 2- Toplumsal tiplerle onların ortaya çıkmasında etkili olan olaylarla ilişkisini ortaya koymak için kişilerin biyografilerinin oluşturulması ya da yaşamlarından kesitlerin sunulması ve gündelik

hayatın tarihine eğilerek modern olanın araştırılması için mekânların tasvir edilmesi, 3-
Yapıtın şiir unsurunu da barındıran bir sentez olarak kendi diyalektik macerasını
serimlemek ve yeni çağın teknolojisini temsil eden sinemanın imajlarla düşünce üretme,
gerçeklikle doğrudan bağ kurma gibi niteliklerinin şiire kazandırılması için sinemaya
özgü bir etkinin yaratılması.

Nâzım Hikmet'in imajlarla neyi gerçekleştirdiğinin araştırılacağı bu tezin birinci
bölümünde kişilerin toplumsal tipler olarak kategorize edilmesinde imajların rolü
araştırılacaktır. MİM'de toplumun farklı sınıflarından aşağı yukarı 500 kişinin
yaşamından kesitler sunulur. Kişilerin dış görünüşleri okurda bir duygulanım yaratacak
görsel imajlar kullanılarak betimlenir. Kişilerin hareketlerini, duruşlarını, bireysel bir
ifade aracı olarak bedenlerini kullanışlarını betimleyen kinestetik imajlar okur üzerinde
psikolojik bir etki yaratır. Kişilerin dilsel yansımalarını sergileyen diyaloglar da onları
toplumsal, ekonomik, kültürel kategoriler olarak ayırt etmenin aracıdır. Geriye
anlatıcının yine büyük oranda tasvire dayalı özetlemeleri ve nadiren devreye giren
yorumları kalır. Nâzım Hikmet'in toplumsal tipleri belirlemede imajları kullanışı,
George Simmel'in "Duyular Sosyolojisi" ve Ulus Baker'in Simmel'den yola çıkarak
temellendirdiği "Duygular Sosyolojisi" bağlamında değerlendirilecektir.

Nâzım Hikmet 1941 yılını toplumun çeşitli sınıflarından yaşam kesitleri sunarak
kuşatmak ister. MİM'de 1908'in başlangıç oluşturduğu toplumsal dinamiklerin ve
tarihsel olayların etkileri 1940'ların ikinci yarısına dek uzanır. Anlatılan her yaşam
kesitinde, konuşturulan her insanla bir tarihsel alanın kurulması gerekir. Nitekim
kişilerin tarihselleştirilmesi de, kişilerin hikâyeleri ve önemli olaylar bağlamında tarihsel
atmosferin verilmesi de imajlar sayesinde olur. Nâzım Hikmet şiirinin, özellikle de
MİM'in tarihyazımıyla ilgisi çeşitli araştırmacılar tarafından dile getirilmiş ancak bunun

yöntemleri, semantiği, sembolleri yakın okumalarla ortaya konulmamıştır. Tezin üçüncü bölümünde MİM’de tarih yazan imajlar ele alınacak, kişilerin ve toplumsal sorunların, önemli tarihsel olayların ve gündelik yaşamın imajların belirlediği anlatı kipleriyle nasıl tarihselleştirildiği Hayden White’in *Metatarih* adlı yapıtında ortaya koyduğu teorik çerçeveden yararlanılarak irdelenecektir.

Nâzım Hikmet’in şiirinde imajların dönüşümü özetlenirken şairin çocukluk yaşında yazdığı şiirlerden başlayarak şiir formuyla tiyatro, masal, hikâye yazmayı denediği, 19 yaşında gittiği Sovyetler Birliği’ndeki deneyimleri ve eğitimi sonrasında türler arası ve sanatlar arası birleştirmelere özellikle ilgi duyduğu belirtilmişti. Her çağın bir teknolojisi ve her teknolojinin ürettiği bir sanat vardır. 19. yy sonu ve 20. yy başında sinema tüm sanatları dönüştürmeye başlar. 1930’ların başından itibaren senaryo yazarlığı, yönetmenlik, seslendirme gibi işlerle sinemanın içinde olan şairin MİM’le bir türsel senteze ulaştığının savunulacağı dördüncü bölüm MİM’de sinemasal imajlara ayrılmıştır. Nâzım Hikmet’in MİM’i yazarken senaryo yazım tekniklerinden nasıl yararlandığı araştırılacaktır. Deleuze’un sinema düşüncesinin temel dayanağı olan “hareket-imaj” ve “zaman-imaj” kavramlarından yola çıkılarak MİM’de önemli bir yer tutan hareket tasvirleri ve zaman perspektifi incelenecektir. Özellikle sessiz sinema döneminin en bilinen imajı olan trenin MİM’deki rolü irdelenecek ve son olarak Nâzım Hikmet’in MİM’le yeni bir edebi tür oluşturma çabası Christophe Wall-Romana’nın “sine-şiir” teorisi bağlamında tartışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL TİPLER ÇİZEN İMAJLAR

MİM'in "Üçüncü Kitap", İkinci Kısım, I. ve II. parçaları, gözlerindeki problem yüzünden Memleket Hastanesi'ne yatan Halil'in hastane izlenimlerine odaklanır. Bir sohbet sırasında hastane kâtibisi Halil'e sorar:

- "— Yeni bir kitap yazıyormuşsunuz?"
"— Çalışıyorum."
"— İsmi sorabilir miyim?"
"— 1908'den 1939'a kadar
Anadolu'da tabakalaşma ve sınıflaşma." (362)

Bu kısa diyalog, MİM'i taşıyan temel unsurlardan ikisinin, tarih ve sosyolojinin kaçınılmaz bir aradalığını vurgulamasının yanında, Nâzım Hikmet'in Cumhuriyet tarihine ve Anadolu'nun sınıflaşma sürecine dair problemleri ne tür bir zihniyetle kurguladığını tartışmak için iyi bir başlangıç noktasıdır. Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya" adlı yazısına Modern Türkiye tarihi çalışmalarının 1980'li yıllara kadar iki eksen üzerinde yapıldığını, bunlardan birinin Osmanlı devlet geleneğinden kopma, diğerinin ise devlet-ebed-müddet geleneğinin sürekliliği olduğunu belirterek başlar (129). Ünüvar'a göre, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden Kemalist Tek Parti dönemine, hatta 1950'lere kadar uzanan ve aralarında benzerlikler bulunan bu iki

dönem; ideoloji, devlet anlayışı, kamusal alana bakış ve iktisadi aklın fonksiyonel farklılaşımı gibi konular bağlamında tartışılmıştır (129). Nâzım Hikmet'in MİM'de sergilediği tarih ve toplumsal yapılar anlayışı da süreklilik ekseninin içeriğine uyar. Bu içerik, yapıtta, çeşitli sınıf, tabaka ve zümrelerden insanların yaşamından sunulan kesitleri, imajlara kaydedilen sınıfsal ya da toplumsal tiplere özgü detayları değerlendirebilmek için önemlidir. Nâzım Hikmet'in, Anadolu'da tabakalaşma ve sınıflaşma konusunu neden 1908 ile 1939 arasına, yani İkinci Meşrutiyet ile II. Dünya Savaşı'nın başlangıcı arasına konumladığını irdelemek gerekir.

Nâzım Hikmet'in büyük bir şiir olarak tasarladığı ve sonra *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'ye bir sinema filmi olarak aldığı "Yirminci Asır Tarihi"nden "Giriş"te söz edilmişti. Şairin 20. yüzyılı 1908 devrimi ile başlattığı ve 1939'un da sonradan değişikliklere uğrayarak MİM'i oluşturacak ilk şiir parçalarının yazıldığı yıl olduğu ve 1939 sonrasının bu yapıtta işlendiği akılda tutulmalıdır. Daha önemlisi ise insanların yaşama biçimlerinin bir galerisi niteliğindeki yapıtın göstermek istediği sorunlarla ilgili kısmıdır ki burada 1908'den 1940'lara kadar devamlılık gösteren toplumsal yapıları irdelemek gerekir.

Selim Deringil, II. Dünya Savaşı'nda Türkiye'nin dış politikasını anlattığı *Denge Oyunu*'nda savaş sırasında iktidarı elinde tutan kadroyu, İttihat Terakki, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş dönemleri başta olmak üzere yakın tarihin en önemli olaylarını yaşamış ve II. Dünya Savaşı'na girmemek başarısını da bu deneyimler sayesinde gerçekleştirmiş bir elit olarak tanımlar (57). MİM'in "Üçüncü Kitap", I. Kısım, III. Parçasında, 10 Rebiülahır 1327 tarihli *Sabah* gazetesinin okunamayacak durumda yıpranmış sayfalarından kesik kesik aktarılan satırlarla göndermede bulunulan II. Meşrutiyet ve 31 Mart vakalarından (303-309), yapıtın tamamında asıl anlatı zamanı

olan 1940'lara kadarki tüm olayların ve etkilerinin, sergilenen insan hikâyelerinde eleştirel bir karşılık buluyor olması, süreç boyunca etkin olan İttihat ve Terakki düşüncesini tanımayı gerektirir.

Suavi Aydın, “İki İttihat Terakki: İki Ayrı Zihniyet, İki Ayrı Siyaset” adlı yazısında, arkasında Yeni Osmanlılar hareketi bulunan, mutlak monarşiye karşı anayasacılığı savunan Birinci İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden söz ederken, “Yeni Osmanlılar ya da Batı'daki adlandırmayla Jön Türk düşüncesine şöyle bir bakıldığında, anayasacılığın yanında, yerli burjuvazinin önünü açacak kontrollü bir iktisadi liberalizm ve bir ‘Osmanlı vatani’ fikrinin esas alındığı görülmektedir” der (117). Millî iktisat ve merkezîyetçiliği savunan ilk gruba karşı; federalizm ve özel girişim yanlısı olup imparatorluğun Müslüman olmayan burjuvazisi ile ittifak arayışına giren, teşebbüs-ü şahsi ve adem-i merkezîyetçiliği savunan Prens Sabahaddin'in (1878-1948) Paris'te oluşturduğu ikinci grupla bu İttihat ve Terakki ikiye bölünür (124). Birincisi ile organik bir ilişkisi bulunmayan, Abdülhamit idaresinden rahatsız asker ve küçük memurların entelektüel önderler olmaksızın oluşturdukları İkinci İttihat ve Terakki'ye paramiliter etkinliğin kurallarının ve bir subay-küçük memur grubunun milliyetçi fikirlerinin yön verdiğini belirten Aydın'a göre, “Hareketin bu yöndeki değişimi, Türkiye siyasi tarihinin 20. yüzyıldaki gidişatına egemen olan ana çerçeveyi de belirlemiş oluyordu” (124). 1913'e kadar süren Meşrutiyet'ten geri kalan, ideologluğunu Ziya Gökalp'in (1875-1924) yaptığı korporatist-dayanışmacı bir iktisat ideolojisi çevresinde “ortak kültür” kavramında birleşmiş bir Türk öznesinin devletini yapmak isteyen, Alman devlet anlayışını rehber edinmiş bir anlayışla devletin varlığını korumayı her şeyin önünde tutan bir iktidardır. İttihat ve Terakki'nin devletin bekası için zaman zaman devleti bağlayan hukuk çerçevesinin dışına çıkmayı meşru saydığına değinen Aydın, Bâb-ı Âli

baskını, Ermeni tehciri gibi olayları örnek gösterir (127) ve 1908 devriminin Fransız İhtilalinden etkilenen “Hürriyet, Uhuvvet, Musavat” [Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik] fikirlerinin ne yazık ki yalnızca sloganlarda kaldığını söyler (128).

Meşrutiyetten Cumhuriyete aktarılan siyasal, ekonomik, toplumsal yapıların çözümlenmesini konu edinen yazılarda “Devletin bekası” (Devletin ölmezliği) gibi sık kullanılan başka bir ifade “devlet-i ebed müddet”tir (Ebedî devlet). Kerem Ünüvar, Cumhuriyet’in kurucu bir moment olarak ortaya çıkmasına rağmen bu anlayışın sürdüğüne değinir. Ziya Gökalp’in, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin Türkçülük anlayışı ve özellikle 1913’ten itibaren iktisadi hayatın Türkleştirilip millî iktisat görüşünün yerleştirilmesi üzerinde etkili olduğunu söyler. Ünüvar’a göre, Gökalp, Friedrich List’in (1789-1846) fikirlerinden yararlanarak, ulusal burjuvazinin yaratılması ile millî bilincin taşıyıcısı olacak sınıfın ortaya çıkabileceği imkânların hazırlanması konularında İttihat ve Terakki devletçiliğini beslemiştir (133). Ünüvar, Meşrutiyet döneminde *Ulum-ı İktisadiyye ve İçtimaiyye* mecmuası, savaş döneminde ise *İktisadiyyat, Türk Yurdu* ve *İslam* mecmualarında geliştirildiğini söylediği millî iktisadi, “savaş yıllarında İttihat ve Terakki’nin ideolojik öğelerinden biri haline gelen, ulusal bir ekonominin nasıl ve hangi şartları gözetererek yaratılması gerektiğini vaaz eden ekonomik politikalar” diyerek tanımlar (133). İktisadi vicdanın tümüyle kozmopolit olduğunu telkin eden Menchester Okulu’na karşı, Gökalp, *Yeni Mecmua*’nın 9 Mayıs 1918 tarihli sayısındaki “İktisadi Vatanperverlik” adlı yazısıyla liberal ekonomik düşünciyi mahkum etmiştir (133). I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı İmparatorluğu’nun bir ahlak sorunuyla karşı karşıya olduğunu, savaşın neden olduğu artık değer (fazla temettü) ulusun çıkarına hizmet edeceği yerde bireylerin eline geçtiğini belirten yazar, “Ahlak yetersizliği toplumsal dengeyi bozmuş ulusal sanayi ve ticaretin gelişiminde kullanılan ‘artık’ sefahate

harcanmıştı. Böylece, Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu ahlak buhranı ‘harp zenginleri’ denilen yeni bir sınıfın doğuşuna neden olmuştu” der (134).

Kerem Ünüvar da Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e aktarılan düşünceler arasında dayanışmacılığa (tesanütçülük, solidarizm) vurgu yapar. Yazara göre, Gökalp’in solidarizmi İttihat ve Terakki’nin iktisat anlayışını olduğu gibi, Kemalizmin halkçılık ilkesini de beslemiş, “halk ile ulusun eşitlenerek halkçılığın milliyetçilikle yer değiştirmesine ve Kemalizmi benimseyen ‘kentli bürokrasinin’ ‘genel (millî) irade’yi temsil ettiğini düşünmesine; diğer yandan da ‘sınıfsızlık’ anlayışına uygun olarak tek-parti rejiminin meşrulaştırılmasına zemin oluşturmuştur” (139). Ünüvar, Kemalistlerin iktisada sosyal inşa aracı olarak baktıklarını, böylece yalnız maliyenin değil piyasanın da ulus devletin arzularına göre şekillendiğini söyler (140) ve kendilerini devrimci değil de inkılapçı olarak niteleyen Jön Türkleri, İttihatçıları ve Kemalistleri, işin içine sınıf çatışmalarının karıştığı, belli toplumsal ilişkilerin, ekonomi ve kurumların yıkıldığı gerçek bir devrimden uzak durmak, bir millî burjuvazi yaratmak ve liberal değil korporatist bir burjuva toplumu kurmak hedeflerinde buluşturur (142).

Zafer Toprak’ın solidarizme geniş yer verdiği “Osmanlı’da Toplumbilimin Doğuşu” başlıklı yazısı, Meşrutiyet toplumbiliminin kazandığı üç kavramın, “tesanüd”, “halk” ve “millet”in, Meşrutiyet aydınıyla Cumhuriyet Türkiye’si arasındaki köprüleri kurduğu, bugün bile etkinliğini sürdüren Meşrutiyet toplumbilim normlarının retorikleşmiş yanlarıyla ideoloji ürettiği savıyla başlar. Fransızca “solidarité”ten gelen tesanütçülük, 1908 sonrası ders kitaplarında görülmeye başlayan ve I. Dünya Savaşı yıllarında dergilerde yoğun biçimde tartışılan bir düşüncedir. Toprak, solidarizmin teşebbüs serbestiyeti ve mülkiyetin dokunulmazlığına gölge düşürmeden liberalizmle sosyalizm arasında bir orta yol gözettiğini belirtir (313). Solidarizmi, ekonomide devlet

müdahaleciliğini öneren, çalışanlarla güçsüzleri gözeten, gündeminde sosyal mevzuata yer veren, sınıf çatışmasının gereksizliğine inanan, laik eğitimi savunan, pasifist, uzlaşmacı gibi nitelikleriyle tanıtır (313). Gökalp'in solidarizminin iktisadi sınıfların kaldırılmasını amaçladığını söyleyen Toprak, kavramın tarihini ve Türkiye'deki serüvenini ayrıntılı biçimde ele alırken, bu kavramı baştacı eden Durkheim'ın (1858-1917) "Toplumbilimsel İşbölümü" anlamına gelen kitabının *İçtima-i Taksim-i Amel* adıyla TBMM Hükümeti Maarif Vekâleti tarafından 1923'te basıldığı bilgisine yer verir (312) ve orijinal yapıtın ikinci baskısından yapılan bu çeviride meslek ahlâkından söz eden geniş bir girişin yer aldığını vurgular (313). Osmanlı'da toplumbilim ile "halk" sözcüğünün yaşıt olduğunu, ikisinin de II. Meşrutiyet'le hayatımıza girdiğini söyleyen Toprak, Türkçülüğün dayanak noktalarından Halkçılığın, tabaka ve sınıf farklarını kaldırarak toplumun farklı zümrelerini yalnızca iş bölümünün doğurduğu meslek zümrelerine indirgediğini yazar. "Gökalp'e göre sınıf adı verilen ve 'büyük burjuvazi', 'küçük burjuvazi' ve 'gündelikçiler'den oluşan bu tabakalar meslek devri ile son bulacaktır" (325).

Çağlar Keyder'in yine süreklilik eksenine kurulu *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar* adlı kitabı, 1908'den 1940'lara kadar sınıfların durumunu görmek, gerçekçi bir yapıt üretme çabasındaki Nâzım Hikmet'in bu süreçteki toplumsal tabakalaşma ve sınıflaşmayı kavrama ve yansıtma becerisi hakkında yorum üretebilmek için gerekli çerçeveyi sunar. Bürokrasinin 20. yüzyıl başından itibaren sergilediği eylem kapasitesini anlamak adına bu sınıfın bileşiminin ve nicel gücünün ele alınmasının önemini vurgulayan Keyder, öncelikle sivil bürokrasinin (Bâb-ı Âli) oluşumuna, yeni devlet dairelerinin kurulması ve mahallî idarelerin modernizasyonu ile memur sayısının şişmesine vurgu yapar. 19. yüzyıl ortasında kurulan mühendishane, tıbbiye, mülkiye gibi

okullardan mezun olanlar bürokrasinin her kademesinde görev almaya başlamıştır (45). Devrimci ve reformcu hareketleri başlatan entelektüeller de yetiştikleri okullar, çalıştıkları kurumlar ve üretilen artığa el koyma ilişkisindeki yerleri bakımından bürokrat sınıfa dahildirler (46). “[A]z gelişmiş bağlamlardaki çoğu aydın hareketleriyle aynı ‘toplumsal mühendislik’ perspektifini paylaşmakla birlikte, İmparatorluğun sorunlarını kavrayışı ne toplumsal yapının analizine ne de emperyalizmin mekanizmalarının incelenmesine dayanıyordu” (48) diyen Keyder, Jöntürklerin “teşhis edebildikleri hastalıklara çare olarak idari reformlar önerirken hem hastalığın hem de tedavinin iktisadi yönlerinden habersiz” olduklarını vurgular (49). 1908-1918 arasında devleti kurtarma fikri ile ülkedeki etnik ve dinî gruplar için eşitlik ve federasyon amacını güden birleştirici ideoloji, azınlıkların çıkarlarını korumaya çalışan Avrupa devletlerinin müdahalesi karşısında hükümetin çaresizliğini görür görmez sona ermiştir (53). Her biri, imparatorluk üzerinde planları olan dış güçlerle özdeşleşen azınlıkların yarattığı endişe ile Türk milliyetçiliğini benimseyen ve millî devlet kurmanın yolunu yerli burjuvazi yaratmakta bulan bürokrasi bunun için uygun olanların Müslüman Türkler ve Avrupa devletlerinin planlarıyla özdeşleşmeyen Yahudiler olduğuna kanaat getirmiştir. Savaş ekonomisine özgü uygulamalar Müslüman iş adamına kâr ettirmenin çeşitli yollarını bulmuştur. Keyder, Osmanlı bürokrasisinin ekonomi üzerinde siyasi kontrol kurma idealinin savaş döneminde gerçekleştiğini, emperyalizmle bütünleşmenin ve gelişen burjuvazinin yarattığı özerk iktisadi alanın tam bir gerileme içine girdiğini belirtir (56). Ona göre, yönetici sınıfla bu sınıfı tehdit eden burjuvazi arasındaki mücadele etnik ve dinî bir alana kaydırılmıştır. Keyder, “bürokrasinin karşı çıktığı şey toplumsal sistemin giderek kazandığı nitelik ve bu sistem içindeki sınıf hakimiyeti yapısıydı” (58) diyerek 1908-1924 arasındaki sınıf anlayışının temelini ortaya koymuş olur. Sınıf meselesi Ziya

Gökalp'in fikirleri etkisinde, toplumda benzer koşullarda yaşayıp aynı hedefler uğruna mücadele veren gruplar arasındaki bir çatışma olarak var olamamış, azınlıklardan oluşan burjuvazinin yerine yerlisinin konulmasını gerektiren millî devlet kurma amacının gölgesinde kalmıştır. Keyder'in belirttiğine göre 19. yüzyılda ticaret hacminin artmasıyla başlayan şehirleşme Anadolu'nun bütün pazar merkezlerinde nüfus dengelerinin Hristiyanlar lehine sonuçlanmasına yol açmıştır. Müslüman nüfus, Hristiyanlardan daha kötü şartlarda yaşamalarına bağlı olarak yüksek ölüm oranı ve özellikle erkeklerin art arda gelen savaşlarda ölmesiyle azalmıştır. Savaştan önce Ermenilerin doğu cephesinde Ruslara katılacağı endişesiyle gelen 1915 Ermeni tehciri büyük can kaybına neden olmuş, Yunan ordusunun 1919'da Batı Anadolu'yu işgaliyle başlayan sürecin sonunda imparatorluğun Rum burjuvazisi göçmeye başlamıştır. Keyder, "1924'te mübadele tamamlandığında, toplam 1,2 milyon Rum Yunanistan'a kaçmış veya mübadele yoluyla gönderilmişti" der ve savaş öncesi burjuvazisinin büyük çoğunluğunun bu rakamın içinde olduğunu, henüz oluşmakta olan bir sınıfa hiç beklenmedik şartlar altında boyun eğdirildiğini yazar (60). Yani buraya kadar sınıf sorunu bir azınlıklardan kurtulma ve millî devlet yaratma sorunu olarak görünür. Osmanlı'da her türlü kapitalizme geçiş süreci bürokrasi-bağımsız köylülük ilişkisi kıyısında usul usul ilerlemek zorunda kalmış, tüccar sınıfının gelişmesi beraberinde proleterleşme getirmemiştir (64).

Keyder'in, Cumhuriyet kurulduğunda bürokrasinin karşısında hiçbir rakip bulamadığını, burjuvaziden arta kalan kesimin bürokrasiye karşı özerk bir tavır alabilecek bir sınıf oluşturamayacak kadar zayıf olduğunu söylemesi önemlidir (67). Ülkeden çıkarılan burjuvazinin yarattığı ve desteklediği bütün kültürel kazançlar ortadan kalkmıştır. "Doğmakta olan sivil toplum henüz meyva vermeden boğulmuş ve bir kez

daha devletin katı hakimiyetinin her şeyin üstüne çıkması tehlikesi başgöstermişti” (68) diyen Keyder, Kırım Savaşı sonrası Rusya’nın ele geçirdiği topraklardan, kuzeyden ve Yunanistan’dan gelen muhacirlerin de gayrimüslim burjuvazinin yerini almaya heves gösterdikleri halde milliyetçilik bayrağı altında devlet sınıfıyla özdeşleşip rakip bir sınıf oluşturamadıklarını vurgular (68).

1920’lerde tüccar sınıfı içinde Hıristiyan unsurların safdışı bırakılmasını telafi eden iki gelişme görülür: Yabancı sermayenin rolü artar ve Müslüman tüccar sınıfı olgunlaşır, ancak 1929 buhranı ile onlar da şanslarını kaybederler (80-81). Keyder’in 1931 CHP kurultayı kararlarından söz ederken Türk Cumhuriyetçilerinin Avrupa’ya İtalyan faşistlerince tanıtılan örgütsel yenilikleri keşfettiklerini söylemesi ve şu cümleyi alıntılması önemlidir: “Türkiye Cumhuriyeti halkını ayrı ayrı sınıflardan mürekkep değil ve fakat ferdî ve içtimaî hayat için işbölümü itibarı ile muhtelif mesai erbabına ayrılmış bir camia telakki etmek esaslı prensiplerimizdendir” (82). 1930’lar boyunca baskı ve sansür artmış, Türk ocakları, Türk kadın birliği, mason locaları, aykırı bulunan gazete ve dergiler kapatılmıştır. Keyder, Türk tarihinde devletçilik dönemi adıyla bilinen 1930’ların iktisadi politikalarının milliyetçi aydınlar tarafından kapitalist olmayan kalkınma stratejisi olarak yorumlandığını belirtir (84). Tarım sektörüne gelen yeni vergilerle köylüler yoksullaşmaya, toprak ve hayvanlarını satıp büyük çiftliklerde ortakçı çalışmaya başlarlar. Tarımsal üretim azalır. Devletin ticaret üzerindeki kontrollerinin artmasıyla tüccarların faaliyet alanı daralır. Keyder, 1931’de sekiz yüz bin nüfuslu İstanbul’da yüz bin işsiz olduğunu belirtir. Ücretlerin düşürülmesi nedeniyle grevler olmuş, iş saatlerinin sınırlanması ve işçilere başka haklar getirilmesi için iş kanunu düzenleyen bürokrat istifaya zorlanmıştır. 1932’de işçi aleyhtar kararları çıkarıldığından söz eden Keyder (87), krizden kârlı çıkanların yalnızca sanayiciler ve

bürokratlar olduğunu belirtir ve sistemi şu cümlelerle açıklar: “Aslında bu iki grup arasındaki etkileşime baktığımızda sistem iyice saydamlaşır. Bir yandan devlet kapitalizminin başlangıcını görmek mümkünken, öte yandan, devlet sınıfı ile sanayi burjuvazisinin üst kademelerinin birbirinden ayırt edilmesinin çok güçleştiği bir kaynaşma gözlenir” (88).

1908’den 1940’lara kadar sınıflaşma ve tabakalaşma sorununun çeşitli görünümler ortaya koysa da devlet geleneği-devletçilik modeli bağlamında şekillendiği açıktır.

Bu model, siyasal bir elit ile emeklemekte olan bir burjuvazinin hızlı bir birikim sağlamak için güçlerini birleştirerek ve de yeni bir toplumsal sistem kurma iddiasıyla, işçi sınıfını ağır baskılar altında tutup tarım sektörünü sömürürken, yalıtılmış bir millî ekonomi alanı yaratmalarına dayanır. Bütün bunlar, sınıf çıkarları arasındaki çatışmaları yadsıyarak korporatist bir toplum modeli[ni] kabul eden, şu ya da bu ölçüde yabancı düşmanlığına dayanan bir millî dayanışma ideolojisi çerçevesinde gerçekleştirilir. (Keyder 90)

Türk bürokratların İtalyan tecrübesini yakından izlediklerini ve Mussolini’nin partisinin örgütlenme yöntemlerinden etkilendiklerini de belirten Keyder, Cumhuriyet’in Osmanlı geçmişiyle sürekliliğini çeşitli açılardan vurgular ve bu geleneksel yönetim tarzının niteliklerini sıralar: Toplumsal tepkinin yokluğu, anti-oligarşik hareketlerin görülmemesi, iktisadi gelişmelerin sonuçlarına karşı toplumun hiç harekete geçmemesi... Türkiye’deki rejimin vatandaşlık bir yana henüz halk bile olamamış bir toplumu yönettiğini yazan Keyder, rejim için “sadece seçkinlerin kendi aralarında pazarlık etmelerine ve siyasî tavır almalarına izin veren bir rejimdi” der (91). Yazara göre II.

Dünya Savaşı'nın başlaması devletçiliğin başarı hikâyesinin sona ereceğini haber vermiştir. 1945'e kadar üretim hızla düşmüş, çift hayvanlarına askerî amaçlarla el konulmuş, Millî Korunma Kanunu ile bürokrasi savaş ekonomisini dilediği gibi yürütme hakkına sahip olmuş, bütün işçi hakları yürürlükten kaldırılmıştır. Keyder, savaş yılları boyunca Türkiye'de bürokrasinin ve burjuvazinin Mihver devletlerine hayranlıkla baktıklarını, savaşa girmeyerek Alman yayılmasının güneydoğu kanadını emniyete aldıklarını ve Nazi ordularının Sovyetler Birliği'ne daha rahat saldırmasını sağladıklarını belirtir (93). Bu dönemde ticareti elinde tutan belli tüccarlar devletin askerî levazım ihalelerinden vurgun yaparak daha da zenginleşmiştir (93). Bu kıtlık atmosferinde birilerinin büyük vurgunlar yaptığını gazetelerden okuyanlarda hükümet aleyhtarlığının oluştuğunu yazan Keyder, Varlık Vergisi yüzünden devletçiliğin bürokrasi-burjuvazi birliğinde onarılmaz bir gedik açıldığını, sanayi burjuvazisinin ilk fırsatta şikayetini dile getirdiğini yazar (95). MİM'in İkinci Kitap V. parçasında yabancı sermayeyi temsil eden Fransız Mösyö Düval'in Osmanlı burjuvazisinden Cazibe Hanım'a "Sizin köylülerinizden memnunum, / kanaatkâr ve sabırlı insanlar. / Tüccarlarınız da fena değil, / memurlarınız zararsız, / beğenmiyorum fabrikatörlerinizi fakat. / Size her şeyden önce ziraat lazım. / Sonra devletçiliği de bırakmalısınız" (208) dediğini hatırlatmak ve 1908'lerden 1940'lara tüm savaşların, anlaşmaların, iktisadi politikaların ortaya çıkardığı sınıf, tabaka ve zümreleri gerçekçi biçimde temsil eden insan tipleriyle yapıt boyunca karşılaştığını belirtmek gerekir. "1908'den 1939'a Anadolu'da tabakalaşma ve sınıflaşma" adlı, devletçi modelin hikâyesine koşut olarak II. Dünya Savaşı'nı başlatan şartlar ve savaş süresince Nâzım Hikmet'in neden hapiste olduğunu açıklayacak unsurların da ortaya konmasını gerektiren, dolayısıyla şair için sistemle hesaplaşmanın aralıklarını sunacak insan hikâyelerinin kaynaştığı bir alan sunar. "Birinci Kitap" II.

parçada, Halil'in, 15:45 katarı hareket ettikten az sonra, bileklerindeki kelepçelere rağmen okuduğu kitaptan başını kaldırıp Jandarma Haydar'a köylerinin kaç hanelik olduğu, hanelerde kaç öküz bulunduğu gibi sorular yöneltmesi de açıklık kazanır böylece. Halil toplumsal sınıflar üzerine düşünen, sınıfları oluşturan insan topluluklarının sosyal ve ekonomik şartlarını irdeleyen bir kişiliktir. Emin Karaca, *Nâzım Hikmet Şiirinde Gizli Tarih*'te Halil'in büyük oranda Nâzım Hikmet ile Hikmet Kıvılcımlı (1902-1971)'nin özelliklerini taşıdığını belirtir (16) ve “kitap ve kelepçelerle / on üç senedir / bu beşinci yolculuğudur” dizesinden yola çıkarak Kıvılcımlı'nın mahkûm olarak beş tren yolculuğunu sıralar (17). Memet Fuat'ın *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet* adlı çalışmasının “Kıvılcımlı, Hikmet” maddesinde belirtildiği üzere 1938 Donanma Davası'nda birlikte yargılan Nâzım Hikmet'le Kıvılcımlı'nın Eylül 1938-Kasım 1940 arasında Çankırı Cezaevi'nde, Kemal Tahir de dahil aynı odada kaldıkları (204), Kıvılcımlı'nın toplumsal sınıflar konusundaki çalışmalarının 1930'lardan itibaren yayımlandığı akılda tutulmalıdır. 1935 baskılı *Türkiye'de İşçi Sınıfının Sosyal Varlığı* adlı kitabında, Kıvılcımlı'nın, devlet ve kurumlar tarafından sürekli yanlış bildirilen işçi sayılarının yaklaşık da olsa gerçekçi bir bilgisini sunmaya çalışması, kitap boyunca sınıfların varlığını vurgulama ihtiyacı duyması önemlidir.

Nâzım Hikmet, MİM'i planlarken toplumsal sınıflarla ilgili niyetini açıkça ortaya koyar. Kemal Tahir'e 20.3.1942 tarihli mektubunda, o gün için 12.000 mısralık dört kitap olarak tasarladığı yapıtta ne yapmak istediğini şöyle anlatır:

- 1) İstiyorum ki okuyucu 12.000 mısraı bitirdikten sonra vıcık vıcık insan kaynaşan bir mahşerden geçmiş olsun. 2) İstiyorum ki bu insan mahşerinin konkre [somut] ifadesi okuyucuya ana hattında muayyen [belli] 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 -nerden gelinip, nerede bulunduğu, nere[y]e gidildiği? sualine- *sahanın içinde azami imkânlarla* cevap verilsin. (138)

Çeşitli sınıflara ait insanların hikâyelerinin, görüntülerinin, sosyal ve ekonomik şartlara bağlı yaşam biçimlerinin irili ufaklı kesitlerle birbirine eklemlendiği yapıt için sözkonusu "muayyen devre" 1940'ların ilk yarısıdır ancak yukarıda nedenleriyle birlikte ele alındığı üzere 1908 devriminden II. Dünya Savaşı sonuna kadarki tüm önemli olayları ve etkilerini kapsar. Nâzım Hikmet 1908'den itibaren nereden gelinip nereye gidildiği sorusuna yanıt arayacağı yapıtının teknik planını ise şöyle belirler:

1) Birinci kitap lumpen proleter, proleter, küçük burjuva sınıflarının takdiminde bir *mukaddime ve hazırlıktır*. Burda birkaç esas şahsiyetle de şöyle böyle tanışırız. 2) İkinci kitap küçük burjuva ve burjuva sınıflarının takdiminde bir mukaddemedir. [...] Bu ikinci kitapta da bazı esas şahsiyetlerle tanışırız. 3) Birinci kitapla ikinci kitaptaki şahsiyetler birbirleriyle karşılaşmadan önce kâh birinci tren kâh ikinci tren -ikinci kitabın sonunda- ele alınarak kıyasa başlanır. 4) Üçüncü ve dördüncü kitap birinci ve ikinci kitapların inkişafıdır. (*Kemal Tahir'e...* 138)

Toplumsal sınıflar ve sınıfları temsil edecek tipleri belirleme meselesi Nâzım Hikmet'le Kemal Tahir arasındaki mektupların ilgi çekici konularından biridir. Şair, tarihsiz bir mektubunda tip denilen nesnenin ana hattında iki türlü yapıldığını söyleyerek açıklamaya girişir. Birincisi, yazarın gerçeklikteki tiplerden edindiği intiba ile sentetik

bir tip uydurması, ikincisi ise gerçeklikte mevcut somut bir tipi alıp işlemesidir. Gerçekçi bir sanat için ikincisinin daha makbul olduğunu, ancak bu iki yöntemin de aynı kitapta kullanılabileceğini belirtir (253). Aralarında “ölmez tip”, “enmuzeç tip” [numune] olarak andıkları tipi, “insanlarda uzun bir tarih devresi için hatta bazen pek nadir de olsa bütün devirler için mevcut karakterleri müşahhaslaştıran” şeklinde tanımlayan Nâzım Hikmet’in, bunu, klasiklerle modernleri birbirinden ayıran bir nitelik olarak gördüğü açıktır. Bu tiplerin birinci yöntemle, yani gerçeklikteki tiplerden edinilen intiba ile yaratıldığını, klasik edebiyatın tiplerinin böyle olduğunu söyler. Shakespeare’in, Moliere’in tiplerini örnek verir ve şöyle der: “Gorki’nin ‘ana’ tipi bile biraz idealize edilmiş, biraz tek taraflı değil midir? Mesela [...] ana doğurmuş kadındır, Maksim Gorki’nin ‘ana’sı ise sanki oğlunu hazreti Meryem gibi doğurmuşa benzer” (253). Anne sevgisi, kıskançlık, hasislik gibi duyguları şahıslaştıran bu tipler kendi devirlerini temsil ederler elbette ama şaire göre roman, hikâye, şiir bugün çok daha geniş ve reel imkânlarla ulaşmıştır (253).

Diyalektik metodun abstraksiyon (soyutlama), endüksiyon (tümevarım) ve dedüksiyon (tümdengelim) gibi yardımcı metodlarına gelir sıra. Nâzım Hikmet’e göre birincisini klasik edebiyat, ölmez tiplerin tespitinde bol bol kullanmıştır. Tümevarımı, yani bir insanı, bir aileyi alıp bunlardan bir sosyal muhite varmayı da sonrakiler denemiştir. Mihail Şolohov gibi Sovyet romancıları ise bütünden parçalara gitmişlerdir. Nâzım Hikmet diyalektik metod içinde her üç metodun bir arada ve yerli yerinde kullanıldığı bir tarz olduğunu ileri sürer: “Ben daha böylesine rastlamadım. Ve bence romanın olsun, şiirin olsun inkişafı bilhassa bundan olsa gerek. Ve bu ancak bugünkü teknikle kabil” (253-4). Edebi türleri kökten değiştireceğini düşündüğü teknik şaire göre şunları sağlamıştır:

1) Dünyayı kısalttı ve küçülttü. 2) Mahalli ve millî hususiyetleri yanında beynelmilel müşterek vakıalar ve hadiseler ve reaksiyonlarla, aksiyonları gerçekleştirdi. 3) Şimdiye kadar misli görülmemiş büyük, kalabalık kütle hareketlerini ortaya çıkardı. 4) Nihayet yeni insan münasebetlerinin gerçekleşmesini mümkün kıldı ve mümkün kılmakta. (254)

Bu akıl yürütmenin sonunda, eskiden bir ya da birkaç insanın, bir ya da birkaç ailenin hikâyesini anlatıp çok çok beş altı kitapta bunları birbirine bağlayarak belli bir devirdeki toplum hayatını veren romana karşı yeni teknik imkânlarla bir milletin daha uzun bir devirdeki hikâyesinin verilebileceği düşüncesi pekişir. “Bugün bir romancı, hatta bizim tekniğimizle, bütün Anadolu’yu dört ayda dolaşabilir. Ve diyalektik materyalist metodu ve BİLGİSİ varsa bütün Anadolu’yu bir yılda anlayabilir” (254) diyen Nâzım Hikmet, bu şekilde bir milletin romanının tek bir kitapta yazılabileceğini söyler. Ferdi inkâr etmediğini ama ferdi vermek için de küçük mahallî farklarla binlerce kez yazılmış karakterlerin, psikolojilerin ayrıntıları üzerinde, bunlara lisan farkından başka bir şey katmaksızın roman yazmanın eskimiş bir şey olduğunu iddia eder. Şairin, “Ben, şahsen *Manzaralar*’da bu işi ancak yarım yamalak yapıyorum. O bir başlangıçtır” demesi önemlidir (254-5). Sonraki mektuplarda da devam eder tartışma. Toplumsal sınıfları temsil edecek tiplerin belirlenmesi gerektiğini düşünen Nâzım Hikmet, sınıflı Kapitalist toplumlardaki insanların can sıkıcı biçimde birbirlerine benzediklerini, insan karakterlerinin geniş bir çeşitlilik sergilemediğini düşünür. Ona göre Gorki’nin yazdığı Rus köylüleri ve Rus lümpenleriyle bizimkiler arasında çok az fark vardır çünkü kapitalist toplum insanları standartlaştırmakta, ferdi öldürmektedir (263).

Kemal Tahir'in "Tip, yani insan" şeklindeki ifadesine karşı çıktığı bir başka mektupta ise tiple insanın farklı şeyler olduğunu söyleyerek tipin romandan çıkması gerektiğini, tip yaratmanın değil, insanları yazmanın lazım geldiğini söyler (265).

E.M. Forster, *Roman Sanatı*'nda kişileri yalınkat ya da yuvarlak olarak ikiye ayırır. Yalınkat kişilere 17.yy'da humour, tip ya da karikatür denildiğini belirtir.

Yalınkat roman kişisi tek bir nitelik ya da düşünceden oluşmakta, yapısına birden fazla nitelik girince yuvarlaklaşmaya başlamaktadır. Yalınkat kişiler, bir sözde yansımış bir düşünceden ibarettirler ve bu sözde belirtilenin dışında kişiliklerini ortaya koyacak bir şey yapmazlar (108). Forster'a göre yalınkat kişilerin büyük bir yararı ne zaman ortaya çıksalar kolayca tanınabilmeleridir. Yazarın denetiminden çıkmaz, geliştirilmeleri için çabada bulunulmasını gerektirmezler. Boyutları önceden saptanmıştır. Bir başka yarar ise okuyucunun bunları kolayca hatırlayabilmesidir. Olayların akışıyla değişmedikleri için okuyucunun aklında kolayca yer ederler (109). Bu bağlamda, MİM'deki kişilerin çoğu ancak yalınkat kişiler olabilirler. Bir kısmı bir satırda adıyla anılan, bir kısmı sadece bir kez okur karşısına çıkan kişiler için yazarın denetiminden çıkmak olanağı zaten yoktur. Yani gerçek insanlar yazılıyor olsa bile bu kurgu içinde ancak tip olabilmektedirler. Orhan Kemal, İbrahim Balaban gibi cezaevi arkadaşlarının anı kitapları ya da şairin mektupları okunduğunda anlaşılmaktadır ki MİM'deki kişilerin çoğu ya şairin bizzat tanıdığı insanları alıp işleme ya da benzer özellikler gösteren insanların bir özeti, bir örneği olabilecek kişiler oluşturulması yoluyla tipleşirler. Ofis şefi Kemal örneğinde olduğu gibi, olaylarla birlikte değişimine tanık olunan kişiler bulunmasına rağmen bunların tamamının bir devirdeki çeşitli sınıfları temsil etmek için yapıtta yer aldıkları unutulmamalıdır. MİM'deki kişilerin aynı zamanda tikel oldukları Nedim Gürsel'den Göksel Aymaz'a pek çok yazar tarafından belirtilmiştir.

György Lukács, “Sınıf Bilinci” adlı yazısında, toplumun sınıflar halinde eklemelere ayrılmasına, Marksizm açısından, belli grupların üretim sürecindeki konumlarına göre karar verilmesi gerektiğini söyler (111). Marx’a göre insanın yaşama biçimleri üzerine düşünmek ve bunların bilimsel bir analizini yapmak gelişme sürecinin sonunda, ulaşılmış sonuçlarla mümkündür (112). Tarihi, insanları toplumlar halinde bir araya getiren ve onların ekonomik düzlemdeki nesnel ilişkilerinden başlayıp birbirleriyle, doğayla ve kendileriyle olan tüm ilişkilerine hükmeden yaşama biçimlerinin dönüşümleri olarak tanımlayan Lukács, tarihe sosyolojik yasalar çerçevesinde bakan Marx’ın ekonomik sosyal yaşamda şeyleşmiş nesnelliklerin tümünü insanlar arasındaki ilişkiler halinde çözümlediğini belirtir (115). Marx’ın, bu ilişkilerin bireyden bireye değil, işçiden kapitaliste, toprağın kiracısından onun sahibine doğru olduğunu, bunlar silindiğinde toplumun ortadan kalkacağı şeklindeki düşüncelerini aktaran Lukács, insanların kendi yaşamsal varlıklarına ilişkin bilinçlerinin tüm eğilimleriyle birlikte bu ilişkilerde ortaya çıktığını söyler. Ona göre bilinç toplumun bütünüyle ilişki kurduğunda, insanların yaşamın belli bir konumunda edinecekleri düşünceler, duyular tanınır hale gelir. Bunun gerçekleşmesi, “insanlar bu konumu, bu konumdan kaynaklanan çıkarları ve kendi nesnel konumlarına özgü düşünceleri v.b. gerek doğrudan eylemleriyle gerekse tüm toplumun -bu çıkarlara denk düşen- yapısıyla ilişkili biçimde tamamıyla kavramaya hazır veya yetenekli oldukları zaman olur bu” (117-8). Söz konusu yaşam konumlarının sayısının hiçbir zaman ve toplumda sınırsız olmadığını, bu konumların tipolojisi en ince detayına kadar saptanmış bile olsa birbirinden farklılık gösteren bazı temel tiplerin var olduğunu, bunların niteliklerinin insanların üretim sürecindeki konumları tiplenerek belirlenebileceğini yazan Lukács’ın cümleleri, Nâzım Hikmet’in söyledikleriyle büyük ölçüde örtüşür. Lukács, sınıf bilincini

“İşte üretim sürecindeki belirli bir tipe bu şekilde yakıştırılan veya akılcı biçimde uygun ve lâyük görülen reaksiyon sınıf bilinci demektir” ifadesiyle tanımlar (118) ve peşinden şu soruyu sorar: “Belirli bir toplumun içinde, üretim sürecindeki bir pozisyondan bakarak bu toplumdaki ekonominin bütünü acaba ne ölçüde algılanabilir?” (119). Bu soru bağlamında sınıf bilinci, bir sınıfın kendi toplumunun tarihsel konumunu fark edememesi veya bu konuda bir bilinç oluşturamaması gibi anlamlar edinir. Lukács’a göre, toplumun bütünüyle gerçek ilişkiler bağlamına nüfuz edebilmek titiz bir tarihsel analizin nesnel imkân kategorisi çerçevesinde yapması gereken bir görevdir. Bir konumdan bakarak fiilî toplumun bütününe algılamak mümkün olmuyorsa bu konumun çıkarlarını hesaba katan bir düşünce toplumun bütününe hedefleyemez ve böyle bir sınıf ancak boyun eğebilir, tarihin gidişi içinde koruyucu ya da ilerletici bir müdahalede bulunamaz çünkü kendi sınıfının çıkarları bağlamında toplumun bütününe örgütleyecek bir sınıf bilincinden mahrumdur (119-20).

Nâzım Hikmet’in kendi konumundan bakarak toplumdaki yaşama biçimlerini, insanların üretim sürecindeki konumlarını analiz edip tipleştirdiği MİM’de, “yürükler”, “köylüler”, “saten önlüklü kızlar” gibi adları ve sayıları belirtilmemiş insanların oluşturduğu kalabalıklar dışarıda tutulmak kaydıyla beş yüzden fazla insan yer alır. Bunların iki yüz yirmi kadarı anlatının şimdiki zamanında yer alan birincil kişiler kadrosunu, üç yüze yakını da bunlarla ilişkili ikincil kadroyu oluşturur. İkincil kişiler, birincil kişilerin diyaloglarında geçer ya da anlatıcının aktarmalarıyla devreye girerler. Onların varlığıyla, iç içe geçmiş zaman ve mekânların bir montajına dönüşür yapıt. Hem birincil kadrodakileri tanımak için kaçınılmazdırlar, hem de eleştirilen bir konunun çeşitli detaylarını yüklenerek ya da sosyal sınıfların, toplumsal bir tipin ortaya çıkışının tarihsel çözümlenişinde rol alarak yapıttaki ana temaların tamamlayıcısı olurlar. Nâzım

Hikmet'in, kişileri sınıfsal kategorilere dahil ederken kullandığı Marksist terminoloji kapsayıcı ancak yetersizdir. Mesela net bir tanımı olmamasına rağmen lumpenproletaryaya dahil edilecek isimler kolayca belirlenebilirken burjuvaziyi kendi içinde alt gruplara ayırmak daha etkili bir yöntemmiş gibi görünür. Bu yüzden önce “toplumsal tip” kavramını tanımlamak sonra da MİM'deki kategorilerin neye göre oluşturulacağını belirlemek gerekir.

Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara* adlı kitabının çeşitli pasajlarında bir toplumsal (sosyo-psikolojik) tipin ne olduğunu ve yapıtlarda nasıl üretildiğini anlatır. Baker'in tanımlayıcı cümleleri arasında öne çıkan birkaçı maddeler haline getirilerek şöyle sunulabilir:

- 1- Toplumsal tipler; bireyler ya da kategoriler değil, toplumların kendilerinin yarattığı, somut bir yaşam sürdüren, kendine özel yanları, duygulanışları ve fikirleri olan “mamüllerdir”. George Simmel'e göre sosyolojinin görevi, bu özellikleri bir toplumsal biçim ya da bir fomülle tanınacak bir tip aracılığıyla dönüştürmektir (50).
- 2- “[B]ir toplumsal tip ona tekabül eden özellikler, ortam ve muhit olmaksızın asla kavranamaz. Bu muhit toplumsaldır, çünkü doğa tipler üretmez. [...] Bu nedenle geleneksel ve kırsal yaşam koşullarını toplumsal tiplere referans vererek tanımlamak güçtür.” Köylü ancak şehre ya da modern yaşama nazaran bir toplumsal tiptir. “Kuşku yok ki, sosyo-psikolojik tipler modernitenin doğurduğu olgulardır” (51).
- 3- Bir toplumsal tipin yaratılması, sorunlar ve olaylar hakkında sistematik bilimsel bilgiden önce hayal gücü ve etkilenebilme kapasitesi gerektirir. “Toplumsal tipleri yaratabilmek için, hayal gücünü, duyguların bilgisini ve olguların bir karmaşık ilişkiler seti demeti olarak bilgisini koordine etmeyi başarabilmek gerekir” (90).
- 4- Toplumsal tipler gerçek psikolojik bir kişinin özelliğine sahiptir ve bu toplumsal

tipin edebi kavranışını gerçekleştirir. Toplumsal tip, duygularıyla belirlenir (93).

5- Toplumsal tipler, yerleşmiş uzlaşımınla ya da aniden ortaya çıkarak değil “”bakış açıları” yoluyla yaratılırlar, yani belli birinin bakış açısından saptanmaları gerekir ki edebiyatı ve sinemayı toplumsal tipleri görünürleştirmekte sosyolojiden daha güçlü kılan budur (96).

6- “Bir duygular demeti olmanın ötesinde, bir toplumsal tip bir ‘imaj’ olabilmelidir.”

Bu, onun toplum tarafından görülmesi gerektiği için böyledir (97).

MİM’deki kişilerin ele alınış biçimi Baker’in tanımlarıyla örtüşür. MİM’de köylüler toplumsal tipler arasına dahil edilebilir çünkü onlar Halil ya da Doktor Faik gibi şehirli, modern ve aydın kişilerin gözünden verilmiştir. Nâzım Hikmet’in toplumsal tiplerle kuşatmaya çalıştığı lümpenproletarya, proletarya, küçük burjuvazi, burjuvazi sınıflarına köylüler de eklenmeli, yaşamsal konumları ve hikâyelerinin benzerliği bağlamında ele alınması gereken başka grupların da olduğu belirtilmelidir. Aydınlar, azınlıklar, mahkûmlar, askerler ve gaziler, kadınlar gibi. MİM’deki kişileri öncelikle kaybedenler ve kazananlar olarak iki ana gruba ayırmak en doğru yol gibi görünmektedir. MİM’de kişilerin listesini sunan bir tablo için Ek A’ya bakılabilir.

A. Kaybedenlerin Dramı: “İnsanları öyle kolay yeniyorlar ki”

1. Lümpenproletarya

Marksist Düşünce Sözlüğü’nün “Lumpenproletarya”, “İşçi sınıfı” (proletarya), “Orta Sınıf” (Küçük Burjuvazi) ve “Burjuvazi” maddelerinin yazarı Tom Bottomore lümpenproletaryayı, “Marks’ın *18 Brumaire*’de “Louis Bonaparte’ın iktidar mücadelesinde kendisine dayanak olarak gördüğü ‘dilenciler, paçavra toplayıcılar,

genelev işletenler, yankesiciler, salıverilmiş hapisane kuşları, terhis edilmiş askerler, haydutlar, burjuvazinin perişan olmuş maceracı dallarından oluşan, tüm sınıfların reddettiği dağınık bir grup” olarak tanımladığını söyler. “Lumpenproletarya” teriminin asıl önemi, Kapitalist toplumlarda bunalım ya da sosyal çözülme durumlarında çok sayıda insanın kendi sınıflarından kopup reaksiyoner ideolojilere ve hareketlere açık serbestçe dolaşan bir kitle oluşturmasından gelir. Bauer’ın I. Dünya Savaşı’nın peşinden lumpenproletaryanın faşistlere katıldığını gördükten sonra, bu grubu oluşturanlar hakkında açık düşüncelere varamadığının belirtilmesi de ilgi çekicidir (389). Demek ki lümpenproletarya siyasi rolü net olarak tanımlanamayan, sınıf bilinci gelişmemiş, bir proletarya hareketinde hangi tarafta duracakları belli olmayan kişilerden oluşan dağınık bir gruptur. MİM’de kişiler kadrosunun zenginliğine oranla oldukça az sayıda insan bu başlık altında toplanabilmektedir. “Birinci Kitap”, I. ve II. parçalarında karşılaşılan Kaçakçı Recep, üstü başı yırtık halde cesedi masada yüzükoyun yatmakta olan Ali, hayat kadınları Aysel ve Neclâ ile bu kızları pazarlamak üzere Bursa’ya götürülen Vedat, eroin satıcısı Moiz bu gruba dahil edilebilir. Gerek yüze, bedene, kılık kıyafete dair betimlemelerle gerekse temsil değeri olan konuşmalarla verildikleri için Nâzım Hikmet’in bu sınıf için ürettiği tiplerin başında Aysel, Neclâ, Vedat üçlüsü gelir. Bunların yaptıkları işler doğrudan söylenmez. Kızların fahişe oldukları ve Vedat’ın onlara müşteri bulduğu daha çok diyaloglar ve kısmen imajlar aracılığıyla ortaya çıkar.

Aysel	Yaşı belli değil. Belki on üç, belki yirmi. Esmer. Kuru. (20)	“—Sana ne vereceğiz?” (21)
Neclâ	on beş yaşında var yok. Burnu kıpkırmızı yüzü değirmi. Ve insanı şaşırtacak kadar büyük yeşil empermeablin altında memeleri. (20-21)	“—Kardeşim götürmeyelim bu sıksa kızı. Belsoğukluğu var. İzmit’te aldı geçen sene. Her tarafı akıyor bütün. Hem inanma yalan

		Kadıköylü değildir.” (23)
Vedat	18 yaşında. Top ense, altı oklu beyaz kravat ve sivilceler. (21)	“—Hiçbir yere benzemez Bursa hamamları, Hele ‘Ferahfeza’. Bahçe içinde bir otel. Müşteriler temiz. Vizite üç papel. Biri patrona kalıyor.” [...] “—Ben beşer kâat alırım patronan hesabınıza, komisyon. Mevsimidir, kızlar bir tutarsanız, Günde on beş kere belki daha çok. Bir hesapla ne eder? Has malları görsün Bursa’nın gözü. Kadıköylüdür diye yazdı gazeteler İstanbul kızlarının en güzelleri.” (21)

Yaşları görüntülerinden anlaşılmayan ama çocuk yaşta olmaları muhtemel kızlardan Aysel’in hasta ve bakımsız olduğunu düşündüren imajlara karşılık Neclâ’yı daha sağlıklı ve yuvarlak hatlı çizen imajlar göze çarpar. Vedat’ın, CHP’nin siyasi programını belirleyen altı ilkeyi temsil eden altı oklu kravat takıyor olması yaptığı iş bağlamında kara mizaha dönüşür. CHP logolu beyaz kravat imajı; modern giysilerin yaygınlaştırılması ve çağdaşlık, kadına yönelik sömürü, alt sınıflarda kadının durumu gibi geniş bir yorum ve eleştiri alanına çeker okuru. Vedat’ın konuşmasına coşkulu bir tonun hakim olduğu söylenebilir. Kızları bu işe ikna etmeye çalışmaktadır sanki. Bursa otellerinin güzelliğinden, temizliğinden söz ederken, geçen yıl Ermeni bir kızı oraya götürdüğünü kızın epey para kazandığını, drahomasını tamamladığını ekler ve “Kurnazdır Ermeni milleti / bizim Türklere benzemez” (21) diyerek pazarlık aşamasına getirir Aysel’i. Kızlara günde on beşten fazla müşteri aldıkları takdirde ne kadar kazanacaklarının hesabını yaptırır. Neclâ bu işin kârlılığını farkedip bunu Aysel’le paylaşmaktan vazgeçmiş olmalı ki Aysel tuvalete gider gitmez Vedat’a yanaşır ve sıska

dediği Aysel'in hastalık taşıdığını, üstelik Kadıköylü olmadığını söyler. Kuşkusuz Neclâ'nın bu davranışını yönlendiren nedenler vardır. Ahmet Oktay, “Memleketimden İnsan Manzaraları Üstüne Notlar” başlıklı yazısında, sosyalist sanatın ille de olumluluğu öngörmediğini, sınıflı toplumun yansıtılmasında, hele de bu toplum çöküş dönemindeyse olumsuzluğun da sanatın konusu olabileceğini, insani olanın izini taşıyıp okura *şimdinin bilincini* verebileceğini söylerken Neclâ'dan bahseder: “Bu küçük olayda tanık olduğumuz şey, insanca duyguların yokluğudur. Düşmüş insanlar bile mal dünyasının yasalarına uymuşlardır, dayanışma yoktur aralarında” (346-47). Ahmet Oktay'ın “insanca duygudan” kastettiği şeydedir sorun. Yoksa Neclâ'nın bu hırsı tam da insanca bir duygudur, ancak Vedat'tan kendini ve Aysel'i kurtarmaya çalışması ya da en azından ikisinin kazancı ve rahatı adına onunla mücadele etmesi beklenirken o hem diğerinin kazancına engel olmakta hem kendi üzerindeki sömürünün payını artırmaktadır. Ahmet Oktay'ın, Nâzım Hikmet için öncelikle sözcükleri değil olayları kullandığı, bu yüzden karşımıza çıkanın genellikle “duyulabilir imge” değil “çözümenebilir olgu” (341) olduğu şeklindeki yorumunu önemsemek gerekir. Ancak çözümlenebilir olgular son derece tasarruflu biçimde kullanılmış sözcüklerin yarattığı imajlarla varolabilmektedir.

Uyuşturucu kaçakçısı Recep'in bekleme salonunda kalorifer yanmadığı için boruları tekmelemesi ve “—Kesmeli yeryüzünde teknil çıftları [Yahudileri] / Tez gel bre Hitler amca nerdesin” demesi, Nâzım Hikmet'in lümpenproletarya ve faşizm arasındaki ilişkiye bir göndermesi olarak yorumlanabilir. Nâzım Hikmet, lümpenproletarya bağlamında, Kaçakçı Recep'in iki satırlık bir cümleyle de olsa Hitler'in tarafında konumlanmasındaki faşist niteliğe ek olarak dayanışmadan yoksun, zümre, tabaka ya da sınıf bilinci gelişmemiş insanları işaret etmektedir. Bekleme salonunun kişileri göz önüne alındığında bu bölümün nakaratı sayılacak dizeler de farklı

bir anlam kazanır. “Üçüncü mevki bekleme salonunda / oturup / dolaşıp / yüzükoyun uyuyorlar. / Kalkacak herhangi trenle yok alakaları” (20). Şaire göre bu kişiler, yaşam koşullarını değiştirmek üzere harekete geçmeyecekler, bir sınıf mücadelesinde yer almayacaklardır.

Bu kategorideki diğer kişiler Ali ve Moiz’dir. Moiz, Recep’e eroin getirecektir ancak gelmez. Yani okur Moiz’in sadece adını ve yaptığı işi bilir, ona dair bir imaj örüntüsü yoktur. Ali ise hep aynı detayların anıldığı bir görsel imaj, âdeta bir fotoğraf olarak vardır: “Ali masanın üstünde yatıyor yüzükoyun / sırtı yarılmış gömleğinin / kumral başı bileklerinde.” (20). “Birinci Kitap”, I. parçanın sonunda, “Ali çoktan ölmüştü” (26) dizesi ile yapıtın birincil kişiler kadrosundaki ilk ölüyle karşılaşılır.

2. Proletarya

Tom Bottomore, *Marksist Düşünce Sözlüğü*’nde yer alan “Sınıf” maddesinde, bu kavramın Marx’ın tüm teorisinin özü olduğunu, onun, kurtuluş mücadelesine girişmiş bir güç olan proletaryayı keşfetmesi sonucunda modern toplumların ekonomik yapısının ve gelişme süreçlerinin analizine yöneldiğini belirtir (517). Yazar, aynı kaynağın “proletarya” maddesinde, “Marx ve Engels’e göre, burjuvazi ile savaşıyor işçi sınıfı, kapitalizmi yıkarak sosyalizme geçişi başarabilecek politik güç ve ‘geleceğin sahibi olan’ sınıftır” der (312). MİM’de çok sayıda işçi vardır ancak işçi sınıfını ve sorunlarını temsil etmek üzere detaylı bir imaj sistemiyle kurgulanmış olanı Galip Usta’dır. Galip Usta’ya ek olarak 15:45 katarının makinisti Alaeddin ile kömürçüsü İsmail ve Anadolu Sürat Katarı’nın yemekli vagon yolcularından Hikmet Alpersoy’un fabrikasında çalışan ve artık yaşamayan on sekiz yaşındaki Selim incelemeye değerdir.

MİM, Galip Usta'nın tanıtılmasıyla başlar. Haydarpaşa Garı'nda, 1941 baharında, saat on beşi gösterirken bir adam merdivenlerde durmuş düşünmektedir. İşçi sınıfının sorunları Galip Usta çevresindeki imajlar ve Usta'nın iç ses halindeki cümleleriyle serimlenir. Galip Usta'yı; çiçek hastalığından kalma yara izleriyle dolu yanakları, sivri ve uzun burnu, zayıf vücudu ve korkak halleriyle resmeden imajlara onun yirmi iki yaşından elli yaşına kadarki tek kaygısını somutlayan "İşsiz kalırsam" cümlesi damgasını vurur. Galip Usta'nın farklı yaşlarındaki düşünceleri, halk edebiyatının ve âşık geleneğinin önemli bir türü olan yaş destanlarına benzer biçimde yazılmıştır. Onun ömrünün özeti, istek kipine göre çekimlenmiş fiillerden ve hep aynı kaygıyı açık eden cümlelerden ibarettir.

Zayıf. Korkak. Burnu sivri ve uzun. Yanaklarının üstü çopur.	"Kâat helvası yesem her gün" (5 yaşında) "Mektebe gitsem" (10 yaşında) "Babamın bıçakçı dükkânından / Akşam ezanından önce çıksam" (11 yaşında) "Sarı iskarpinlerim olsa / kızlar bana baksalar" (15 yaşında) "Babam neden kapattı dükkânını? / Ve fabrika benzemiyor babamın dükkânına" (16 yaşında) "Gündeliğim artar mı" (20 yaşında) "Babam ellisinde öldü / ben de böyle tez mi öleceğim?" (21 yaşında) "İşsiz kalırsam" (22 yaşında) "İşsiz kalırsam" (23 yaşında) "İşsiz kalırsam" (24 yaşında) "İşsiz kalırsam" (50 yaşına kadar) "İhtiyarladım", "Babamdan bir yıl fazla yaşadım" (51 yaşında) "Kaç yaşında öleceğim? / Ölürken üzerimde yorganım olacak mı?" (11-2)
---	--

Kâğıt helva yemek, okula gitmek gibi en basit isteklerin ve temel ihtiyaçların karşılanmadığı çocukluğu sona ermeden babasının bıçakçı dükkânı kapanmış, böylece bir küçük üretici olarak bağımsız çalışan babasına yardım eden Galip on altı yaşında fabrika işçisi olmuştur. Babasının dükkânının neden kapandığı sorusunun cevabı küçük üreticilerin varlığını imkânsız kılan kapitalist gelişmelerde aranabilir. Galip Usta'nın

hikâyesi, onun yukarıdaki tabloda belirtilen cümleleriyle okurun zihninde oluşacaktır. Ücretinin düşüklüğünü vurgulayan “Gündeliğim artar mı?” sorusundan sonra, yaşlılığına kadar devam eden işsiz kalma korkusu başlar. “Şimdi 52 yaşındadır. / İşsizdir” dizelerinin peşinden yaşlılık ve ölüm koşulları gündeme gelir. Galip Usta’nın merdivenleri çıkmakta olan on üç yaşındaki çorap işçisi Âtîfet’i gördüğünde “Evlenseydim eğer / torunum olurdu bu kadar”, “Çalışırdı bana bakar” (14) diye düşünmesi, sigorta ve emeklilik haklarının insani biçimde düzenlenmediği ülkelerde, çocuk ve torunların yaşlılık için bir garanti olarak görüldüğü geleneksel anlayışı yansıtır. Galip Usta bunu düşünür düşünmez Emin’in kızı Şevkiye’yi hatırlar. Şevkiye, önceki sene, daha âdet bile görmediği bir yaşta Şahbaz’ın arsasında tecavüze uğramıştır (14). Alt sınıftan insanların emek sömürüsü yanında cinsel sömürüye de maruz kalışları, bunu az da olsa bir sınıf meselesi boyutunda düşünebilen Galip Usta’nın hayal kurmasına engel olur. Onun iç sesi, işçilerin yaşam konumlarını irdelemeye devam eder. “Ne kadar çok fabrika var İstanbul’da, / Türkiye’de ne kadar çok, / dünyada ne kadar çok, sayılamayacak kadar” cümlelerinin ardından Tornacı Ayyaş Kadir ve Mürettip Şahap Usta’nın akıbetlerini hatırlaması, işçi hakları konusundaki sorunların, kayıp imajların yarattığı anlam boşluklarını doldurmayı okura bırakan örneklerini getirir. “Dün akşam tornacı Ayyaş Kadir’in / ölüsünü buldular üniversite kapısında / —bayılmış kız talebelerden biri —.” (18) dizelerinde, kız öğrencinin bayılmasına neden olan görüntü verilmemiştir. Tornanın, dalgın bir işçinin kolunu bacağını kapıp parçalayabilecek bir alet olduğu, muhtemelen işçi olarak kaydı ve sigortası bulunmayan Kadir’in bir iş kazasından sonra işverenleri tarafından üniversite kapısına atırıldığı, kız öğrencinin parçalanmış haldeki ceset yüzünden bayıldığı şeklindeki örüntüyü kurmak okura kalır. Nitekim matbaa işçisi olan Mürettip Şahap Usta’nın harf dizme işinin zorlukları

yüzünden kör olup dilenmeye başlaması, Ayyaş Kadir’le ilgili dizelerdeki kayıp imajın yerine konulmasına yardım eder (18-19). “Ne kadar çok kayış, kasnak / ne kadar çok volan / ne kadar çok motor / dönüyor, ha babam dönüyor / ha babam dönüyor, dönüyor / ne kadar çok adam, ne kadar çok adam / işsiz kalırsam, işsiz kalırsam diye düşünüyor.” (19) diyen Galip Usta, işsizlerin bir kısmının askere alındığını aklına getirir ve insanın askere alınınca artık işsiz sayılıp sayılamayacağını sorgular (19). Galip Usta’yı belirleyen imajların yaratması gereken düşünce, bu kadar çok işçi olmasına rağmen işçilerin durumunun neden böyle olduğudur. İşsizlerin askere alınması eleştiriye yeni bir boyut katar. İş koşulları bağlamında iktidarın bir tür şiddet uyguladığı bu insanlar bir de silah altına alınıp cephelere gönderilmektedir. Galip Usta’yla ilgili hikâye, anlatıcının “Galip Usta ne dost ne düşmandı Hitler’e” (24) demesiyle biter. İşçi sınıfının varlığı ve işçi sayısı, işçilerin sigorta ve emeklilik hakları, iş koşulları gibi konular çevresinde tipleşen Galip Usta sınıf çatışması ya da proletarya devrimi bağlamında umut vadeden bilinçli bir işçi değildir. İçinde bulunduğu koşullar ve sorunlar üzerine düşündüğü, ancak bilgi eksikliği yüzünden meseleyi teorize edemediği ve örgütsüz olduğu için eyleme varamadığı gözlenir.

15:45 katarının makinisti Alaeddin ve kömürçüsü İsmail çevresindeki imajlar işçi sınıfıyla ilgili umutsuzluğu pekiştirir. Burada görsel imajlar diğer duyu imajlarıyla iç içe geçer ve kişilerin sınıfsal arzularını yansıtan diyaloglar öne çıkar. Alaeddin’in tanıtılması şöyle başlar:

Makinist Alaeddin
çözdü mavi tulumunun göğsünü bir düğme daha.
Başını dışarı çıkarıp
baktı arkaya.
Furgon
ve beş tane binek vagonu
—yataklı, yemekli dahil—
ve altı tane marşandiz

birbiri peşinde sallanarak geliyorlar.
Ne zaman böyle arkaya baksa Alaeddin
—bilhassa rampalarda—
bir halata bağlayıp vagonları
kendi omzunda çekiyormuş gibi olur.
Ve inişlerde
korkunç ağırlığını arkadan itilmenin
kürelerinin ortasında duyar (29)

15:45 katarı, Makinist Alaeddin'in sırtında taşıdığı bir yükür âdeta. Trene dair hareketli görsel imajların Alaeddin'in omuzlarında, kürek kemiklerinde duyuşal imajlara dönüşmesi yirmi sekiz senedir bu işi yapan Alaeddin'in trenle nasıl bütünleştiğini somutlar. "Bavulu keten kılıflı bir yolcu gibi / —böyle postaya değil— / binmek Semplon'a Sirkeci'den / Vagonli'de yatmak / Ve hele geceleri / oturup karşısında küçük kırmızı abajurların / rakı içmek vagon-restoranda" (30) diyen Alaeddin, savaşın sonunda ne olacağını soran İsmail'e, "Yemekli vagona rakı içeceğiz" der (30). Kömürü atıp makineyi süren de yemekli restoranda yiyip içen de onlar olacaktır. Alaeddin trenle kalmayıp gökyüzünde püfür püfür sefa sürecekleri tayyareyi de ekler bu düşe. Oysa İsmail'in cümleleri onu öylesine net bir biçimde bilgisiz, çocuksu ve saf resmeder ki çalışıp işlettikleri araçların sefasını sürmeleri ya da özetle üretim araçlarına sahip olmaları imkânsızdır. Mesela İsmail, "Şu gördüğün raylar / dolanır mı bütün dünya yüzünü?" diye sorar, "Demeki ki harp olmasa, / ama yalnız harp değil, / hudutlarda sorgu sual sorulmasa, / rayların üstüne saldı mı makinayı / dünyanın bir ucundan öbür ucuna varır." der (31). Alaeddin ve İsmail'in ikinci ve son konuşmaları "Birinci Kitap", II. parçanın sonundadır. Tren İzmit ovasını geçiyorken birdenbire durur. Düdükler ve sesler arasında pencerelelere üşüşür tüm yolcular. Alaeddin ve Şeftren inip ne olduğunu anlamaya çalışırlar. Vagonların birinden işaret fişegi çekilmiştir. Rayların üstünde ölü bir adam vardır. Alaeddin ve İsmail arasında bir tartışma başlar bunun üzerine. Adamın açık kalan sahanlık kapısından düştüğüne inanan Alaeddin'e karşı İsmail intihar

olasılığını savunur. Alaeddin biraz düşündükten sonra hak verir İsmail'e. "Ölmeyi isteyecek kadar çıldırmak için / bugün bu dünyada öyle çok sebep var ki, / insanları öyle kolay yeniyorlar ki" der (109). Bu cümlelerle Alaeddin'in Semplon Ekspres ve tayyare hayalleri de yenilir. Üstelik bütün bunlar tam da kasabalı-tüccar-tefecî tipini temsil eden Halim Ağa'nın savaş ekonomisinden yararlanarak nasıl vurgun vuracağıyla ilgili rüyasının üstüne gelmiştir. Böylece Alaeddin, İsmail ve ölü yolcu "kaybedenler" ve Halim Ağa "kazananlar" hanesine bir karşıtlık içinde yazılmış olur. Ölüler kervanına eklenen yolcu elli yaşlarındadır ve hakkında başka bir bilgi verilmez.

İşçi sınıfının ikincil kadrosunda da bir ölü vardır. On sekiz yaşındaki Selim, Hikmet Alpersoy'un konserve fabrikasında yirmi beş kuruşa günde on dört saat çalışmaktadır. Çalışma saatinin on saate indirilmesini, ücretinse elli kuruşa çıkarılmasını istediği anda hakkında tevkifat yapılır ve onu destekleyen dokuz işçiyle birlikte götürülür. Komünizmin ne olduğu konusunda bir fikri bile olmayan Selim komünist olduğu gerekçesiyle işkenceye alınıp ayakta duramayacak, önünü göremeyecek hale gelene kadar dövülür. Onu saçlarından astıkları çividen çözdükleri zaman uzakta gördüğü bir pencereye doğru koşar ve kırılan camlarla birlikte aşağı düşüp ölür (160-61). Nâzım Hikmet, Alpersoy'un polisle, yani işverenin devlete bağlı şiddet aygıtlarıyla yakınlığını göstermeye çalışırken bir yandan da önceki işçi örneklerinde ortaya attığı soruların cevaplarını oluşturuyor gibidir. Galip Usta, İstanbul'da, Türkiye'de, dünyada ne kadar çok işçi var diye düşünürken işçilerin koşullarının değişmez kötülüğüne şaşmaktaydı. Alaeddin ve İsmail hayal kurabiliyorlardı ve insanların nasıl yenildikleri konusunda fikir sahibiydiler. Selim'in hikâyesinde ise, en küçük bir hak arayışında, sesini yükseltenin başının ezileceği gerçeği örneklenir. Böylesine bir şiddet karşısında

zaten bilinçsiz olan işçilerin sayısının çok olmasının bir anlamı yoktur. Nitekim Selim'in bilinçsizliği ve bilgisizliği de vurgulanmıştır.

Bu koşullarla gerçekleşebilecek bir işçi hareketinin niteliği ise “Dördüncü Kitap”, Birinci Bölüm III. parçada, açlık çeken tarım işçilerinin buğday almak için Toprak Mahsulleri Ofisi’ni basmalarıyla örneklenir (419-23). İktidar seçkinleriyle ilgili başlıklarda daha detaylı incelenecek olan bu bölüm, işini dürüstçe yapmaya çalışan ofis şefi Kemal’in taşralı tüccarlar ve komuta mercilerindeki yöneticilerle mücadele ederken ırgatların isyanıyla başedebilmek için kendince hatalı bir eyleme karar verdiği, işçilere buğday dağıttığı gibi devletin parasını ziyan etmemek erdemini bir anda hiç ederek Koyunzade’nin kırık pirincini üstelik onun istediği fiyata satın aldığı ve cebine ilk rüşvetini koyduğu bir şer anına dönüşür. ırgatlar geçici bir süre idare edebilecekleri kadar buğday alıp gitmişlerdir. Sonuçta bu baskının değiştirdiği tek şey ofis şefi Kemal’in artık iktidar sahibi kişilerin tarafına geçmiş olmasıdır. İşçilerin yaşam koşullarında bir değişiklik olmadığı gibi onlardan birinin komuta mercilerinden birini ele geçirmesi gibi bir sonuç da yoktur. Nâzım Hikmet, mücadele içinde bir işçi sınıfının oluşması, işçilerin bilinçlenmesi ve örgütlenmesi konusunda büyük umutlara sahip değildir. Umut; Selim’e komünist denmesi gibi, çeşitli gerekçelerle uygulanan bir şiddetin duvarına ya da dayanabilecekleri son noktaya kadar dayanmış işçilerin bilgiyle değil öfkeyle harekete geçip ancak günü kurtardıkları küçük isyanların daha sert ve güçlü bir biçimde yeniden yapılandığı düzenin değişmezliğine çarpıp söner. Yine de II. Dünya Savaşı yıllarında köylülerin TMO’ya ve zorunlu alımlara direnişiyle örtüşen⁵ bu örneğe yer verilmesi önemlidir.

⁵ Demirsoy, Metin. “Savaş ve Köylüler”. *İkinci Dünya Savaşında Türkiye*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2007. 132-93.

Her türlü sömürüye maruz kalabileceğine vurgu yapılan üstelik bir çocuk işçi olan Âtîfet (14), Samsun'daki tütün depolarında (deppoylarda) çalışma koşullarının kötülüğü yüzünden üç yıl içinde verem olan İbrahim'in hikâyesiyle konuya eklenen tütün işçisi Melahat (99), üç arkadaş perdeleri indirip kitap okudukları için tutuklanan, yani hikâyesi baskı ve şiddet bağlamında Selim'inkine benzeyen tesviyeci Fuat (18), Anadolu Sürat Katarı'nın yemekli vagonunda memleketin seçkin insanlarına hizmet ederken *Destan*'ı okuyan aşçıbaşı Mahmut Aşer, Garson Mustafa, Metrdotel (218) ve önce “yirminci yüzyılın en umutlu adamı” diye tanıtılan ancak çalışırken beş parmağını prese ezdirdiği için “ustalık bizden uzak” demek zorunda kalan on üç yaşındaki demirci Kerim (380) işçi sınıfı kategorisinde adları anılması gereken diğer kişilerdir. İşçiler bilinçli bir sınıf olarak şekillenememiş, işçi sayısındaki fazlalığa rağmen, baskı ve şiddet odaklarının müdahaleleri yüzünden toplumu ve yaşam koşullarını kendi lehlerine örgütleyecek bir mücadele içine girememişlerdir.

3. Köylüler

Bu başlıkta incelenebilecek kişiler bir ayrıştırmaya tabi tutulmalı, hikâyelerinin yapıtta yer almasındaki niyet sorgulanarak, hangi tema bağlamındaki eleştirel odak çevresinde oluşturuldukları gözetilerek bazı köylüler “mahkûmlar”, “kadınlar”, “askerler ve gaziler” gibi uygun başlıklarda ele alınmalıdır. Mesela Sakaryalı Şakir köylüdür ama hikâyesi, devlet için savaşıp kurtuluş mücadelesinde yaralandığı halde Cumhuriyet Türkiye'sinde ancak bir düşkün olabilmiş diğer gazilerin hikâyesine eklenir. Benzer şekilde Halim Ağa köylüdür ancak kazananların ideolojisiyle özdeşleşmiştir ve emekli bir paşanın himayesine girerek devletin köydeki kanadını oluşturmuştur. Şahende Hanım'ın hikâyesi ise 15:45 katarının 3. mevki 510 numaralı vagonunda, farklı

tabakalardan kadın tiplerinin bulunduğu kadınlar bölümünde sınıflandırılmıştır. Burada şehirli ve aydın kişilerin gözünden, belli yaşam koşullarının oluşturduğu köylü tipini temsil etmek üzere çarpıcı bir imaj sistemiyle kurgulanmış kişilerden Dümelli Memet ve Çerkeş'in Kabak köyünden Hamdi öne çıkar. Ancak toprak reformu bağlamında köylünün bir başka sorununu örnekleyen Hamdi'nin hikâyesi tarihsel malzeme açısından yoğun olduğundan “Tarih Yazan İmajlar”da incelenecektir.

Dümelli Memet, “Üçüncü Kitap”, İkinci Kısım, I. parçada Halil'in Memleket Hastanesi'nde tanıdığı köylülerdendir. Karısı bağırsak düğümlenmesi nedeniyle ameliyat olacaktır, ancak Dümelli'ye bunu kabul ettirmek hayli zordur. Dümelli Memet'in görünüşüne dair imajlar anlatıcının belirttiklerine ek olarak Doktor Faik ve Halil'in bakış açısından verilenlerle oluşur:

Anlatıcı	“Ağzının / tam ortadan / yarısı dışsız. / Ve çipil, mavi gözleri ıslak.” (350)
Doktor Faik	“Tipik bir piyore [diş eti iltihabı] vakası. / Sağda dişler tamam, beyaz, / sol taraf tek mil dökülmüş. / Ağzının yarısı yok gibi.” “Evet kırmızı bir sakal / Bakın, Halil Bey, bakın, / nasıl çömeldi oturuyor. / İhtiyar, perişan bir çakal. / Ve korkuyor sanki / sırtını ağaca yaslamaktan. / İçerlerden / stepten geldiğine eminim. / Step damgasını vurur adama.” (352)
Halil	“Mavi gözlü.” (352)

Doktor Faik ve Halil, Dümelli Memet'i bir bozkır hayvanını inceler gibi incelemekte, onun yaşam koşulları ve düşünceleri hakkında fikir üretmektedirler. Ancak Dümelli hakkındaki imajlar yukarıdaki betimlemelerden çok onun konuşmasını şekillendiren detaylar olarak etkilidir. Dümelli'nin doktorla ilk konuşması şöyle gelişir:

- “— Bağırsağı düğümlenmiş
karnını yaracağız.”
“— Ölür mü ki?”
“— Karnını yarmazsak ölür mutlaka,
karnını yararsak belki kurtulur.”
“— İki bebese var.”
“— Karnını yaracağız.”
“— Kurtulur mu ki?”

“— Karnını yararsak belki kurtulur.”
“— İki bebese var.
Komşuya koyup geldik.
Bir defa öldü müydü...”
“— Karnını yarmazsak ölür mutlaka.”
“— Gece harman yerinde hani,
örtümüz neyimiz de yok.
Bebeler de yanında.
Harman yerinde hani,
‘Uy anam’ dedi bağırdı
göbeğini bastırıp
bulaştı kıvrınmaya.
Ölür mü ki?
Bir ilaç yazıversen.”
“— İlaç kâr etmez.
Karnını yaracağız.”
“— Sen bilirsin.
Gece harman yerinde çıplaktık hani.
Bir sarı hap içirsen?”
“— Karnını yarmaktan başka çare yok.”
“— Kurtulur mu ki?”
“— Karnını yarmazsak ölür mutlaka.”
“— Bebeleri komşuya koyup geldik,
harman öylece durur.”
“— Babacığım, kardeşim,
karnında barsağı düğümlemiş.”
“— Çözülmez mi ki?”
“— Çözülmez kendiliğinden.
Açacağım karnını,
barsağı çözeceğim.”
“— Ellerinle mi?”
“— Ellerimle.
Gürültüyü duyuyor musun?
Aletleri kaynatıyorlar.
Tertemiz, pırıl pırıl.”
“— Kurtulur mu ki?”
“— Karnını yarmazsak ölür mutlaka.”
“— Bir sarı hap?”
“— Olmaz.
İstersen hastanı al, geri götür.
Senin iznin olmadan
açamayız karnını.
Sen izin vereceksin
ben bıçağı çalacağım.
Kanun böyle yazıyor.
Bir kâat imzalarsın.”
“— Ne kâadı?”
“— Razıyım, diye.
Dolaş.
Düşün biraz.”

“— Ölür mü ki?”
“— Karnını açmak lazım.
Lakin mal senin.
Kanun böyle yazıyor.”
“— Kurtulur mu ki?”
“— Karnını yararsak belki kurtulur.
Karnını yarmazsak ölür mutlaka.
Şu ahlatın altına otur.
Düşün.
Sonra gel, kâada bas mührünü.”
“— Mührüm yok.”
“— Parmak basarsın.” (350-52)

Bu konuşma bir söz-imağ olarak, Dümelli Memet’in dili kullanılmaktaki yetersizliğiyle zekasının gelişmemişliği arasındaki ilişkiyi somutlar ilkin. Hep aynı sözcüklerle konuşan ve durumun ciddiyetini kavrayacak görüşü olmayan Dümelli’ye tekrar tekrar aynı sözcüklerle cevap verir doktor. Dümelli’nin düşünceleri bebelerin bakımı ve harmanın kaldırılmasından ötesine yetmiyor gibidir. Doktor ve Halil, Dümelli ve karısı hakkında konuşurlar. Doktor, “Karısını gördünüz mü? / Bir toprak parçası halinde / bir avuç” dediği Halil’e kadın hakkında çıkarımlarda bulunur. Deniz hakkında bir fikri yoktur mesela. İmambayıldının adını duymamıştır. Kocasını -eğer varsa- saatini kurarken her seferinde hayretle bakmış, gün doğarken uyumanın mümkün olduğunu bile düşünmemiştir (353-54). Halil’in bakışı üzerine, “Bakmayın yüzüme öyle muhabbetle. / Ben hapiste yatamam.” diyen doktor yaşamının bir piyango gibi kimine dolu kimine boş çıktığını, kendi biletinden memnun olduğunu söyler. Bu sözlerle Halil’in gözünden düştüğünü ama bağışlanmak gibi bir arzusu olmadığını da belirtir. Dümelli’nin sonraki konuşmaları karısına elma almak ve onu kağına bindirip hemen eve götürmek konusundaki ısrarlarını yansıtır. “Ayakta dinelirim”, “Bitenecek varıp gelirim” (364), “Etme, efendi ağa” (373), “Malımı be tamam aldım diye parmak basarım” (374) gibi ifadeler Dümelli’nin dilinin kişisel ve

yerel unsurlarını duyurur. Dümelli'nin, karısını eve götürmek konusundaki ısrarı ve kadının halini kavrayamazlığı yüzünden ağlamamak için kendini zor tutan Halil onu karısının yanına götürür. Saçları dibinden traş edilmiş, kabuklu bir patates gibi yamru yumru yüzüyle hastalıklı bir oğlan çocuğuna benzeyen kadının elleri patiska nevesimin üstünde topraktan fişkırmış iki kök gibi durmaktadır. Dümelli, karısını görünce, “Benim ala öküz de böyle olduydu bıldır, / yattı, kalkmadı bir daha” (375) deyip ağlayarak gider. Dümelli'nin ihtiyar, perişan bir çakal, karısının yüzünün yamru yumru bir patates ve ellerinin topraktan fişkırmış iki kök olarak betimlenmesinde, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı gibi, Anadolu köylüsünün bir yaratık şeklinde resmedildiği romanlardan gelme bir etki olduğu akılda tutularak, diğer köylülerin dış görünüşleri için geçerli olmayan bu durumun bozkır köylüsü Dümelli'nin ve onun karısının salt toprakla ve zorlu doğa koşullarıyla mücadele içinde geçen yaşamlarını görselleştirme amacı taşıdığı söylenebilir. Dümelli'nin yaşamsal konumuna getirilen eleştirinin malzemesi olan dil, daha doğrusu dilin güdük kalmışlığı bu betimlemeyle ilişkilendirilir. İnsanlardan uzaklaşmış ve sadece ne zaman öleceğini düşünen Doktor Faik'le, “bol bol düşünmeye vakti olmak”, “düşünmek imtiyazına sahip olmak” gibi konulardan söz eden Halil ona şöyle çıkışır: “demin ameliyat ettiğiniz kadın, / sizin de dediğiniz gibi, / gün doğarken uyumanın mümkün olduğunu aklına bile getiremeyen, / yarı nebat, yarı hayvan hayatı sürmeye mahkûm / şu Dümelli'nin karısı, / ve Dümelli'nin kendisi, / memleketimde ve yeryüzündeki insanların çoğu / mahrumdur bol bol düşünebilmek saadetinden. / Vakitleri ve imkânları yok. / O kadar çok çalışıyor, öyle yorgundurlar ki / gece, altmış yaşında bile yatağa girdikleri zaman / uyku kurşun gibi bastırıyor” (371). Dilin toplumsal bir konumu, bir sınıfı, ekonomik-egitimsel bir düzeyi yansımasıyla ilgili

mesele Doktor Faik'in Anadolu Sürat Katarı'yla yeni tayin olduğu bu taşra kasabasına doğru yaptığı yolculuğa gönderir okuru. Eski polis müdüriyeti doktoru Faik, yanında oturan Şekip Aytuna'ya yemekli vagonun seçkin müşterilerini anlattıktan sonra şöyle bir cümle kurmuştur: “— Dikkat ettiniz mi, Bay Şekip Aytuna : / ben demin sizi dinlerken farkına vardım, / biz münevverler hep birbirimiz gibi konuşuyoruz, / aynı renkli cümlelerle / aynı eda. / Tuhaf değil mi?” (166). Benzer yaşam konumlarındaki insanların dili gerçekleştirme biçimlerinin de benzediğini, dolayısıyla sözün kişiyi çeşitli açılardan temsil edebilecek bir imaj olduğunu ima eden bu cümle Dümelli'nin neden daha çok dilsel yansımasıyla kurgulandığına da açıklık getirir: Bozkır köylüsü Dümelli, neredeyse bir hayvan görüntüsünde, doğru dürüst konuşamıyor ve anlatılanları kavrayamıyor çünkü düşünmesine olanak vermeyen koşullar içinde. Şehirli, eğitilmiş ve genellikle paralı olanın dili de bir üstünlük ve iktidar aracı çünkü.

Dümelli Memet'in hikâyesi; köylülüğün sorunları kadar Doktor Faik nezdinde örneklenmiş bir aydın tipinin eleştirisini de kapsar. Doktor Faik, yemekli vagona keyif sürenlerin bütün dalaverelerini, cinayetlerini bildiği halde eylemden uzak bir duruşu benimsemiştir. Dümelli'nin karısının ölümler listesine eklenmesi önemlidir. Daha Şekip Aytuna ile konuşurken kendini de ölümler arasına dahil eden doktorun *ameliyle* kadının kurtulamaması şaşırtıcı değildir. Nâzım Hikmet aydınlardan beklentisini, Doktor Faik'in yemekli vagon yolcularıyla ilgili anlattıkları karşısında derin bir kedere kapılan Şekip Aytuna ile Doktor arasında geçen konuşmada ilginç bir metinlerarasılık örneğiyle yansıtır:

“— Faik Bey, nereye gidiyoruz?”
“— Ben bir bozkıra gidiyorum
siz Eskişehir'e galiba.”

“— Onu demek istemedim.”
“— Malum.
Kovadis Domino?”
“— Bir roman ismi değil mi, Doktor Faik Bey?” (164)

Sanki herkes o gece ölecekmiş gibi kendisinin ve tüm insanların acısını içinde hisseden Şekip Aytuna, “nereye gidiyoruz” sorusuyla, haksızlıklarla mücadele etmek konusunda kendilerine düşen görevi hatırlatmak ister. Doktor Faik soruyu doğru anladığı halde anlamazdan gelmeyi seçmiştir. Henryk Sienkiewicz’in Türkçe’ye *Kovadis: Nereye Gidiyorsun?* adıyla çevrilen, orijinal adı *Quo Vadis* olan romanı için bir önsöz de yazan çevirmen Şaziye Berin Kurt⁶, *Quo Vadis* isminin bir efsaneye dayandığını belirtir. İsa’nın havarisi Petrus, Neron’un zulmünden kurtulmak için Roma’dan kaçarken bir ışık hüzmesi halinde karşısına çıkan İsa’ya “Quo vadis, domine?” (Nereye gidiyorsun, hazret?) diye sorar. İsa da ona “Sen kuzularımı bırakıp uzaklaştığın için ben tekrar çarmla gerilmek üzere Roma’ya gidiyorum” der (II). MİM’de Halil’in ya da daha doğrusu MİM’i yazarak Nâzım Hikmet’in sürdürdüğü mücadele kendini ve başkalarını kurtarma mücadelesidir.

4. Askerler ve Gaziler: Millî Mücadele Kahramanları

Çoğunu köylülerin oluşturduğu askerler MİM’de geniş bir yer tutar. Ahmet Onbaşı, Tatar yüzlü adam, Sakaryalı Şakir, Kartallı Kâzım, Kambur Kerim ve Mahmut Aşer, Balkan Savaşları’ndan Kurtuluş Savaşı’na pek çok cephede savaşmış kahramanlardır, ancak 1940’ların Türkiye’sinde en düşük statülü işlerde çalışan, yoksul, düşkün hatta suça bulaşmış kişilerdir ve hikâyeleri büyük bir eleştiri odağında birleşir. Kişileri tanıtmaya yönelik görsel, işitsel imajlarla dokunma

⁶ Roman *Kovadis* adıyla daha önce Nüzhet Sabit tarafından Türkçe’ye çevrilmiştir. Sienkiewicz, Henryk. *Kovadis*. Çev. Nüzhet Sabit. İstanbul: Selânik Matbaası, 1327.

imajlarına, onları kimi zaman tek bir cümleyle temsil eden sözler de eklenir. Mesela Ahmet Onbaşı'nın tanıtılması şu dizelerle olur:

Merdivenlerin üstünde güneş
bir baş yeşil soğan
ve bir insan :
Ahmet Onbaşı.

Balkan Harbinde gitti.
Seferberlikte gitti.
Yunan Harbinde gitti.
“Ha dayan hemşerim sonuna vardık”
sözü meşhurdur. (14)

Ahmet Onbaşı için görsel imaj olarak “bir baş yeşil soğan” kullanılmış ve meşhur bir sözü verilmiştir. Âtîfet’le ilgili satırlardan hemen sonra, yine asker üniformalı olan onbaşının, merdivenleri çıkan ve adının Halim Ağa olduğu çok sonra anlaşılacak halı heybeli adamın elini öptüğü görülür. “—Hayıflanma birkaç kalem borç için’ dedi. / ‘hane halkını sıkıştırmayız. / Yalnız biraz faiz biner.” (15) satırlarından anlaşıldığı üzere halı heybeli adam tefecidir. Ahmet Onbaşı çevresindeki imajlar, Onbaşı'nın halı heybenin sahibiyile konuşmasının peşinden yine mekânla bağlantılı olarak verilen “Haydarpaşa koyunda / martılar inip kalkıyor / denizde leşlerin üstünde / imrenilir şey değil / martıların hayatı” (15) dizeleriyle devam eder. “Leş” sözcüğünün yarattığı olumsuzlama, imrenilir olmayan hayat, mekândaki detayların ve onların yarattığı duyguların kişilere yansıtılmasının örnekleridir. Ahmet Onbaşı son olarak Anadolu Sürat Katarı kalkmadan önce peronda görülecektir. İktidar sahibi olma hırsıyla kalemini gazete patronlarına satan Nuri Cemil’in, koltukları kadife kaplı banliyö treninin penceresinden bakarken gördüğü Ahmet Onbaşı, bu meşhur yazarın aklına yeni bir fikra konusu getirir: “Harp meydanı bir demirci ocağıdır, / Milletler çelikleşmek için geçmeli ordan...” (125) diye yazacaktır. Nuri Cemil bu demirci ocağından hiç geçmemiştir ve bunun için bir

bacağının topal olduğuna şükretmektedir. Nuri Cemil'in ikram ettiği sigarayı içerken etrafta olup bitenleri anlamaya çalışan Ahmet Onbaşı'nın büyüklerden insan ve üç demir iki yıldız rütbeli asker hakkında söyledikleri onun ikisini de tanımadığını, bu denli yüksek rütbeli bir askerle ilk kez karşılaştığını hatta askerin rütbesinin ne olduğunu bilmediğini gösterir. Onbaşı, büyüklerden insan için şunları söyler:

“Hey cahil köylü,
bizim ordan Ali görse bunu
nahiye müdürü beller.
Halbuysa herif validen büyük,
mebus da değil.
Mebusdan hızlıdır vali.
Bu, vekillerden olacak.
İyi, güzel etekliyorlar.
Bana sorsan
insanoğlu secdeden gayri yerde
böyle eğilmemeli.
Fakat askerlik etmemiş, belli.
Etmişse de yedek subaymış herhal.
Komutan teftişte böyle mi yürür?
Bu yedeklerin tokadı bile nafiendir.
Askerlik dedin miydi
yürüyüş : bir,
tokat : iki,
yiğitlik : üç
sert olacak.
Harp edilmeden de yiğitlik mümkün.
Bu seferkisi tamamdır artık.
Ha dayan hemşerim sonuna vardık.” (132)

Bir köylü askerin askerliği bu şekilde eleştirmesi, savaşmadan da yiğit olunabileceğini düşünmesi önemlidir.

15:45 katarının 510 numaralı 3. mevki vagonunun 5. bölmesinde, Sarı Seyfettin, Arabacı Selim ve Tatar yüzlü adamın periler hakkındaki sohbetine “—Benim de karnımdaki su / herhal onların işi” (44) diyerek eklenen Şakir, görsel-işitsel imajlar ve konuşmasıyla tanıtılır. Şakir topu topu yirmi satırda anlatır bütün hikâyesini. Hastanede yatıp tedavi olmak istemiş ama doktorlar gerek görmemiştir buna. Siroz hastası olan

Şakir, devletin hastanesinden beklediği hizmeti alamayınca savaşlarda aldığı yaraların karşılıksız kaldığını anlar. Acı bir alayın sindiği konuşmasındaki en çarpıcı nokta ise Şakir'in cebinde tren bileti alacak kadar para olmamasıdır.

<p>“İnce bir ses geldi karşıdan; / dayak yemiş küçük bir hayvan sesi gibi bir şey.” (44)</p> <p>“Ağzının içinde ağlayan bir düdük varmış gibi konuştu” (240)</p> <p>“ufacık bir adamdı / (yahut da böyle ufacık olmuş), / yüzünün derisi yapışık şakaklarına, / ince, sarı bir deri. / Ve bu kemikleri fırlamış insan yüzünün / pırl pırlı gözleri.” (44)</p> <p>“tuz ve tütün bastırır gibi açılmış bir yaraya / içiyor cıgarayı” (48)</p> <p>“çöp gibi boynunun üstünde / (bir mantık yanlışlığı olarak) / dimdik duruyordu başı. / Karnının üstüne koymuştu ellerini. / Bu yamru yumru eller” (207)</p> <p>“Ve bölme kapılarına tutuna tutuna / ince bacakları üstünde su dolu karnımı taşıyarak” (240)</p>	<p>“— Ben yine bildiğimi derim. Doktor bey on kova su çıkardı karnımdan, üç günde şişiverdi yine. İflah bulmam mümkünü yok. Periler girmiş karnımın içerisine. Bilirim öleceğiz. Beni taburcu etme doktor bey, dedim, kaç cephede devlet için yara aldık. Yaylı karyolada ölsek ne olur ki. Dinlemedi doktor. Herhal yaylı karyolaya başkasını yatacaklar, umut kesmediklerini. Bende alınmış yara var, dert var ve lakin benden umut yok. Belediye verdi tiren parasını dönüyoruz gerisin geri. Ne kötü kaderimiz varmış bütün insanların içinde bizi bulmuş ‘mın a koduğumun kaderi.” (45)</p>
---	--

Şakir, ölüm düşüncesinin verdiği huzursuzluk yüzünden uyuyamadığı halde Bilecik istasyonunu kaçırmıştır. Zorlukla yürüyen ve beş parasız durumdaki Şakir'in son sözleri, “Ben şimdi ne edeceğim? / Tirenlerde öleceğiz. / Atarlar tiren yoluna bizi” ve “Artık bu bir daha olmaz, artık bu son” olur (240-41). Yeni bir tren bileti için para bulmasının imkânsız olduğunu düşünen Şakir trenlerde ölmekten ve ölüsünün demiryoluna atılmasından korkar.

Nâzım Hikmet, 1961’de MİM’in Rusça baskısına yazdığı önsözde, yapıtın yazılış sürecinde hangi kaynaklardan beslendiğini anlatırken “Gogol’un ‘Ölü Ruhlar’ını

yeni okumuştum,ondan da faydalandım” der (Alıntılayan Bezirci 496). *Ölü Canlar* bir yaylı arabayla ülkesindeki çiftlikleri dolaşan ve şeytani bir sınıf atlama planıyla toprak sahiplerinden ölmüş kölelerini ucuza satın almaya çalışan Pavel İvanoviç Çiçikov’un yolculuklarını anlatır. MİM’le pekçok benzer yanı olan *Ölü Canlar*’da Sakaryalı Şakir’in ve MİM’deki diğer gazi tiplerinin kökeni sayılabilecek bir öykü vardır. “Yüzbaşı Kopeykin’in Öyküsü” herhangi bir yazar için son derece ilginç bir öykü olarak sunulur (214). On İki Savaşı’ndan, bir kolu ve bir bacağı kopmuş olarak dönen yüzbaşı Kopeykin yaşamını sürdürmek için çalışmak zorundadır ancak bu haliyle hiçbir iş yapamaz. Babası, onu besleyecek durumda olmadığını, kendi karnını zor doyurduğunu söyleyince Kopeykin durumunu anlatmak için hükümdarı görmek ister ve Petersburg’a gitmeye karar verir. “Böyleyken böyle savaşta canımı koydum ortaya” (215) demek için köylülerin atlı yük arabalarının birinden inip birine biner ve nihayet Şehrazat’ın masal ülkesine benzeyen, ışıklar içindeki Petersburg’a varır. Okurdan bir anlığına, Kopeykin’in burada bir daire kiraladığını, dayayıp döşediğini düşünmesi istenir. Her şey ateş pahasıdır ve Kopeykin’in neredeyse hiç parası yoktur. Zorlu bir gece ve uzun bir bekleyişin sonunda hükümdarı göremese de bir generalin karşısına çıkan Kopeykin durumunu anlatarak devletin yardımını ister. Başka pek çok kolsuz bacaksız insanın arasındadır. Birkaç gün sonra yeniden gelmesi söylenir. Kopeykin, kendisine bir ödeme yapılacağı, emekli aylığı bağlanacağı düşüncesindedir. Birkaç gün sonra tekrar gittiğinde ise general onu başından savar. Israrla aç olduğunu, köyüne dönecek parası bulunmadığını söyleyen Kopeykin’den kurtulamayan general onun yol parasını hazineden ödeteceğini söyler, at arabalı bir kurye çağırır. Kuryenin, “Eh, hiç değilse yol parası ödemeyeceğim bu kadarı da yeter” diyen Kopeykin’i nereye bıraktığı bilinmemektedir çünkü o günden sonra Kopeykin’i gören olmamıştır. İki ay sonra Râzan

ormanlarında bir haydut çetesinin türediği söylenip, çete başının Kopeykin olduğu ima edilse de gerisi gelmez (220). Şakir'in kaç cephede devlet için yara almışlığı, evine dönmesi için bilet parasının belediye tarafından verilmesi, Bilecik İstasyonu'nu kaçırıp trenlerde ölmekten, demiryoluna atılmaktan korkması Kopeykin'in öyküsüyle örtüşür.

Tatar yüzlü adamın durumu da Şakir'inkinden farklı değildir. Cura çalmayı öğrenme hevesiyle Çingen Aliş Usta'nın önerisine uyup perilere çarpılan Tatar yüzlü adam, Bursa'nın köylüklerinden ve Merinos fabrikasında bekçidir. Çanakkale Savaşı'nda sekiz yerinden yaralanmış, bu yaralardan ikisi hâlâ kapanmamıştır. Bir arkadaşının sırtında taşınıp yüzlerce ölü ve yaralı askerin istiflendiği kağrı arabasıyla bir limana götürülüşünü, ordan çuval gibi atılıp itilerek tıkiş tıkiş bir vapura yüklenip İstanbul'a getirilişini anlatır. Yüzünün Tatarlara benzediği, alnının dehşetli kırışık, çenesinin küçük ve sivri, beyaz seyrek tıraşının uzun olduğu (79) belirtilen Tatar yüzlü adam'ın anlattıklarında da Kopeykin'i hatırlatan imajlar vardır. Kağrı arabalarıyla taşınması, ışıklar içindeki İstanbul'a hayran kalışı v.b. gibi... Üstelik biletçiyle bir kavgaya giriştiğine göre onun da biletsiz olması muhtemeldir. Tatar yüzlü adam'ın hikâyesi "Tarih Yazan İmajlar"da daha detaylı incelenecektir.

Nâzım Hikmet'in, Kemal Tahir'e MİM'in teknik planını anlattığı mektup bu bölümün başında alıntılanmış, alıntıda *Kuvâyi Milliye*'nin MİM'e dahil edilmesiyle ilgili kısım tam da sırası geldiğinde söylenmek üzere bırakılmıştı. Nâzım Hikmet, İkinci Kitap'ın planından söz ederken "Buraya bir vakıayı sonuyla, neticesiyle de aydınlatmak için 'Milli Destan' girecektir. Nasıl gireceğini tesbit ettim. Sana sürpriz olsun diye yazmıyorum" der (138). İşte Anadolu Sürat Katarı'nın yemekli vagonunda, Garson Mustafa'nın aşçıbaşıyla metrdotele okuduğu bölümlerden önce, *Kuvâyi Milliye* kahramanları Kartallı Kâzım ile Kambur Kerim'in 15:45 katarının yolcuları, yani

birincil kadroya ait kişiler olarak yeniden kurgulanması yoluyla destan girer devreye. *Kuvâyi Milliye* kahramanlarının dönüşümü sadece kişilerin hikâyesini değil, bir yapıtın ideolojik ve türsel dönüşümünü de kapsayan bir tema haline gelir böylece.

Kuvâyi Milliye, Altıncı Bap'ta, İngiliz'in tercümanı Mansur'u vuran Kartallı Kâzım'ın hikâyesi anlatıcı tarafından aktarılır. Bu bölüm MİM'e alınırken küçük değişiklikler yapılmış, Kartallı Kâzım'ın kendisinin anlattığı bir kuvayı milliye yılları anısına dönüştürülmüştür. Böylece Kartallı Kâzım, *Kuvâyi Milliye*'de anlatıcının söylediği şu sözleri MİM'de kendisi söylerken ne yaptığının da, bugün nerde olduğunun da bilincine ermiş olur:

Demek istediğim
öyle günlerde bile böyle bir adamı bile bu çeşit öldürüp
ortalık duruldukta yıllarca sonra mehtaba baktığım vakit
üzüntü çekmemek için
ya insanda yürek dediğin taştan olacak
yahut da dehşetli namuslu olacak yüreğin.
Bizimkisi taştan değil çok şükür,
fakat namuslu.
Ne malum? dersen :
dövüştük pir aşkına
yaralandık birkaç kere
ve saire.
Ve kavga bittiği zaman
ne çiftlik aldım, ne apartıman.
Kavgadan önce Kartal'da bahçivandık
kavgadan sonra Kartal'da bahçıvan.
Yalnız işte ara sıra
yerli yersiz böyle anlatırız..." (206)

Kahramanlığı kendisine maddi anlamda hiçbir şey kazandırmayan Kartallı Kâzım, 45 yaşlarındadır, gözlerinin sarı olduğu ve kurt gözlerine benzediği birkaç kez söylenir. Kâzım'ın, Sakaryalı Şakir'e bakarken bir asker sevkiyatını ve Selimiye Kışlası'nda tanık olduğu bazı olayları hatırlayacaktır. Kavgadan sonra da öncesinde olduğu gibi bahçıvan olduğunu söyleyen ve bunu iyilikle, dürüstlikle ilişkilendiren Kâzım, askerinin koşulları karşısında devleti sorgulayabilen bir bilinçle donatılmıştır.

Destan'ı yazan şair Celâl'i ve Halil'i korumaya çalışan, yolda bir suikaste kurban gitmesinler diye onlara cezaevlerine kadar eşlik eden, hatta icap ederse ikisini de kaçırmayı planlayan bir dost olarak vardır.

Kambur Kerim'in *Kuvâyi Milliye*'deki hikâyesine MİM'de birkaç satırlık bir giriş yazılmış, Kambur Kerim, Basri Şener'in karşısına oturtularak peşpeşe anlatılan bu iki hikâye arasında bir kıyaslama yapılması istenmiştir. Anlatıcının aktarmasıyla Kerim'i betimleyen imajlar bu kısa girişte yer alır:

Vagonda karşısında Basri'nin
ufacık bir kambur oturuyordu.
Fakat bu ufacık adam
cesaretle taşıyordu kamburunu.
Çok ince bileklerinin ucunda
çok büyük ve kemikliydi elleri.
Belliymiş sivri dizlerinin yeri
lacivert pantolonunda.
Her nedense onda
yaşlı bir kız hali var :
mahzun
sevimli
narin.
Ve "Fedakâr Evlat"⁷ romanının yazdığı gibi
hasta, ihtiyar babasına bakmak için
evlenmemiş olan.
Ve kocaman ağır kapakların altında
uslu çocuk gözleri vardı.
Bu gözler
kötülük düşünemezler.
Fakat bu kalın dudaklı ağız
korkunç bir küfrü saklayabilir içinde.
Bir küfür ki ses olup edilememiş
edilemiyor. (62-63)

Kerim'in hikâyesi, "Adapazarlıydı Kambur Kerim" dizesinden başlayarak birkaç noktalama işaretinin farklılığı dışında iki metinde aynıdır. Kuvayimillîye'nin Kocaeli grubundaki çeteler için haber getirip götürken Kerim ormanda ürküp koşmaya başlayan

⁷ Nâzım Hikmet'in "Fedakâr Evlat" olarak andığı roman Fransız şair, romancı ve oyun yazarı Jean Richepin'in (1849-1926) *Fedakâr Bir Kızcağız* adlı romanı olabilir. Yaptığım araştırma sonucu ancak Osmanlıca bir baskısını bulabildiğim romanın konusu Kambur Kerim'le ilişkili satırlarda anlatılanlarla uyumludur. Roman olarak anılan kitap 16 sayfadır. Richepin, Jean. *Fedakâr Bir Kızcağız*. Çev. Mehmed Fuad ve Mehmed Nushi. İstanbul: yy, 1314.

atı yüzünden ağaçlara çarpa çarpa yaralanır ve Konya'nın Hatçehan köyündeki çıkıkçı Şerif Usta tarafından konduğu ziftin içinden kambur çıkar. *Kuvâyi Milliye*'de burda biten öykü, MİM'de "Kerim'in İstiklal madalyası olabilirdi, / yok. / Kerim'in kamburu olmayabilirdi, / var." (67) dizeleriyle devam eder. Üstelik 1941 senesinde Kerim vagonun penceresinden bakarken yakında hapse gireceğini düşünmektedir. "Çünkü senelerdir / Kerim telgraf memurudur. / 180 lira ihtilas etti / altı ay önce. / Umutsuz bir gece / hasta, ölen bir dostu verilmiş de olsa / hapiste yatacaktır / devlet parasını ihtilas eden" (67-68) dizelerinden anlaşıldığı üzere, Kerim kambur kalışının karşılığı olabilecek herhangi bir hesap dahi gütmemektedir. Madalyası olması gerektiği ya da kamburunun olmayabileceği gibi fikirler anlatıcıya aittir. Buna rağmen Kerim karşısında oturan ve onun tam tersi bir tipi örnekleyen Basri Şener'e bakarken onun ne kadar güleryüzlü olduğunu, karşısına böyle bir hakim çıkarsa fazla bir ceza almayacağını düşünür. Yalnızca kendi çıkarı için yaşayan Basri Şener ise Kerim'e bakıp "kim bilir ne muzır şeymiş ki / Allah onu bu hale koymuş." der (68).

Anadolu Sürat Katarı'nın aşçıbaşısı Mahmut Aşer de I. İnönü Savaşı gazilerindedir ve hepsi de türlü sahtekârlıklar içinde olan seçkinlere hizmet etmesiyle bu öbeğe eklenir. Ülkeyi kurtarmak için savaşanlar kendilerini kurtaramamışlar, savaşmadıkları gibi savaş ekonomisinden yararlanarak daha da zengin olanların insafına kalmışlardır.

5. Kadınlar

Bu başlığın gazilerden sonra gelmesinin nedeni, Tatar yüzlü adam'ın, Kartallı Kâzım'a Çanakkale'de nasıl yaralandığını anlatışına kulak misafiri olan Üniversiteli'nin, "savaşmak", "ölümü göze almak" gibi konular hakkındaki düşüncelerinin kadınlar

tarafından sıklıkla tekrarlanması, böylece gaziler çevresindeki eleştirilerin Üniversiteli ve kadınlar aracılığıyla askerlik ve savaş karşıtlığına kaydırılmış olmasıdır. Tatar yüzlü adam'ın ağır yaralı biçimde gördüğü onca kötü muameleden sonra bir hastaneye kabul edildiğini anlatırken “Allah devlete zeval vermesin. / Devlete dua ettim o saat” demesi üzerine Üniversiteli düşünmeye başlar: “Ne yazık, / ne çabuk affediyorlar”, [...] “Bir çeşit balık, / bir çeşit ağaç / bir çeşit maden gibi / memleketimizde bir çeşit insan yaşıyor ki / ömrünün anlatılmaya değer / ve bir türlü unutulmayan hatırası: / muharebeler” (79). Üniversiteli'nin, Ahmet Onbaşı tanıtılırken geçen “bir baş yeşil soğan” imajını da hatırlatan düşünceleri savaşmanın cesaretle ilgisini sorgulayarak sürer. Siperdekilerin, mezbahaya bir çoban teşkilatıyla giden sürü ve davar gibi, yalnız bedenleriyle değil düşünceleriyle de yakalandıklarını düşünür. Kendisi için de sevinçle ölünecek siperler olduğunu ama ölmeden önce birkaç saat yaralı yaşarsa esef duyup duymayacağını sorar (80). Üniversiteli, kendi canının ve yaşamının değeri konusunda aydınlanmış bir tip olarak iki hikâye öbeğinin arasında durur bu yüzden. Onun savaş üzerine düşüncelerinde, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ının etkisi vardır. Nâzım Hikmet, MİM'in yazılış sürecinde çevirisiyle de ilgilendiği *Savaş ve Barış*'a göndermeler yapmakla kalmamış, klasikler arasında ayrıcalıklı bir yeri olan romanın tarihsel ve toplumsal içeriğinden, savaş sahnelerinin betimlenmesinden, kişilerin konuşturulmasından beslenmiştir.

15:45 katarının 510 numaralı 3. mevki vagonunun beşinci bölmesi kadınlara ayrılmıştır. Şahende Hanım, Bayan Emine, Perihan, Gebe kadın, Ufacık kadın ve Şadiye arasında geçen olay ve konuşmalar kadınların dünyasını da annelik bağlamında iyilere ve kötülere böler. Şahende Hanım'a dair imajlar, içinden yaşamın çekildiği bir gövdeyi betimler:

Siyah yeldirmesinin içinde
kalın kemikleri kalmıştı yalnız.
Çok uzun boylu
beyaz
ve kaşsızdı.
Yanaklarının eti yoktu.
Ağzı geniş ve buruşuktu
kapalıydı sıkı sıkıya
hiçbir zaman açılmamış gibi. (81)

Ömründe hiçbir şeyi sevmemiş şahende Hanım, öz oğlu Ratip'i, üvey oğlu Yakup'un karısı üstüne gönderip Yakup'un Ratip'i öldürmesini sağlar. Böylece biri ölüp diğeri asılınca tarla, mandıra, değirmen hiç bölüşülmeden şahende Hanım'a kalacaktır. Bu hikâye de Kambur Kerim'in hikâyesi gibi âdeta sahnelenir. Ratip'in ölüsünü getirip sedire yatırdıklarında, sol kolu sedirden düşüp iki yana sallanır ve baba mirası altın yüzüğe güneş vurur (82). İmajlar, şahende Hanım'ın dünyasını kavratmak için özenle düzenlenmiştir. “Enli çenesinin altında / cebbar ve ketumdu beyaz başörtüsünün düğümü. / şahende Hanım altmış yaşında olmalıydı. / Elleri kınalıydı” (84) gibi dizelerle betimleme devam eder. şahende Hanım'ın kiraz dolu sepetine gözünü diken Gebe kadın için bir avuç kiraz isteyen Bayan Emine'nin şahende Hanım'a birkaç kez seslenmesiyle şahende Hanım “kalın kemikleriyle yeldirmesinin içinden sıyrılır gibi” (84) kalkar ve kirazları pencereden aşağı döker. Mal mülk uğruna doğurduğu çocuğun ölümüne sebep olmuş şahende Hanım, Gebe kadın ile iki oğlu askerde olduğundan kaygıyla dolu Ufacık Kadın'ın ve Gebe kadını mutlu etmeye çalışan Bayan Emine'nin karşıtıdır şüphesiz. Hepsi, özellikle yüzlerine ait detaylar ve konuşmalarıyla okurun zihninde canlandırabileceği bir netlikle çizilmiştir. Bayan Emine'nin kocası Hüsnü Çavuş'un onbaşı olduğunu öğrenen Ufacık Kadın söze girer çünkü Türkiye'nin savaşa girip girmeyeceğini merak etmektedir. Böylece erkeklerin savaşmak istediği ve savaşa girileceğini savunduğu, kadınların savaş istemedikleri ve savaşa girilmeyeceğini

söyledikleri bir kanaatler kümesine dönüşür konuşma. “Harbetmeden de işte pekâla yaşıyor insan” (89) diyen Emine’ye önce kızı Perihan karşı çıkar. Kesik saçları, esmer ince uzun bacaklarında kısa çorapları ve rugan ayakkabılarıyla modern bir kız çocuğu olarak resmedilen on dört yaşındaki Perihan okulda öğretmeninin ezberlettiği şiirlerden alınmış cümlelerle konuşmaktadır sanki.

“—Peki ama anne,
vatan?
Vatanı çiğnerse düşman?
Bayan öğretmen dedi ki :
‘Her karışını vatanın
kanımızla sularız.
Türk ölür, baş eğmez,’ dedi bayan öğretmen.
Sonra unuttun mu
Cumhuriyet bayramında ne dedi radyo?” (89)

Perihan’ın bu çıkışı Ufacık kadını kederlendirir. “Kızım” [...] “daha küçüksün, büyü / gelin ol / erkek evlat doğur, / muharebe nasılmış o zaman sorarım sana” der (89).

Perihan kadına cevap vermek isterken, artık kadınların da savaştığını söyleyerek sohbe dahil olan Şadiye’yle tartışma farklı bir boyuta kayar. Kadınların savaşa karşı oluşları İkinci Kitap, VII. parçada Ankara’ya giden taksinin içinde üç hava gediklisiyle ölümden konuşan bir hayat kadınının (Nar çiçeğinden kadın) sözleriyle pekişir. Kadın savaş olmamasını dileyip bu genç yaşta ölmenin korkunçluğunu dile getirdikçe havacılar ölümü hiçe sayarlar. Taksi şoförünün hapisteki şairin yakın arkadaşı olduğunun söylenmesi, hatta “(kimbilir / Şoför Ahmet’in destandaki macerasını / belki de ondan almıştı şair)” (252) denilerek *Kuvâyi Milliye* Yedinci Bap’ta geçen ve Anadolu Sürat Katarı’nın yemekli vagonunda Garson Mustafa’nın okuduğu “Bir Âletle Bir İnsanın Hikâyesi” bölümünün kahramanı Şoför Ahmet’e gönderme yapılmasıyla onlarca insanın hikâyesini kapsayan geniş bir hattın oluştuğu görülür. “Üçüncü Kitap”, Birinci Kısım, IV. Parçada askerlik şubesinin cephaneliğine kilitlemiş 36’lıların aç, susuz, karanlıkta

günlerce bekletilişi ve yine sadece bu askerlerin anneleri, kardeşleri, eşleri olan kadınların onlar için çırpınıyor olması da bu hatta eklenmelidir (314-17). Ahmet Onbaşı'dan Tatar yüzlü adam'a, Kartallı Kâzım'dan Sakaryalı Şakir'e, Kambur Kerim'den Şoför Ahmet'e, üç hava gediklisinden 36'lılara kadar, savaşmış ve savaşmakta olanlarla, Üniversiteli'nin ve kadınların hikâyeleri birleşir. Şoför Ahmet; Makinist Rahmi, Pilot Yusuf ve Telsizci Vedat'ı eski ordulardaki süvarilerle karşılaştırır: “Onların da en süslüydü uniformaları / bunların da. / Onlar da en delilerle en gençlerden seçilirdi / bunlar da öyle. / Ölüme en yakın onlardı o zaman / şimdi bunlar.” diyerek henüz bir lokmacık yaşamış, bir lokmacık hatıraları olan, açlığını bile bilmeyen aç yüzleriyle ölüme böyle kolay giden gençlere acır (253). Savaş ve askerlik konusundaki eleştiriler iktidar seçkinlerinden Burhan Özedar'ın hikâyesiyle de çok özel bir biçimde birleşecektir.

MİM'de toplumdaki kadınları yansıtmak amacıyla tipler kurgulanmış, gerçek yaşamda karşılaşılan kadın tipleri detaylı biçimde işlenmiştir. Kimsesiz çocuk Kemal'i hizmetine alan Advıye Hanım, mahkûm Melahat, çocuk yaştaki hayat kadınları Aysel ve Neclâ, garın saati altında durmuş trene bavulları yükleyen hamalı cinsel bir iştahla seyreden kadın, sevgilisi Orhan'a yazdığı cinsellik taşan mektubuyla memur Nimet Hanım, kocası genç bir kuma alacak da biraz olsun dinlenebilecek diye sevinen köylü Hatice Kadın, bozkırdaki Zehra ve yatağında ölü yatan annesi, hovardasıyla kaçarken bebeğini kuyuya atan Nigâr, bir mahkûm karısı olarak Ayşe, asker yakını köylü kadınlar, “D” şehrinin ana şahlık düzenini yeniden kurmuş kadınları az çok önem arzeden çeşitli konular bağlamında incelenebilirler. Kadınlar kategorisindeki ölüleri, Zehra'nın annesini ve Dümelli'nin karısını da hatırlamak gerekir. Nâzım Hikmet, kadınları emek sömürüsü

ve cinsel sömürü bağlamında ve vatandaşlık haklarını kullanamayan ya da ikincil plandaki kişiler olarak büyük oranda kaybedenler hanesine yazar.

6. Mahkûmlar

15:45 katarıyla Ankara'ya götürülen Halil, Süleyman, Fuat ve Melahat'in yanı sıra Halil'le aynı cezaevinde yatan yirmiden fazla mahkûm yer alır yapıtta. Nâzım Hikmet, MİM'de şehirlerin adlarını hem gizliyor hem de bir şekilde açık etmek istiyor gibidir. Örneğin Halil'in kaldığı cezaevinin hangi şehirde olduğu hiç söylenmez ancak "Hüseyinli, Çukurören, Karapazar orta nahiyesi" (355) gibi yer adlarından anlaşıldığı üzere bahsedilen şehir Çankırı'dır. Mahkûmların hikâyeleri tek bir ortak temada ya da eleştiri odağında buluşmaz. Fuat sakıncalı bir kitap okumaktan, Hamza toprak ağasının emriyle bir çobanı öldürmekten, Nigâr hovardasıyla kaçarken bebeğini kuyuya atmaktan mahpustur. Peder, Hamza, Asrî Yusuf, Raif Ağa, İlyas Kaptan, Ressam Ali ve Bethoven Hasan gibi mahkûmların hikâyeleri anlatılırken betimlemeler ve diyaloglar etkindir yine. Ancak Çankırı Cezaevi'nin bütünü; renkleri, kokuları ve sesleriyle çok canlı bir imajlar sistemine borçludur varlığını. Ressam Ali ve Bethoven Hasan'ın resim ve senfoni konusundaki yeteneklerine ve Halil'le birlikte takip ettikleri Moskova Savunması'nın Almanların yenilgisiyle sonuçlanmasına rağmen yol parasından yatan bir mahkumun kendini asma (476) umutsuzluk ve ölüm izleğini pekiştirir.

7. Azınlıklar

MİM'de bir Kürt, Rum, Ermeni ya da sünni İslâm karşısında sorun haline getirilmiş bir mezhepten olması bakımından bir Alevi ne derecede anlatılmaktadır? MİM, ilk bakışta, beş yüz kişiyi aşan kadrosuna rağmen etnik gruplardan ya da sünnilik

dışındaki mezheplerden neredeyse arındırılmış bir Türkiye'nin toplumsal manzaralarını sunuyor gibidir. Kurtuluş Savaşı öncesinde ve sonrasında göçen Rumlar, 1915 Ermeni tehciri, 1938 Dersim isyanı gibi olaylar bağlamında azınlıkların durumu son derece hassas bir konudur ve kapitalizme entegre oluş sancılarını, millî iktisat anlayışının toplumsal sınıfları şekillendirmekteki rolünü gayet bilinçli biçimde yapıttaki hikâyelere yansıtan Nâzım Hikmet'in etnik bir sorun bağlamında tipleştirilmiş insanların hikâyelerine daha az yer vermesinin nedenleri olmalıdır. Burada ilk akla gelen MİM'in tamamlanmamışlığı ve Nâzım Hikmet'in cezaevi koşullarında ve dostlarına emanet ettiği bölümlerin korunamaması yüzünden MİM için yazdığı binlerce satırı kaybettiği konusundaki bildirimleridir. İkincisi şairin bu konuları ele almaktan özellikle kaçındığı, 1940'lı yılların siyasi katılığı ve sansür ortamı içinde bazı meseleleri ancak ima ile geçmek zorunda kalışıdır.

Yapıtta yedi kere kullanılan "Kürt" sözcüğü, kocasıyla Anadolu'yu dolaşan Bayan Emine'nin konuşmasında geçer önce. "Hüsnü Çavuşla on beş yıl, bayan hemşire, / kalmadı gezmediğim yer. Karadeniz'de içinde Lazların, / şarkta Kürtlerin arasında / Kürtlere kuyruklu derler / yalan./ Kuyrukları yok./ Yalnız çok âsi, çok fakir insanlar. / Zenginleri de var / ama az, / beyleri..." (87). Aydınli bir köylü kadın aracılığıyla, Kürtlere yönelik absürd ve yanlış bir algı düzeltilir. Bayan Emine'nin Kürt beyleriyle ilgili cümlesi ise yarım kalır. Yemekli vagon yolcularından hakim vekili Fehim'in karısının bir Kürt derebeyi soyundan geldiği söylenir (172). Halil'in doğudaki bir cezaevinde uğradığı bir saldırıyla ilgili şu satırlar Bayan Emine'nin yarım kalan cümlesini de tamamladıkları için önemlidir: "Ve şarkta, / akrepleri, toprak koğuşları, karpuzlarıyla ünlü hapisanede / Halil'in üstüne uşaklarını saldırdı Kürt beyleri / ve beline inen odunla devrilmeden önce Halil / aynı rahatlıkla yardı üçünün kafasını" (261).

Halil, Kürt beylerinin saldırısını bir kez daha hatırlayacaktır (276). Halil'in cezaevinin askerlik şubesi önünde, askere gidecek 36'luların yakınları toplaşmıştır ki jandarmalarla konuşmak isteyen bu kızgın kadınlar için jandarmanın söylediği şudur: “ha kızgın karı, ha Kürtlerin iti / atın üstünden alırlar yiğiti” (316). Sözcük son olarak Çankırı'nın yerel sosyetesini anlatılırken tanıtılan Refik Başaran için kullanılır. Valinin kızının, Halkevi'nde yapılan düğününde davetlilerin ağırlandığından sorumlu Refik Başaran, Parti Vilayet İdare Heyeti azasıdır ve bütün resmî balolar, karşılama törenleri, önemli düğünler onun daracak omuzlarına yüklenir. Parti için kendini su gibi harcayan Refik Başaran'ın vali beyin gözünde laf anlamaz bir adam ve parti başkanının gözünde “Kürt Memet” olduğu söylenir (328-9). “Kürt Memet” ifadesi, “Alavere dalavere Kürt Memet nöbete” şeklindeki deyim anlamına uygun biçimde kullanılmıştır. Pek çok sözlük ve ansiklopedide “Alavere” maddesinde geçen deyim için, Ali Püsküllüoğlu, “çevrilen bütün dolaplar, bütün oyunlar, yükü kimsesiz, arkasız kişinin sırtına yüklemek için” açıklamasını yapar (79). Toplumun Kürt algısının sözlü kalıplarla ortaya konduğu ve eleştirildiği MİM'de, doğrudan Kürt olduğu belirtilen ve yaşamı kimliğiyle ilişkili biçimde ele alınan herhangi biri yoktur.

Yapıtın birincil kadrosunda yer alan, hikâyesi detaylı biçimde işlenmiş bir Ermeni de yoktur. Ermeni sözcüğünü ilk kullanan kişi kadın pazarlayıcısı Vedat'tır. Aysel ve Neclâ'ya Bursa otellerini anlatırken “Geçen sene bir Ermeni kızı götürdüm. / Kurnazdır Ermeni milleti / bizim Türklere benzemez” (21) der. Nuri Cemil ve köşeyi dönmüş diğer dostları hakkında Hasan Şevket'i kışkırtan “baş parmak boyundaki adam”ın Beyaz Rus ve Ermeni pansiyonlarının pisliğinden bahsederek “Şimdi nasıl küstah ve muzaffer dokunuyorlar kadınlara” (114) demesi, konuya Rumlar da dahil edilecek olursa Yunan adalarından kaçan Rumların anlatıldığı bölümde kendisi de Giritli

olan valinin Rum kadınlarına ilgisini vurgulamak için “konuşur elenikasını Rumcanın” (512) denmesi, Eleni ismi bağlamında romanlarda da sık karşılaşılan gayrimüslim kadın üzerindeki “fahişe” algısını işaret eder. Toprak ağası tüccarlardan Mustafa Şen’in Ermenilerle ortak ihracat yaptığı söylenir (405) ve yazın çalıştırıp kışın evden kovduğu oğlu Ömer’in parasını elinden almaya gelmiş köylü Çolak İsmail’den söz edilirken, İsmail’in seferberlikte daha on altı yaşındayken askere alındığı, Yozgat taraflarına jandarma gittiği söylenir. “Ve Ermeniler kesilirken / kana battı göbeğine kadar.” denilir (502). Ermeniler hakkındaki en önemli veri, cezaevinde Bakkal Sefer, Asrî Yusuf ve İhsan Bey tarafından okunan *Sabah* gazetesindeki bir haberdir. 10 Rebiülahir 1327 tarihli, “Sahibi imtiyazı Mihran” (303) olan gazete okunamayacak derecede yıpranmıştır. Satırların okunabilen kısımları verilir sadece ve okunanlar arasında 1909 Adana Vukuatı da vardır. Ermenilerle ilgili bu olayın açıkça anlatılmadığı bölüm, azınlıklarla ilgili hikâyelere neden yeterli biçimde yer verilemediği sorusuna yanıt niteliğindedir. Dönemin baskıya ve şiddete dayalı ortamını iyi bilen Nâzım Hikmet Türkiye’de Kürtlere nasıl bakıldığını ancak deyimler aracılığıyla eleştirebilir, Ermeni ve Rumlar konusundaki genel algıyı ise gayrimüslim kadınlara yöneltilen namussuzluğa yaptığı vurgularla görünür kılmaya çalışır.

Rumlar söz konusu olduğunda detaylı bir hikâye olarak İstanbullu Ramiz’in hikâyesi vardır. Kahveci çırağı olan, ince kumral bıyıklı, buğday benizli, çekik yüzlü, çıplak ayaklarında tulumbacıları (ökçesi basılarak giyilen ayakkabı) parçalanmış, eski ve bol paçalı pantolonuyla betimlenen Ramiz terk etmek zorunda kaldığı İstanbul’u özlemektedir:

“— Elado vre karagözlüm,” dedi, “elado vre Eleni.
Adalar, Arnavutköy, Samatya.
Ah be İstanbul ah.

Kekeres boynos?
Suları, havası, balığı, çileği,
Türkü, Ermenisi, Rumu,
Yahudisini de kat içine,
koktu mis gibi burnumda, ahparın gırlas?" (506)

Ramiz, II. Dünya Savaşı İstanbul'unun o ve tüm yakınları için nasıl dayanılmaz koşullar getirdiğini anlatır (506-9). Bu koşullar, içinde gayrimüslimlerin de bulunduğu çok sayıda insanın ölmesine yol açmıştır. Son olarak Kıryos Trastellis'i hatırlamak gerekir. 510 numaralı 3. mevki vagonun yolcularından Kıryos Dimitriyos Mihail Trastellis, Türkiyeli değil Yunanistanlıdır. Hitlerin subayları tüm arkadaşlarını vurmuş, ailesini dağıtmıştır. Trenin penceresinden gördüğü toprak Mihail Trastellis'e hiçbir şey söylemez (98).

MİM'de "Alevî" sözcüğü bir kere geçer (100). Halil'e, komünistlerin karılarını ortak kullandıklarını söyleyerek saldıranlardan biri "kızılbaşlık" sözcüğünü kullanır (524). Hz. Ali ise cezaevi esnafından Asrî Yusuf'un cam üstüne işlediği resimler ve Halim Ağa'nın rüyası bağlamında anılır. Nâzım Hikmet, azınlık meselesine ya da Türk ve sünni olmayan toplulukların yaşamlarına yeterince yer vermiyor gibidir ancak detaylara ve yıpranmış bir gazete haberinin sayfa üzerinde görüntülenecek şekilde sunulmasına kadar varan imajlara dikkat edildiğinde bu durumun baskı ve sansürle ilgili nedenleri olduğu açıklık kazanır. "Tarih Yazan İmajlar" başlıklı bölümde sansür konusu daha detaylı bir biçimde incelenecektir.

B. Kazananların Entrikaları

Kaybedenlerle kazananlar arasındaki fark imajların dönüşümünde kendini gösterir ilkin. 15:45 katarının 510 numaralı 3. mevki vagonundaki yolcuların anlatıldığı “Birinci Kitap”ta, denizde balık kokusuyla, döşemelerde tahtakurularıyla gelen bahar (12), Anadolu Sürat Katarı’nın seçkin yolcularının tanıtıldığı İkinci Kitap’ta “Gülden güzel kokan Arnavutköy çileği / ve asma yaprağına sarılı barbunya ızgarasıyla gelir” (113). Yemekli vagon yolcularından önce, garın büfesinde içmekte olan ama parası yetmediğinden rakının yanına bir tek dilim beyaz peynir alabilmiş Hasan Şevket’in vicdan muhasebesine karşın, hikâyeleri ahlaki düşkünlük odağında birleşen seçkinler vicdanlarıyla hiç konuşmayacaklardır. Hasan Şevket’in aklında Anatole France’dan (1844-1924) bir kitap ismi vardır: “Lö Krim dö Silvester Bonar” (113). Hasan Şevket, Türkçeye çevirmek istediği *Sylvestre Bonnard’ın Suçu* hakkında düşünür:

Galiba o kitapta başparmak boyunda bir adam var
hatta baş parmaktan da küçük...
Silvestre Bonar’la konuşur :
Galiba mum ışığında
ve galiba el yazması Latince bir kitabın
kırmızı meşin cildi üstüne çıkıp.
Belki de başka bir romanda bu macera... (113-14)

Hasan Şevket’in rakı kadehinin kenarına oturup onunla sohbet eden “baş parmak boyundaki adam”, France’ın roman kahramanı Fransız akademisi üyesi ve bibliyoman Sylvestre Bonnard’ın yorgunken gördüğü, küçücük bir kadın kılığındaki periden yola çıkılarak kurgulanmış olmalıdır. İlginç kostümlü peri *Nurenberg Tarihi* cildinin sırtında oturmaktadır (71-72). Hasan Şevket’in, romanı tam da hatırlayamadığı açıktır ancak önemli olan bu romana gönderme yapılmasındaki sebeptir. Sylvestre Bonnard, kütüphanelerindeki kitapların ederini belirlemek ve onların bir kataloğunu hazırlamak için gittiği Garby’lerin evinde, gençlik aşkı Clamentine’in torunu Jeanne ile karşılaşır ve

tüm ailesini kaybetmiş olan bu genç kızın kötü biri tarafından himaye edildiğini, vasisi tarafından yerleştirildiği pansiyonda temizlik, çocukların bakımı gibi işlerden sorumlu tutulduğunu öğrenir. Bonnard, vasisinden izin alarak Jeanne’la görüşmeye başlar, ancak bu görüşmeler sırasında kendisine göz koyan pansiyon müdiresini reddedince, genç kıza karşı ahlaksız düşünceler beslemekle suçlanır. Üstündeki iş yükü günden güne artan Jeanne’ı kurtarmak isteyen Bonnard, onu pansiyondan kaçıtır. Henüz reşit olmayan birini kaçırmamanın en az beş yıl hapis cezası vardır. İşler böylesine karışmışken roman son derece kolay bir şekilde mutlu sona erer. Bonnard kızın vasisi olur ve onu sevdiği gençle evlendirir. Hasan Şevket’in “Suçu neydi fakat? / Kimdi Silvester Bonar?” (113) sorusunun yanıtı romanın son sayfalarında gizlidir. Jeanne’a iyi bir çeyiz vermek için bütün kitaplarını satma kararı alan Bonnard bir gece fark eder ki kendisine hediye gelmiş çok özel el yazmalarını ve ölene kadar saklamak istediği bazı kitapları ayırmaktadır. “İşte o zaman anladım suçu. [...] Jeanne’ın çeyizini çalıyordum düpedüz” (179-80) diyen Bonnard erdemli olmanın ödülünü almıştır elbette. Hasan Şevket ise iyi ve doğru olanı seçmekle hiçbir şey elde edememiştir. Ne parası, ne statüsü, ne iktidarı vardır. Bu yüzden de kendisine hakaretlerde bulunan vicdanının rakı kadehinde boğulmasına neden olur. “Baş parmak boyundaki adam”ın dişleri olağanüstü çürüktür (114).

Hasan Şevket’e çürümüş vicdanından kurtulma cesareti veren olay eski arkadaşı Nuri Cemil’i görmüş olması ve onunla kendi durumunu kıyaslamasıdır. Nuri Cemil yoksul bir aileden gelen hırslı biri olarak yükselmenin yolunu bulmuştur. Kalemینی iktidar sahipleri için kullanan tanınmış bir fıkra yazarıdır. Banliyö treninin birinci mevki vagonundaki kırmızı kadife kaplı koltukları, birinci şubedeki sivil polislerle işbirliği içinde komünist avlayarak ve insanlara vatan için ölmenin kutsallığını anlatan yazılarıyla hak etmiştir. Hasan Şevket, Nuri Cemil’in Anadolu Sürat Katarı’nın yataklı

vagonuna eşyasını yerleştirmeye çalışan Tahsin'e kıskançlıkla baktığını fark eder. Böylece Hasan Şevket'in vicdan muhasebesi, Nuri Cemil'in zaaf ve hırslarından yemekli vagondaki seçkinlerin dünyasına bağlanır.

Yine Bottomore'un kaleminden burjuvazi, Engels'in tanımıyla "bütün gelişmiş ülkelerde, tüm tüketim araçlarını ve bunların üretimi için gerekli olan hammadde ve araçların (makinelerin ve fabrikaların) hemen tamamını mülkiyeti altında bulunduran büyük kapitalistler sınıfı" ve "modern kapitalistler, toplumsal üretimin araçlarının sahipleri ve ücretli emeğin işverenleri sınıfı" olarak verilmiştir. Ekonomik olarak egemen sınıftır ve devlet aygıtı ile kültürel üretimi de denetimi altında bulundurur. İşçi sınıfının karşısında, onunla çatışma halindedir. Son yüzyıldır Burjuvazi hakkında yapılan çalışmalarla terimin anlamının çok farklı yönlerde genişlediğine vurgu yapılmaktadır (99). Nâzım Hikmet'in burjuvazi içindeki tabakalara, bunların büyük şehirlerden taşra kasabalarına kadar devletle kaynaşmış hiyerarşik yapısına önemle eğildiği, kişileri tiplendirirken iktisat politikaları üzerinde etkisi olan tüm unsurları hikâyelerde işlediği göze çarpar. Bottomore, burjuvazi ile işçi sınıfı arasında yer alan küçük burjuvazi bağlamında ise küçük üreticileri, zanaatkârları, esnafları, bağımsız çalışanları, çiftçi ve serfleri, hizmet sektöründe çalışanları, idarecileri, teknik elemanları, öğretmen ve memurları sayar (446-7). İtalya'dan gelen hazır kâğıt modeller yüzünden işi bozulan Baskıcı Ömer'den, yapıtın en antipatik tiplerinden biri olan Nuri Öztürk'e, sevgilisine yazdığı cinsellik temalı mektubuyla ilgi çeken memur Nimet Hanım'dan yoksulların ve azınlıkların açlıktan öldüğü I. Dünya Savaşı İstanbul'unda dolaşan ambulans hastabakıcısına kadar çok sayıda ve çeşitli işlerle meşgul kişiler küçük burjuvazi bağlamında ele alınabilir.

MİM’de lümpenproletarya ve proletarya bağlamında ya da onlara ek olarak “köylüler”, “kadınlar”, “askerler” gibi alt başlıklar açılması, ortak yanları olan hikâyelerin ve izleklerin ortaya çıkarılmasını kolaylaştırmıştır. Benzer kategoriler küçük burjuvazi ve burjuvazi için de oluşturulabilir. C. Wright Mills, Amerikan toplumunda üst çevreleri çözümlendiği *İktidar Seçkinleri*’nde, sıradan insanların, yaşadıkları gündelik hayatın sınırlarını aşamadıklarını çünkü iş, aile ve komşuluk ilişkilerinden oluşan bu hayatı onların ne yönetebilecekleri ne de kavrayabilecekleri nitelikteki güçlerin biçimlendirdiğini söyler (7). Mills’in tanımıyla “İktidardaki seçkinler topluluğu ellerindeki olanaklar ve yaşam bilgileri sayesinde, sıradan ve olağan insanların olağan ortamını aşacak güçteki kimselerden oluşmaktadır” (8). Bunlar modern toplumun başlıca kuruluş ve hiyerarşilerinin komuta yerlerinde bulunurlar, devlet mekanizmasını, büyük şirketleri ve orduyu yönetirler, devletin gerekliliklerini saptarlar, güç, servet ve şöhret edinmeye yarayan tüm olanakları ellerinde bulundururlar. İktidardaki seçkinlerin altında, çeşitli baskı gruplarında görülen orta derecede güç ve iktidar sahibi profesyonel politikacılar ile kasabalarda, kentlerde ve bazı bölgelerde görülen köklü ya da yeni yetme üst sınıfların yer aldığını belirten Mills; devleti, orduyu ve şirketleri üç büyük kurum olarak en tepeye yerleştirir (11). Bu kurumlar, kişilerle birlikte yaşamı da biçimlendirme gücünü ve hükümet etme hakkını ellerinde tutarlar, arkalarında dev bir teknoloji bulunduğu gibi varlıklarını teknolojiye borçludurlar ve teknolojiye yön verirler (12). Mills, seçkinlerin az çok bütünlüğü olan bir toplumsal ve psikolojik birim meydana getirdiklerini, belirli bir sınıftan olmanın bilincini taşıdıklarını söyleyerek onların moral ve ahlaki benzerliklerini de gündeme getirir (18). Mills’in seçkinlerin dünyasına yakından bakmak için ürettiği “Siyaseti Yönetenler”, “Askerlerin Nüfuzu”, “Şirketler Dünyasındaki Zenginler”, “Savaşbeyleri”, “Yerel Sosyete”, “Tutucu Düşünce”, “Üst

Ahlâksızlık” gibi kategoriler MİM’deki seçkin tiplerini sınıflandırırken kullanılabilir bir terminoloji oluştururlar. MİM’de bunlar çoğunlukla içiçe geçmiş durumdaki bir ilişkiler ağından ayıklanmalıdır. Yani örneğin şirketler dünyasındaki zenginler ya da yüksek rütbeli askerler aynı zamanda siyaseti yönetenler arasındadır. Burada şunu belirtmek gerekir: Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara* adlı kitabında Wright Mills’in *Sosyolojik Tahayyül*’ü için, “Belki de şimdiye kadar yazılmış en önemli sosyoloji kitabı” dedikten hemen sonra, bu kitabın “sadece ‘kanaatleri’ değil aynı zamanda somut yaşam koşullarının ‘duygular’ olarak görselleştirilmesini de dikkate alacak şekilde yeniden” yazılmasının önemini belirtir (29). Bu çalışmada Mills’in *İktidar Seçkinleri*’nde ürettiği kategorilerden yararlanırken Baker’in *Sosyolojik Tahayyül* için getirdiği öneri göz önünde tutulmuştur. Mills’in kavramları MİM’de küçük burjuvazi ve burjuvazi sınıflarından toplumsal tiplerin alt kategorileri için uygun bulunduğu için kullanılmıştır.

Nâzım Hikmet’in, yemekli vagon yolcularını masalara yerleştirirken seçkinler arasındaki hiyerarşiyi ve kaynaşmayı temsil edecek bir düzen gözettiği söylenebilir. Trenin geçtiği kasaba ve köylerdeki kişilerden bu vagondaki yapının en alt kademelerini oluşturacak olanlar bile belirlenmiştir. Bu yüzden masaların düzenini izleyerek yol almak doğru bir yöntem olacaktır.

1. Birinci Masa: Siyasetçi-Asker-İş Adamı

Telaşlı ve kalabalık bir maiyet tarafından karşılanıp uğurlanan “büyüklerden insan”, “üç demir iki yıldız” rütbeli asker, iş adamı Burhan Özedar ve doktor mebus Tahsin yemekli vagonun birinci masasında otururlar.

Büyüklerden insan’ın perona gelişi Ahmet Onbaşı’nın bakış açısından fakat büyük oranda anlatıcının alaycı yorumlarıyla verilir. İmajlar tipik ya da abartılıdır.

Mesela binbaşıyla konuşan teğmen “Yeni yağlanmış bir nagant namlusu gibi parlak”tır (130). “Büyük kapıdan başlayarak / tıparları çekilen şişeler gibi insanlar / şapkalarını çıkarıp” eğilirler (131) ve “büyüklerden insan”ın girişi için, “Sanki kapıdan girmedi de / eğilen çıplak başlara / geniş mermer bir merdivenden indi” (131) denilir. “Büyüklerden insan” yalnızca üç kere ve bir iki sözcükten ibaret cümlelerle konuşur ancak detaylı biçimde betimlenir:

<p>“Halbuki yüzüne bakılınca yakından terbiyeli bir insana benziyor. Kibirsiz, belki cesur, hatta iradesiz bir insan. Burnu yuvarlak ve fazla içtiğinden kırmızıydı biraz. Yanaklar buruşuk etli bembeyaz. Ve sonra sabırlı, ihtiyar şimal kadınlarının renksiz gözleri. Sessiz yürüyordu. Ve dinliyordu nazik bir ilgisizlikle aşağıdan yukardakine : kendine doğru fısıldanan sözleri” (131)</p> <p>“Simsiyah bir kurt kımıldanıyor / bu pembe beyaz, / tombul gövdenin içinde” (142)</p>	<p>“—Mesele kalmadı demek” (141)</p> <p>“—Mesele kalmadı demek” (144)</p> <p>“—Ben yatmaya gidiyorum, müsaadenizle, siz rahatsız olmayın” (208)</p>
---	---

Büyüklerden insan’ın bir şeylere küskün olduğuna inanan Tahsin, “muzaffer ve muazzam bir kumarbaz”, alaycı, kavgacı, kurnaz ve hükmedici olan bir başka insanı, dağılmış bir başka sofrayı anarak Atatürk’ü işaret eder ve “Bu niçin onun gibi değil. / Arkadaştlar. / İşe beraber başladılar. / Bu onun yerini bile alamadı” der (141).

Ahmet Onbaşı’nın peronda, kendisine yüz adım mesafede görünce “dahilî hizmet nizamnamesine uyarak” artık hiçbir şey düşünmediği, esas duruşa geçip selam verdiği

üç demir iki yıldız rütbeli asker bir general olmalıdır. Altmış yaşlarındadır, kısa boyludur ve incecik sesini kalınlaştırmak ister gibi konuşur (140).

Birinci masadakiler arasında hikâyesi en detaylı biçimde verilen Burhan Özedar daha peronda büyüklerden insan'a bir şeyler anlatırken görülür önce. “Güvenle oturtmuş gövdesini / açık, uzun, kalın bacaklarının üzerine. / Tüylü ellerinin hareketleri rahat ve ağır. / Sol gözünü kırpıyordu ara sıra, / fakat hiçbir şey yoktu bu kırpışta kurnazlığa dair, / bir hastalık belki.” (133) imajlarıyla tanıtılan Burhan'ın 1300 tarihlerinde Sivas'ta doğduğu, Kemankaşzadeler diye anılan bir soydan geldiği, mütareke İstanbul'unda sigara kâğıtları Rumların elindeyken, Burhan'ın 25 altından ibaret bir sermayeyle bu işe girdiği belirtilir. “Cıgara kâatları ay yıldızlıdır artık” (133) ifadesi, Burhan Özedar'ın, “Türk Zaferi” adını verdiği ay yıldızlı sigara kâğıdını üreten Nuri Demirağ'dan (1886-1957) izler taşıdığını düşündürür. Hatta küçük bir araştırma ile MİM'de, özellikle askerlik ve savaş karşıtlığı teması etrafındaki hikâyelerde Nuri Demirağ'ın biyografisinin ve 1930'ların yarısından itibaren çeşitli gazetelerde yayımlanan mülakatlarda söylediklerinin Nâzım Hikmet tarafından bir malzemeye dönüştürüldüğü ortaya çıkarılabilir. Burhan Özedar'ın doğum yeri ve tarihi, millî sigara kâğıdı işi, demiryolu yaptırması, şimdendifer vagonu üretmesi, tarihe merakı gibi veriler bir yana “Burhan içki içmez / harama uçkur çözmedi bir kerre bile” (134) satırları Nuri Demirağ'ın önce Sivas Divrik'te sonra İstanbul Yeşilköy'de kurduğu havacılık okullarındaki öğrencilerine işretten, kumardan, iffetsizlikten, eğrilikten, tembellikten ve zulmetmekten uzak durmalarını öğütlemesine bir gönderme gibidir. Nuri Demirağ'ın vatanseverliğini sergileyen meşhur vasiyetindeki kimi cümleler Burhan Özedar'ın vasiyetinde ve Burhan'ın hikâyesinde aynen kullanılmıştır. Ziya Şakir , *Nuri Demirağ Kimdir?* adlı kitabında Mühürdarzade Nuri'nin, ailesinin ve evlatlarının orta halli geçim

masrafları ile evlatlarının eğitim parası dışında kalan servetini hayır işlerine bıraktığını belirten vasiyetnamesinin bir kopyasını bulmak mümkündür (46). Nuri Demirağ ile ilgili veriler; 1- Burhan Özedar'ın tipleştirilmesinde, 2- Ankara'daki takside Nar çiçeğinden kadın'la konuşan hava gediklililerinin hava okulundan, yani muhtemelen Demirağ'ın Gök Okulu'ndan mezun olmaları ve Demirağ'ın havacılıkla ilgili söylemlerinin bu gençlerin konuşmalarında yinelenmesi yoluyla, 3-Düşkün durumdaki gazilerden Tatar yüzlü adam'ın Bursa Merinos Fabrikası'nda yani Demirağ'ın fabrikasında bekçi olmasındaki dolayım bağlamında kullanılmıştır. Bunların yanı sıra, TMO şefi Kemal'in ırgatların isyanı üzerine buğday dağıttığı bölüm, Nuri Demirağ'ın bizzat başından geçmiş bir olayı, 1909'da, Sivas Koçkiri Ziraat Bankası'nı yönetirken kıtlık yüzünden açlık çeken halka ambarlardaki zahireyi dağıtmasını hatırlatır. (*Nuri Demirağ Kimdir?* 27-28). Memet Fuat'ın *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet* adlı kitabındaki “Demirağ, Nuri” maddesine dikkat çekmek, Nâzım ile Piraye'nin kısa bir süre için Nuri Bey'in kiracıları olduğunu belirtmek gerekir. “Cumhuriyetin ilk kapitalistlerinden olan bu kişi, hiç kuşkusuz, bambaşka kafa yapısında bir insandı” diyen Memet Fuat, Nuri Bey'in şaire övgüler yağdırdığını, hatta ondan kira almak istemediğini yazar (123). “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde Burhan'ın soyadı Özedar değil, Demirağ'a çok daha yakın olan Demirel'dir (*Yatar Bursa...* 59). Belli ki Nâzım Hikmet, kişisel olarak tanıdığı ve gazetelerde hemen her gün hakkında bir şeyler okuduğu Nuri Demirağ'ı ve ilişkilerini iktidar seçkinlerini yazabilmek için zengin bir malzeme olarak görmüştür.

Burhan Özedar, millî ekonomi programının gereği olarak Müslüman ve Türk unsurla yükselecek millî burjuvaziyi temsil eder. Burhan'ın yirmi beş altınlık sermayeyle girdiği bu işte Rumların hakkını yediği ima edilir. Ziya Şakir de Nuri Bey'in elli altın gibi az bir sermayeyle sigara kâğıdı işine başladığını, görev icabı Tatavla'ya

[Şişli-Kurtuluş] gittiğinde üç beş “palikarya” [Rum serserisi] tarafından tartaklandıktan sonra bu işi yapmaya karar verdiğini yazar. Ziya Şakir’e göre “(Vatandaş) adını taşıyan öyle birtakım sigara kâğıtçıları vardı ki bunlar, mütareke devrinin siyasî vaziyetlerini istismar ediyorlar.. Türklerin paralarını çekerek, mensup oldukları milletlerin komitacılarına gönderiyorlar.. böylece, Türk paralarıyla alınan silâhlarla Türk milletinin masum sinesini delmeye çalışıyorlardı” ve Nuri Bey için millî sigara kâğıdı üretmek, maddi kazancından ziyade manevi bir hedef için önemliydi (40). Halil Berktaş, “Yeni bir başlangıç: Millî Sigara” adlı yazısında, “Bir sermaye birikimi ve el değiştirmesi süreci olarak Jön Türk Devrimi, Balkan Savaşları, İttihatçı askeri diktatörlüğünün kurulması, yerel ölçekli ve 1913-1914’te büyük çaplı etnik temizlikler, 1915 Ermeni soykırımı...” ifadelerinin üstüne bu izlenimlerden kaçınmanın zor olduğunu, dahası Nâzım Hikmet’in millî mücadele ile millî sermaye ve millî devlet ile millî tarih arasında güçlü bağlantılar kurduğunu söyler ve Burhan Özedar’ın I. Dünya Savaşı’nda kısmi bir çöküntü, göreceli bir mülksüzleşme geçirdikten sonra nasıl toparlandığını sorar. Nâzım Hikmet’in buna cevabı: “Yaşasın Millîciler” olur (133).

Büyüklerden insan’ın masasında millî tarih ve gündelik hayat tarihi bağlamında incelenmesi gereken önemli konular tartışılmaktadır. Tartışmadan çok kadehindeki Kavaklıdere şarabıyla ilgilenen Tahsin, büyüklerden insan’ın neden muzaffer olmadığını düşünürken onun kâfi derecede hergele olmadığına karar verir ve yirmi beş sene önceki bir olayı anımsar. Tahsin, en yakın arkadaşının ölüm döşeginde yattığı odanın bitişiğinde onun karısıyla birlikte ve “bu melun hafıza” ona muzaffer olabilecek kadar hergele olduğunu hatırlatmaktadır. Burhan Özedar’ın ahlak sorunu, iş aldığı tesviye ustalarını mühendisine bildirirken “iş saatlarını / beşer dakika beşer dakika uzatın biraz” (136) demesiyle yansıtılır. Tahsin’le birlikte iktidar seçkinlerinin ahlaki

düşkünlüğü ve birer suçlu oldukları, siyasi ve ticari sahtekârlıklar, cinsel ahlaksızlık ve cinayetler yoluyla verilir.

2. İlerdeki Masa: Yabancı Sermaye-Osmanlı Burjuvazisi-Milliyetçi Aydın

Mösyö Düval, Cazibe Hanım ve Osman Necip'in, Tahsin'in ahbabları olduğu söylenerek, seçkinler arasındaki kaynaşma işaret edilir. Büyük aydınlardan Osman Necip betimlenir önce:

Osman Necip kolları ve bacakları çok uzun bir adamdı.
Her yerde, her zaman
insan berrak 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

iğrenç bir şeylerin sarıldığını duyardınız etinize.
Onu bir parça daha hızlı
bir parça daha insanca kımıldatmak için
kamçulamak.

Osman Necip çalıştığı yere geldiği günler
(az gelir, nadiren çalışırdı)
düşerdi gölgesi yapının içine
kemiksiz ve kederli.

Ve kendi kendini odasına kilitlerdi Osman Necip.
Koltuğunda arka üstü devrilip

uzun bacaklarını masanın kristaline koyardı.

İmzalı fotoğraflar vardı duvarlarda :

Gökalp

Talat Paşa

Atatürk ve İnönü. (145)

Ziya Gökalp'in öğrencisi olan Osman Necip, Durkheim'ın adını ilk ondan duymuş, Talât Paşa'nın emriyle tahsisat-ı mestureden [örtülü ödenek] ilk yardımı almış, Atatürk tarafından yükseltilmiş ve İnönü'nün desteğini görmüştür. Dünyada gerçekten inanmaya ve dövüşmeye değer hiçbir şey bulamayan Osman Necip, bu insanlara karşı

saygılı ve kibar olmakla birlikte içinden hepsiyle alay etmiştir. Onun, karısı tarafından durmadan aldatıldığı, âşıkların evin sofrasında oturduğu ve İsviçre’den getirttiği metreslerinin her yıl değiştiği belirtilir (146-47).

Cazibe Hanım’ı betimleyen imajlar, zengin Osmanlılar’ın kullandığı, fildişinden yapılmış, tepesinde el figürü bulunan, sırt kaşımaya yarayan aletten üretilmiştir. “fildişi gibi sarı-beyaz; / kaşık sapı gibi ince, uzun ve göğüssüz / ve küçük kafası o el gibi bir şeylerin tıpkısıydı” (147). Ressam Ömer Paşa’nın kerimesi, rahmetli hariciyecî Müfit Bey’in eşidir.

Yemekli vagonun en dipteki masasında oturan, siyah giysiler içinde biri esmer diğeri sarışın iki yolcu vagondakiler hakkında konuşmaya başlarlar. Üstlerindeki gizem parçanın sonunda kalkacak, esmerin münevverlerden Şekip Aytuna, sarışınınsa başhekim olarak tayin olduğu bir taşra hastanesine ulaşmak için trende olan eski polis müdüriyeti doktoru Faik olduğu öğrenilecektir. Aytuna ve Doktor Faik de birer aydın tiplmesi olarak Osman Necip’le aynı değirmide dururlar ki yemekli vagona yerleştirilmiş olmaları bu yüzdendir. Doktor Faik’in bir başka görevi, polis müdüriyeti doktorluğu deneyimi sırasında tüm ilişkilerini ve suçlarını öğrendiği iktidar seçkinlerini Şekip Aytuna’ya, dolayısıyla da okura tanıtmaktır. Doktor Faik’in anlattıklarına göre Multimilyoner Mösyö Düval de Tor’un, Luvar [Loire] nehri üzerinde halis ortaçağ yapısı olan bir şatosu vardır. Burdan telgrafla bir Alman kolordusunun sütünü sağlamıştır ki sütü Türkiye’den değil Fransa’daki çiftliklerinden alacaktır. Aytuna, “Düşmanlarını sütle besliyor demek?” dediğinde, Doktor Faik “Yok canım / para kazanıyor” der (151). Mösyö Düval, yakın ve orta doğuyla iş yapan bir şirketin reisi olarak on beş senedir Türkiye’ye gelip gitmektedir. Türkiye’de çimento, pamuk, barut işleriyle uğraşmış, Sakarya’dan elektrik çıkarmaya ve Dalaman’da merinos yetiştirmeye

çalışmıştır. Ankara'nın en büyük oteli onlarıdır. Fakat devlet barut, merinos ve pamuk işine el koyunca ona çimento ve otel işleri kalmıştır. Osman Necip, Düval'in şirketinden para alır ve Tahsin, Bebek'teki villasının çimentosunu beş para vermeden Düval'dan sağlamıştır (152). Düval katolik olduğundan kısır karısını boşayamadığı için kederli bir adamdır. Doktor Faik bu masada birinin daha olduğundan bahseder. Bu kişi ölü olduğu için görünmeyen Şinasi Bey'dir.

“Kaybedenler” başlığındaki umutsuzluk ve ölüm izleği, seçkinlerin hikâyelerinde daha açık ve sert biçimde işlenir. Yemekli vagon masalarındaki ölümler, seçkinlerin daha çok kazanmak için hiçe saydığı *ölü canlar*'dır. Düval'in önce barut işine soktuğu sonra başından attığı eski Şûrayı Devlet azası Şinasi Bey intihar etmiştir (153).

3. Masalardan biri: Sahtekârlar-Harp Zenginleri

Bodur, şişman, kıllı, gözleri yağlı zeytin tanelerine benzeyen ve telaşla konuşan Kasım Ahmedof'u, “Mülteci Azeri kardeşlerimizdendir. / Ne yalan söyleyeyim ama / henüz Berlin'den gelmiş bir Turancı bile olsam / kardeşim diyemem böyle adama” (153-54) sözleriyle tanıtan Doktor Faik, Ahmedof'un dolandırıcılığını anlatır. Bolşeviklerden kaçarak geldiği gemi İngiliz komserliğince İtalyanlara satılınca payına düşeni alan Ahmedof'un masasında geminin kaptanının ölüsünden başka Amerikalı bir mühendisin de ölüsü vardır. Güya Gelibolu'da petrol bulan Ahmedof, birlikte çalıştığı Amerikalı mühendisin petrol kumpanyasına telgraf çekirtip üç yüz bin dolar ister. Kuyudan ancak sekiz yüz kilo petrol çıkar ki Ahmedof'un önceden döktüğü bin kilo petrolün bir kısmını toprak emmiş olmalıdır.

Nâzım Hikmet'in, "yabancı sermaye", "iktidar seçkinleri", "harp zenginleri" gibi başlıklar altında ele alınabilecek kişileri tipleştirmek için gerçek kişileri ve olayları az ya da çok dönüştürdüğü görülür. Örneğin Kasım Ahmedof başta olmak üzere yaşamları entrikalarla dolu yemekli vagon yolcularının hikâyelerindeki yolsuzlukların kurgulanmasında 1939 yılına damgasını vuran Ekrem König Yolsuzluğu'nun izi fark edilmektedir. Ekrem König evrak sahteciliği yaparak Türkiye adına Kanada'ya 50 uçak ısmarlamış, bu uçakların iç savaş sırasında İspanyol Milliyetçilerine gönderilmesi konusunda aracılık yapmıştır. 1939'da İspanya iç savaşı uluslararası bir nitelik kazanmaya başlayınca İngiltere'nin ve Fransa'nın önerisiyle başka ülkelerin savaşa katılmasını önlemek için bir komisyon kurulur. Bu komisyon ve ABD silah satışlarına ambargo getirince silah tüccarları ve kaçakçılar devreye girer ki Ekrem König bunlardan biridir. Ekrem König'in Almanya'da öğrenim görmesi, Almanlar tarafından kendisine verilen König lakabını soyadı olarak kullanması, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de Alman firmalarının temsilciğini yapması, MİM'de iktidar seçkinleriyle yakın ilişkide olan kişilerin hikâyelerindeki bazı detaylarla örtüşür. König, Kanada'dan alınacak uçaklar için Millî Savunma Bakanı ve Hariciye Müsteşarı'nın imzalarını taklid eder. Olayın ortaya çıkmaması için resmî kurumlardan pek çok kişiyi kullanır. 1938'de, Amerikan Harp Sanayii İhracat Kontrol Komisyonu'nun bu uçaklar hakkında Türkiye Büyükelçiliği'nden bilgi istemesi üzerine ortaya çıkan olay örtbas edilmiştir. "1939'da olay bütün yönleriyle basına yansdı ve ülke gündemine yerleşti. Başta *Tan* olmak üzere gazeteler olayı ve örtbas edilmesini eleştirdiler, üstü kapalı olarak bazı hükümet üyelerinin ve milletvekillerinin de işin içinde olduğunu öne sürdüler". İstifalar ve görevden uzaklaştırmalar olur. König ise bir süre yurt dışında kaldıktan sonra Türkiye'ye dönüp kısa süreli bir hapis cezası alır (*Cumhuriyet Ansiklopedisi*, 333).

Masalardan birinden gümrah bir erkek kahkahası yükselir. Yakışıklı, diri, elli beş yaşlarında, geniş omuzlu, yeşil gözlü ve sıhhatli görüntüsüyle dikkat çeken Hikmet Alpersoy'dur bu. Müteahhit, fabrikatör ve zamparadır. Seferberlikte Harbiye Nezareti'ndeyken kız kardeşi Alman zabitleriyle çok yakınlaşıyor diye Enver Paşa tarafından görevden alınmıştır. Fakat Mütareke ve Anadolu Kurtuluş Hareketi iki yılda zengin eder onu. Silah ve eski asker postalı kaçakçılığı yapan Alpersoy, vatana hizmet adı altında ucuza alıp pahalıya satar. Fransa, İtalya ve son kararda Almanya ile ticaret yapmaktadır (158). Berlin'de apartmanı, Paris'te garsoniyeri vardır ve Avrupa'da "şevrole"siyle gezdirir valileri. İki yıldır Yahudi bir kıza tutulduğundan zamparalıkta bir gerileme kaydetmiştir. Alpersoy'un masasında da bir ölü vardır. Bu "Proletarya" başlığında yer verilen on sekiz yaşındaki Selim'dir (160).

Alpersoy'un hikâyesinin ardından yemekli vagonun mutfağındaki Aşçıbaşı Mahmut Aşer, Garson Mustafa ve Metrdotel'in dünyasından bir kesit sunulur. Mahmut Aşer'in Ankarapalas âdetlerini, Kaliforniya'dan getirtilen elmaları, "turuf" mantarlarını [trüf], Parisli aşçıbaşı Mösyö Fernan'ın soslarını anlatması, yeme içme bağlamında kurulan seçkinler dünyası resmine bir katkıdır. Alpersoy'un masasından yükselen "Bastı yaşın elliye, Hikmet Bey, / vazgeçmezsin huvar dalıktan" (171) cümlesiyle ses tonu ve sentaksla beliren yabancılığı ortaya konan Leh Yahudisi Mardanapal yirmi yıldır bir Alman firmasının temsilcisi olarak Türkiye'dedir. Tüylü kaşlarının altındaki akları patlak mahzun gözleriyle betimlenen Mardanapal elektrik malzemeleriyle birlikte Türk memurlarının vazife namusunu da sattığından Hitlerciler ona bir temiz kan şahadetnamesi vermiştir. Mardanapal, büyüklerden insan'a Türkiye'nin savaşa girip girmeyeceğini sormak isteyince hakim vekili Fehim söz alır. Akıntıburnu'nda rezalet çıkarıp saraydakinin emriyle Dolmabahçe'de silahşorlardan biri tarafından

tokatlandığına dair büyük bir şöhreti olan Fehim daha o sabah mahkemede bir insanın ölümünü istemiştir.

MİM'deki betimlemeler ve ipuçları takip edilerek kişilerin kimliklerine dair çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Mesela büyüklerden insan'ın 1936'da CHP Genel Sekreterliği görevinden alınan Recep Peker'den (1889-1950) yola çıkılarak kurgulandığı açıktır (153).

Savaş koşullarında zengin olmanın yolunu bulmuş insanlardan biri de Aziz Bey'dir. Kuvayımilliye için çarpışırken giydikleri gibi, cepleri önde pantolonuyla resmedilen Aziz Bey'in bir sömürge toprağı kadar ormanı vardır. Beyaz kolonyal şapkasıyla Hindistan'da bir İngiliz valisine benzetilen Aziz Bey'in ormanlarında başları bir kurşunla delinmiş cesetlere rastlanır ki bunlar odun kaçakçısı köylülerdir. Aziz Bey, Türkiye'nin Almanya'nın yanında savaşa gireceğini bir müjde gibi iletir Mardanapal'a:

“— Niye güldün, Mardanapal?
Yine ben sana hayırlı bir haber vereyim :
Alamanlarla anlaşacağız
görürsün.
Sevindin mi, Mardanapal?”
“— Sevinelim hep beraber, Aziz Bey.
Tamamlanır yarı kalan işin.”
“— Vay, bunu da mı duydun?”
“— Biz her şeyi duyarız,
Yahudiyiz.
Alaman şirketi bir milyon veriyor, değil mi?
Güzel para.
Bizimkiler iş bilir.
Bütün vilayeti iki senede alırsınız
ortak olurlarsa senin ağaçlara.
Set ün bön afer, doğrusu
değer.
Anlaşalım, Aziz Bey,
sevinelim hep beraber.” (175)

Yemekli vagonun mutfağında, hapisteki şair Celâl'in yazdığı “Destan”dan bölümler okunur. “Destan”ın yani *Kuvâyi Milliye*'nin tam da yemekli vagonda seçkinlerin

hikâyelerinin arasında devreye giriyor olması, Nâzım Hikmet'in sistemle hesaplaşmasını metinsel bir düzeyde gerçekleştirmesinin yanı sıra seçkinlerle destan kahramanları arasında bir kıyaslama yapılmasını istemesindedir. *Kuvâyi Milliye*'nin büyük bir kısmı, Garson Mustafa tarafından okunur. "İkinci Kitap" V. parçaya gelindiğinde 15:45 katarı yolcuları, Anadolu Sürat Katarı yolcuları ve *Kuvâyi Milliye* kahramanları iç içe geçmiş zaman-mekânla ve hikâyelerle birlikte verilerek kıyas unsuru öne çıkarılır. Anadolu Sürat Katarı'nın başka vagon ve bölmelerinden insanlar eklenir anlatıya ve saat 22:36 iken trenin kıyısından geçip gittiği kasaba ve köylerden insan manzaraları sunulur.

4. Yeşilçam Nahiyesi: Alt Kademedeki Komuta Mercileri

Saat 22:36'da trenin yanından geçtiği bir evde Hatice Kadın'ın hikâyesi, ondan on km içerde sobacı Hakkı Usta'nın hikâyesi ve ondan da elli km uzakta üç çocuklu dul Emine'nin nasıl bir cinsel sömürüye maruz kaldığı anlatılır. Yeşilçam nahiye müdürü Ferit Bey ve jandarma karakol kumandanı Seyfi Çavuş, Şerifler Köyü yakınında Emine'yi beklerken bir yandan da kadın hakkında konuşmaktadırlar:

Yine Ferit Bey sordu :

"— Demek senin karakola boyuna geliyor?"

"— Gelir.

Benden önceki çavuş alıştırmış.

Bir kerre bir gecede bütün karakol geçtik üzerinden,
bana mısın demedi.

Sabahleyin çoraplarımızı bile yamadı.

Adam başına beşer kuruş verdik." (214)

Ferit Bey, Seyfi Çavuş ve Emine'nin görsel imajlarla tanıtıldığı hikâyenin sonunda, nahiyeye doğru yürüyen erkekler Anadolu Sürat Katarı'nın sesini duyarlar. Ferit Bey'in, "Şimdi içinde olsaydık / yemekli vagonda / rahat" (217) demesi, suç ve

ahlaki düşkünlük bağlamında iktidar seçkinlerine eklenenen bu komuta sahiplerinin trendeki yerlerini de bildiklerini gösterir.

5. Taşra Burjuvazisi: Toprak Ağası Tüccarlar

“Dördüncü Kitap”, Birinci Bölüm, I. paręada ankırı’dan havalanan leyleklerin Ankara ve Konya güzergâhını takip ederek ulaştıkları “ Nokta” Şehri, hakkında tüm detaylar belirtildiği halde adı verilmeyen bir başka Őehirdir. Akdeniz kıyısına konumlandırılan, Giritlilerin, Arapların ve yerli Türklerin yaşadığı, eltik, un, susam fabrikaları bulunan Şehirde Köy Enstitüsü olduğu söylenir (400). Bu veriler bağlamında basit bir tarama yapıldığında, işaret edilmek istenen Şehrin Aydın olduğu açıklık kazanır. Nâzım Hikmet’in, “Dördüncü Kitap”ta “ Nokta” Şehrindeki taşra burjuvazinden örneklerle bir toprak ağası tipi ortaya koyması düşündürücüdür. Nâzım Hikmet’in Aydın’ı akla getiren veriler sunmasının, kendisi de Aydınlı bir toprak ağası olan Adnan Menderes’in, İsmet İnönü’nün köylüyü topraklandırma yasasına muhalefet etmesiyle bir ilgisi olmalıdır. Bütün retim araçlarını devletleŐtirmek isteyen İsmet İnönü, köylüyü topraklandırma yasası çerçevesinde, toprak ağalarının elindeki toprakların, tarıma elverişli yerlerde 5000, elveriŐsiz yerlerde 2000 dekardan fazlasını kamulaŐtırmak isteyince, dedesinden kalan 30000 dönümlük akırbeyli iftiliğinin sahibi olan Menderes, İnönü’y, Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi tarımı kolhozlaŐtırmakla suçlar (Vikipedi).

“ Nokta” Şehrindeki Toprak Mahsulleri Ofisi’nde bir araya getirilen toprak sahibi fabrikatörler, siyaset-asker-iş adamı kaynaŐmasının taşradaki modelini saydamlaŐtıracak biçimde parti müfettişi, vali gibi odakların desteğinde ve askerle polisin koruduğu bir seçkinler kitlesini oluştururlar. Benzer imaj örüntüleriyle

kurgulanan, Alman yanlısı İslâmcılığı temsil eden tüccarlar da ahlaki düşkünlükleriyle belirlenmiştir. Toprak Mahsulleri Ofisi'ne ilk gelen, arkasında köylüler ve yörükler, yanında oğlu, kâtipleri ve simsarlarıyla Koyunzade Şerif Bey'dir. MİM'de kalabalıkların da imajlar sayesinde tipleştirildiği görülür. Koyunzade'nin arkasındaki köylüler ve yörükler şöyle resmedilir örneğin:

haşin, esmer elleri kuşaklarının üstünde kavuşmuş
ve kuşkulu başlarını salıverdiler göğüslerine,
bıyıklarının altında dudakları kıpırdıyor,
alınlarında keder,
cenaze namazına durmuş gibiydiler... (402)

Koyunzade Şerif Bey elli yaşlarındadır, geniş omuzlarının üstünden insana emrederek bakar. Üç oğlu üç kızı vardır ki evlenmemiş olan ve hizmetçileri odunla döven büyük kızın annesinin yerine geçtiği söylenir. Giyimde İngiliz modasını takip eden ailenin politikada ırkçı ve Almancı oldukları, Meşrutiyet'ten beri Almanya'yla iş yaptıkları vurgulanır (403).

Yine arkasında ırgatları ve simsarlarıyla Hüseyin Yavuz gelir. Çok zayıf ve çok uzun, biraz kambur, gözleri patlak, kulakları büyük ve saçları seyrek Yavuz'un İstanbul'da kolejde okuyan bir kızı vardır ve Erzurumlu ulemadan Ayetullah Efendi'nin oğlu olan Yavuz'un başörtülü ve mantolu karısı, banka müdürü Fevzi Bey'in metresidir (404). Hüseyin Yavuz da Alman dostu ve Amerika hayranıdır.

Kırmızı saçlı, mini mini bir adam olduğu halde burnu inanılmayacak kadar uzun Mustafa Şen, çilli beyaz ellerini durmadan kımıldatıp renksiz kirpiklerini sürekli kırarak yıllarca memurluk etmiş ve ilk sermayesini rüşvet aracılığı yaparak biriktirmiştir. Babasının Suriyeli, annesinin Burdurlu ve kendisinin piç olduğu söylenir. Rum ve Ermeni ihracatçılarla çalışan Şen'in "Almanya'yla 41-Haziran anlaşmasından sonra" (405) Yahudilerden ayrıldığı söylenerek 18 Haziran 1941'de imzalanan Türkiye-

Almanya Dostluk ve Saldırmazlık Anlaşması'na dikkat çekilir. Ofis kurulduğundan beri Şen'in Rodos'a ve İtalyanlara kaçak buğday sattığı, oradan çimento ve kalay getirttiği, valinin de buna göz yumduğu belirtilir (406).

“Zebella gibi zenci” Ali Çâviş, “bembeyaz dişlerle bölündü, yağlı pörsük bir karanlık” imajıyla betimlenir (406). Trablus'tan gelme, altmış yaşlarında, okuma yazması olmayan bir adamdır. Seferberliğin sonuna kadar korsanlık, kaçakçılık ve eşkıyalık yapmış Cumhuriyet'te ilk yazıhanesinin kapılarını açmıştır. Ali Çâviş'in şişman ve beyaz kadınlara meraklı olduğu söylenir ve üç karısının nitelikleri sayılıp dökülür. Ali Çâviş'in Almanya'da hukuk okumuş ve valilerden birinin kızıyla yeni evlenmiş oğlunun üvey annesiyle de ilişkisi vardır:

Kerhaneden alınmıştır Ali Çâviş'in üçüncü karısı,
geniş, beyaz kalçaları taş gibi
ve simsiyah kirpiklerinin gölgesi baygın ela gözlerinde
ve som altın bilezikler :
yumuk bileklerinden dirseklerine kadar.

Bir gün Ali Çâviş'e oğlunun işini ima ettiler.
Hiç de Othello gibi kıskanç değildi Çâviş,
kalın mor dudaklarını yaladı sipsivri pembe zenci diliyle :
“— Malum,” dedi, “maalum,
ortağımdır oğlum,
ihtiyar babasına her işte yardıma mecbur
ve hem de yabancıya muhtacetmez analığımı
ve hem de masraf iner yarı yarıya,
genç karının masrafı çok olur.” (407)

Ofis şefi Kemal köylü Ahmet'i buğdayının tamamını ofise satması konusunda bilinçlendirmeye çalışır. Köylü, ürünün miktarına göre yüzde otuzunu ofise satmak zorundadır. Kalan kısmını satmayabilir. Köylüler kararname gereği yüzde otuzunu ofise satıp geri kalanı Koyunzade gibi tüccarlara, tüccarlar da üstüne kâr koyup yine ofise satmaktadır. Kemal, ofisle köylü zarar ederken tüccarların haksızca kazandığı bu duruma engel olmak ister. Ofisçi Kemal'i yola getirmek isteyen Mustafa Şen'le Ali

Çâviş onu “D” şehrine götürüp kadına ve eğlenceye alıştırmak yoluyla kendi saflarına çekmek isterler. “Üç Nokta” şehrine komşu “D” şehrinin -*Ölü Canlar*’da olaylar “N şehri”nde geçer- Aydın’a komşu Denizli olduğu düşünülebilir ancak zaten şehirlerin adları belirtilmediğinden ve asıl meselenin toprak ağalarıyla ilgili olmasından dolayı bu bilginin bir önemi yoktur. Koyunzade’nin kırık pirincini almamak için direnen Kemal, banka ve polis müdürünün de aralarında olduğu sert bir blokla karşılaşır. Parti müfettişi onu, Türk’ün vatanında Türk’ü hakim kılmaya çalıştıkları böyle bir zamanda öz Türk’ün malını almadığı için vatan hainliğiyle suçlar (417-18). Irgatların isyanı ise tüccarların gücünü pekiştirecek şekilde sonuçlanır.

6. Hacı Ağalar

MİM’de, Alman yanlısı İslâmcılık bağlamında oluşturulmuş önemli bir tip de tefeci Halim Ağa’dır. Haydarpaşa garının merdivenlerinde görülen bir halı heybenin temsil ettiği bu tefeci köylü genellikle kıyafetleri ile betimlenerek ve Alman yanlısı düşüncelerinin yansıdığı konuşmalarıyla verilir:

<p>“Merdivenleri çıkan heybenin kırmızı, mavi, siyahtı nakışları.” (13)</p> <p>“Halı-heybe ve mavi mintan, palto, siyah şalvar ve keten lastik iskarpinler, fötür şapka, sakal, ve lahurî şal kuşak” (15)</p> <p>“kurnaz kocaman yırtıcı bir kuş gibi... Ve fötür şapkası kafasında, sırtında paltosu ve siyah şalvarı rahat kıvrımlarla yayılmış ve çıkarmış keten lastik iskarpinlerini ve peykenin üzerinde ellerine yakın ve canlı elleri kadar beyaz yün çoraplı ayakları. Ve konuşulanları tüylü kulaklarıyla değil ayaklarıyla dinliyor.” (41)</p> <p>“iki beyaz kuzuyu okşar gibi okşuyor yün çoraplarını.” (44)</p> <p>“kara sakalının üstüne kıvrılan burnunu — bu burun bir bıçak sapı gibi — zaman zaman tutup çekerek ucundan dinliyor.” (46)</p> <p>“Sesi yumuşak ve kabarıktı Atılmış pamuk gibi” (47)</p> <p>“Kara sakalının ve beyaz yün çoraplarının içine çekilmiş rutubetli, sıcak ininde yatan bir hayvan gibi.” (101)</p>	<p>“— Hayıflanma birkaç kalem borç için” [...] “hane halkını sıkıştırmayız. Yalnız biraz faiz biner.” (15)</p> <p>“— Alaman kazanacak. Ben büyük yerden işittim. Hitler denilen gâvur Müslümanmış dediler gizli din taşırmış. Tevekkeli bunca düvel birlik oldu yenediler.” (47)</p> <p>“— Bir paşa var, eski paşalardan. Seferberlikte bir o yenmiş İngiliz gâvurunu. Şimdi tekavüt. Ticaret yapıyor ve de gazeteci. Ya birlik olunmalı Alaman’la, demiş ya da yol vermeli, geçsin. Koskoca paşa bu ve de gazeteci. Seferberlikte bir o yenmiş İngiliz gâvurunu. Bana bakkaliye veren Hacı Nuri Bey tanır onu. Hacı Nuri Bey dedi bana : Alaman indi Balkan’a ne Yunan’ı bıraktı, ne İngiliz’i. Ve lakin çok şükür Müslümanız herif sayıyor bizi. Biz Alaman’la birlik edip atılabildik miydi İngiliz’in üzerine, bir günde giriverdik demektir Şamı Şerif şehrine.” (47-48)</p> <p>“— Zaten Alaman’a karşı konulmaz. Neyimizle karşı koyacağız ki? İngiliz’in verdiği dört çürük silah. Bir de bakacaksın ki bir sabah herif tepemize dizmiş tayyareleri. Kuş değil ki bu, çiftyle vurasin, sansar değil ki tuzak kurasın...” (55)</p> <p>“— Alaman’ın kuvvetini edemem tarif...” (55)</p>
---	--

Halim Ağa rüyasında kendisinin de Bakkaliyeci Hacı Nuri Bey’i zengin eden Paşa’nın himayesine girdiğini görür. Paşa, Halim Ağa’ya Türkiye’nin Almanya’nın yanında savaşa gireceğini, bu bilgiyi kimseyle paylaşmamasını söyler. Ekmek vesikaya

bineceği için un depolanmalı, şeker, gazyağı ve her şey bol bol alınmalıdır. “Sen Hacı Nuri Bey’den daha zengin olacaksın” diyen Paşa, Hitler’in müslüman olup olmadığı konusundaki merakları da giderir: “Müslüman. / Gözümle gördüm hamamda yıkanırken; / gâvurlar hamamda setri avret etmezler; / sünnetlidir” (103). Halim Ağa, tefecilik ve pazarcılıkla geçinen bir kasabalıdır ve zengin olmak onun için savaşa girilmesine bağlı bir hayaldir. Halim Ağa’yı ve Alman yanlısı İslâmcı tipler olarak kurgulanmış tüccarları Çağlar Keyder’in verdiği kimi bilgiler ışığında değerlendirmek faydalı olabilir.

Keyder’in, 19. yüzyıl sonuna doğru Rusya, Amerika ve Avrupa devletlerinin planlarıyla özdeşleşen etnik grupların dışında Almanların ayrıcalıklı bir ilişki kurması için geride kalan tek adayın Müslüman Türkler olduğunu söylemesi ve 1898’de bir tanıtım turuna çıkan Kayzer II. Wilhelm’in dünyadaki üç yüz milyon müslümanı ve onların halifesi Padişah’ı en yakın dostu ilan etmesinden başlayarak Almanya’yla ilişkilerin sınıflar üzerindeki etkisi için yazdıkları önemlidir (50). I. Dünya Savaşı sırasında Müslüman iş adamlarına kâr ettirmeye çalışan devlet politikası için en verimli alanın ticaret olduğunu yazan Keyder, Alman Merkezî Satın Alma Komisyonu’nun da Alman ordusunun ihtiyaçlarını karşılamak için İstanbul’da bulunduğunu, yeni tamamlanan Anadolu demiryolu projesinin yeni fırsatlar yarattığını, un, buğday gibi gıda maddelerinin Batı Karadeniz yerine Anadolu içlerinden alınabildiğini belirtir. Yazara göre, “Kıtlık beklentisiyle artan talebin de katkısıyla bu savaş ekonomisinin canlı bir karaborsa ve siyasî himaye mekanizması için gerekli şartları yaratacağı tahmin edilebilir” (55).

Nitekim böyle de olmuştur. Halim Ağa, I. Dünya Savaşı sırasında tecrübe edilen ve 1940’larda tekrar yapılanan bu karaborsa ve siyasi himaye zincirine eklenmeyi umar.

Cumhuriyet Ansiklopedisi’nde, “İaşe politikası ‘hacıağa’ yarattı” başlığıyla yer verilen bu yeni toplumsal tipin, II. Dünya Savaşı yıllarında ordunun ve kentlerin iaşesi

meselesinin iktisadi sorunlar içinde en ön sıraya yerleşmesiyle bağlantılı olarak nasıl ortaya çıktığı anlatılır. Savaş koşullarında tarımsal üretim 18 milyon nüfusu, 2 milyon kişilik orduyu beslemeye yetmeyince, ordunun ve kentlerin hububat ihtiyacının karşılanması için iki politik yaklaşım söz konusu olur. Birincisinde, devlet piyasaya yoğun biçimde müdahale eder, ticareti ve üretimi polisiye önlemlerle denetim altına alarak hububatı kendi saptadığı fiyatlardan tedarik etmeye çalışır. “Bu uygulamanın istifçiliğe, ihtikâra ve yaygın biçimde karaborsacılık olgusuna yol açması hemen hemen kaçınılmazdır” (47). Devletin, piyasaların işleyişine müdahil olmayıp oluşan fiyatları kabul ettiği ikinci yaklaşım da stokçuların oluşmasını sağlamıştır. Bu ortamdan yararlanan köylü, kasabalı fırsatçılardan oluşan “hacı ağa” dönemin çok belirgin bir figürüdür. 1940’lı yılların üretken karikatüristlerinden Ramiz Gökçe’nin savaş zenginlerini hicvettiği karikatür albümlerinden birinin adı *Hacı Ağalar Albümü*’dür. Albümün kapağında; başında fötr şapkası, üstünde paltosu, bacağına şalvarı, omzunda içi para dolu nakışlı heybesiyle çizilen ağa, Nâzım Hikmet’in, sonradan görme zenginliği yansıtan uyumsuz giysilerle betimlediği Halim Ağa’nın ta kendisidir (Ek B. Resim 1). Bu tür savaş vurguncularının şeker, tuz, kibrit, sabun, zeytinyağı gibi ihtiyaç maddelerini istifleyerek bunalım yaratmalarına engel olmak amacıyla 30 Ocak 1942’de Milli Korunma Kanunu’nda değişiklikler yapılır. TBMM’de konuşan Başbakan Refik Saydam “Bundan evvelki harbiümünün misallerini asla yaşatmayacağız” sözü verse de benzer sorunlar yaşanır (*Cumhuriyet Ansiklopedisi* 21).

7. Küçük Burjuvazi: Yolunu Bulan Orta Sınıf

MİM’de orta sınıfı temsil eden kişilerin de genellikle olumsuzlandığı görülür.

15:45 katarı yolcularından Nuri Öztürk ve Basri Şener, Anadolu Sürat Katarı

yolcularından Nimet Hanım ve Doktor Faik, Yeşilçam Nahiye Müdürü Ferit Bey ve jandarma karakol kumandanı Seyfi Çavuş, Toprak Mahsulleri Ofisi Şefi Kemal, Banka Müdürü, Vali, Komser, Asliye Ceza Hakimi Rauf Bey, Hayrettin, Seyfi ve Sefer kardeşler örneklerden bazılarıdır. Bu kişilerin büyük kısmı çeşitli sahtekârlıklara bulaşmıştır. Burada, diğerlerinin de değerlendirilmesini mümkün kılan hemen hemen tüm verileri içeren hikâyesi ile Nuri Öztürk ele alınacaktır. Nuri Öztürk'ün ayrıntılı bir tasviri şu dizelerle yapılmıştır:

Koridora bir yolcu fırladı beşinci bölmeden.
Bu, kısa boylu, göbekli bir pantolundu.
Terli bir telaş içinde
açtı bütün pencereleri.
Ve sonuncu pencereden uzanıp dışarıya
üç kerre derin nefes aldı.
Sonra topukları üstünde döndü geriye apansızın.
Alını dar ve uzun
yanakları şişman ve geniş.
Kafası kocaman bir armut gibi oturmuş
omuzlarına.
Çakır şaşığı gözleri gördü Üniversiteliyi (36)

“Bizim kompartıman ayıllarla dolu / Pislik, / ter,/ koku” (37) dediği 5.

Bölmedekilerin -Halim Ağa, Sakaryalı Şakir, Tatar yüzlü adam gibi köylüler- pencere açtırmadıklarından şikâyet eden Nuri Öztürk'ün, Üniversiteli'ye “ – Üniversiteli misiniz? / Belli. / Kasketinizdeki bozkurttan. / Birçok uygunsuz çocuklar mamafı / böyle kasket giyiyorlarmış” (37) demekle ne kastettiği sonraki satırlarda açıklık kazanır. Hem o taraklarda bezi olmadığını söyleyen hem de “Mamafı tecrübe etmedik dersem yalan. / İngilizler İstanbul'a geldikleri zaman / donsuz İskoç oğlanları... / Sonra zavallı Acemlerin adı çıkmış. / Mamafı insan her zevki tatmalı” diyen Nuri Öztürk'ün, Üniversiteli'yi cinsel tercihleri bağlamında yokladığı görülür. Üniversiteli'den bu yönde bir tepki alamayan Nuri Öztürk aile hayatını anlatmaya başlar. Konuşmadan sıkılan Üniversiteli'nin “ – Memur musunuz?” diye sorması üzerine iş deneyimlerini de anlatan

Nuri Öztürk, “Eh, / mamafî memur da sayılırız. İstanbul (...) Bakımevi kaleminde muhasebeciyim, [...] Dahiliz barem’e” der (38). Üniversiteli’nin kendisine bu türlü yaklaşan birine “ – Memur musunuz?” diye sorması kadar, Nuri Öztürk’ün memur da sayılabileceğini söylemesinde de üzerinde durulması gereken noktalar vardır. Nuri Öztürk, Salacak’ta gişe memurluğu, esnafılık, tüccarlık ve taksi şoförlüğü yapmıştır. Taksi şoförlüğü günlerinde, taksisine binen bir paşa karısıyla tek seferlik bir cinsel ilişki yaşaması orta sınıfı temsil eden örneklerin birkaçında görülen biseksüellik vurgusunu görünür kılmak açısından önemlidir. Baskıcı Recep’in biyografisinde geçen “ve esaretten kalma biraz gulamperest[î]” (22), Hayrettin’in karısının hikâyesinde Hayrettin’le ilgili olarak geçen “tercih ediyordu sana / saracın oğlu İhsan’ı” (335) gibi ifadeler göz önünde bulundurularak, orta sınıfa simgesel bir biseksüellik atfedildiği söylenebilir. Lumpenproletaryada hayat kadınları vardı. İşçi sınıfı Emin’in kızı Şevkiye bağlamında cinsel sömürüye maruz kalan sınıftı. Köylü Emine örneğinde köylüler de buna dahil edilebiliyordu. “Üç Nokta” şehrinin toprak ağası tüccarları, oğullarıyla aynı kadınla ilişkiye girecek boyutta bir cinsel ahlaksızlık çerçevesinde çizilmişlerdi. Orta sınıf ise “oğlancılık” eğilimleri de olan örneklerle sunulur. Nâzım Hikmet cinselliği hicvin bir aracı olarak kullanmaktadır şüphesiz, ancak bunların aynı zamanda sınıfsal simgeler olduğu düşünülürse, biseksüelliğin, orta sınıftan olanların toplumun alt ve üst tabakalarına hareket etme yeteneği bağlamında devreye girdiği söylenebilir. Yani orta sınıf mensupları proleteryaya, hatta Baskıcı Ömer örneğinde olduğu gibi lumpenproletaryaya geçebilecekleri gibi “şansları yaver giderse” burjuva sınıfına da atlayabilirler.

Nuri Öztürk’ün “Eh, / mamafî memur da sayılırız” ifadesi, MİM’de memurluğa yapılan vurgulardan yalnızca biridir. Daha etkileyici olan bir başkası, Çanakkale Savaşı

gazisi Tatar yüzlü adam'ın 15:45 katarı biletçisiyle tartışmasından sonra ortaya çıkar. Kartallı Kâzım, memura karşı gelmenin devlete karşı gelmek olduğunu söyleyerek eğlenmeye çalışsa da Tatar yüzlü adam bu sözü ciddiye alır. “— Şimendifer devletin, biletçi de devlet memuru” diyen Kâzım'a, “— Öyleyse ben de memur muyum, / Merinos Fabrikası'nda bekçiyim madem?” der (96). Tatar yüzlü adam'ın şu sözleri memurluğun devletin orta ve üst düzey komuta mercileri bağlamında anlaşıldığını, mesela komserlikten başlayarak daha üst kademeleri kapsadığına dair bir algı olduğunu gösterir:

“— Hâşa.
Değilim.
Ne ben, ne biletçi.
Biletçiyle bekçiden memur mu olur!
Ben polisi bile memur saymam.
Komiser başka.
O memurdur...” (96)

Şerif Mardin, “Türkiye’de Orta Sınıfların Üç Devri” başlıklı yazısında Osmanlı İmparatorluğu’nun sosyal bünyesinde orta sınıfın olmadığı şeklindeki tezleri geçersiz kılmaya çalışır. 18. yüzyılda ve 19. yüzyıl başlarında orta halli bir Türk-İslam grubunun varlığını değerlendiren Mardin, Tanzimat’ın ilanından sonra oluşan orta tabakayı ikinci dönem ve Modern Cumhuriyet Türkiye’sini yaratma işini yüklenen orta-memur tabakasını üçüncü dönem olarak ele alır. İnkılâpları bu sınıfa dayandırmış olmanın rejim bakımından avantajlarına değinen Mardin, orta-memur tabakası için kaymakamlık, öğretmenlik, mühendislik, hâkimlik gibi görevleri sayar (341). MİM’deki örnekler, Modern Cumhuriyet Türkiye’sinde, memurların kendilerini devletin ve dolayısıyla iktidarın bir parçası saydıklarını, sırtlarını devlete yaslamış olmanın güveniyle kanunsuz işlere bulaştıklarını işaret etmektedir. Devletin bakımevinde muhasebeci olan Nuri Öztürk, Tatar yüzlü adam 15:45 katarı biletçisiyle tartışırken biletçiyi şöyle korur:

“— Baylar durunuz.
Bay biletçi devlet memuru sayılır.
Mamafi hakaret devlete yapılmıştır.
Derhal zabıt varakası turalım.” (80)

Savaş koşullarını kullanarak para kazanmak orta sınıfa dahil kişilerle de örneklenen bir durumdur. “Beşinci Kitap” son parçada, açlıktan kırılan İstanbul’un sokaklarında dolaşan cankurtarandaki hastabakıcı Hasan Kılıç’ın söz ettiği sahte aş meselesi, devlet kadrolarında küçücük de olsa bir yetki elde etmiş hemen herkesin ahlaki çürüme içinde olduğunu gösterir:

“— Parkotel’in şefgarsonu gelmiştir daireye,
bekler,
sözde aş yapıldı diye cüzdanlar mühürlenecek,
garsonların cüzdanları.
On lira ordan.
Tokatlıyan’ınki de öbür gün gelir.
Yedi buçuk.
Şu bizim millet aşdan korkmasa işimiz dumandır.
Gece doktora uğramalı,
kinin ampullerini doldurmuştur mâi mukattarla,
yirmi lira komisyon,
etti otuz yedi buçuk.
Bu ay yüklüüz.” (536)

Hasan Kılıç, doktorların da dahil olduğu bir sahte ilaç işindedir. Ambulansta ölmek üzere olan bir kız çocuğuna hastane ararlarken o şunları düşünür: “Nuri Ecza Deposu kalsiyum çıkarmış karaborsaya, / ampulu, etiketi Avrupa, içi yerli. / Haydi kendini göster oğlum, / herif kurnaz, / sen daha kurnazsın, herife yapış” (537).

C. Toplumsal Tipler, Duyular ve Duygular Sosyolojisi

Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara* adlı kitabında, günümüzde, kurucusu Gabriel Tarde’in düşüncelerinden çok uzağa düşmüş olan kanaatler sosyolojisinin yerine bir duygular sosyolojisi önerir. Baker’e göre sosyolojinin, en çok değişkenlik gösteren toplumsal durumlardan biri olan kanaatleri toplama, filtreleme ve özetleme yoluyla bir

kanaatler sosyolojisi haline gelmekte oluşu epistemolojik bir sorun yaratır çünkü sosyoloji sonunda kanaatler içinde bir kanaat, hatta kanaatlerin kanaati (bilimsel bilgisi olmayanın enformasyonu da olmayanı) olup çıkacaktır. Marx'a göre, ne olduklarını anlamak için bir kültüre, bir çağa, bir halka kendi haklarında ne düşündüklerinin asla sorulmaması gerektiğini hatırlatan Baker, sosyolojinin bu evriminin 19. yüzyıldan bu yana, ilk sosyologların eserlerinde sıkça toplumsal tipler olarak sunulmuş belirgin bir duygusal varlığın derece derece ortadan kalkmasıyla karakterize olduğunu belirtir (24). George Simmel'in *Bireysellik ve Kültür* adlı yapıtında ürettiği "Yabancı", "Yoksul", "Cimri" ve "Savurgan", "Maceracı", "Soylu" gibi tipleri vurgulayan Baker, erken dönemin hiçbir sosyoloğunun toplumsal tipler yaratmadan herhangi bir şey yapamayacağını söyler.

Eğer bu toplumsal tipler yaratımını tanımlayacak bir şey varsa, bu, ilk sosyal bilimcilerin onları olağanüstü bir kapasite ile "analitik" varlıklar, "oluş halindeki olaylar" haline getirebilmelerinden başka bir şey değildir. Sanki her şey, örneğin "toplumsal sınıflar" hakkında konuşabilmek, [bunların] sadece özellikleri, nitelikleri ve "formülleri" ile görselleştirilebilmelerinden geçmektedir. (25)

Toplumsal tiplerin günümüz sosyolojisinde ortadan kalkmasını sorgulayan Baker, toplumsal tipler ve toplumsal manzaralar yaratımının sosyolojiyi yenilemek için kaçınılmaz olduğunu söyler ve bunu duygular sosyolojisinin olabilirliği konusundaki ilk savı olarak öne sürer, "duyguları somut yaşam koşulları içinde görselleştirebilmek ihtimali"nden söz ederken görsel sosyolojinin ötesinde "belgesel" bir alana ulaşmak iddiasında bulunur. Baker, Spinoza'dan yola çıkarak, "imajlar duyguları yaratmayı ve temsil etmeyi asla bırakmazlar. İmajların ve tutkuların bütün tarihsel dönemleri nasıl

istila ettiklerini anlamak için Hegel’i beklememiz gerekmez. İkonografinin uzun tarihi ‘put kırıcılık’ gibi siyasi eylemleri de içerir ve hiçbir toplumsal olay imajlara kaydedilmeksizin geçip gitmez” der (26). Ona göre, duygular sosyolojisi iki katlı bir deneyim olmalı sinemayla, özellikle de belgesel filmlerle Spinoza’nın insan duygularına ve toplumsal hayatta tutkularla imajların rolüne dair kavrayışları birleşmelidir (28). Baker “kanaat” kavramını tarihselleştirir ve bazı tanımlar sunar. “Kanaatler, ilişkilerin ve sebeplerin bilgisini içermeksizin, dünyada kapıldığımız bedensel duygulanışlarımızla ilgili kendimize dair hakikatlerden başka bir şey değildir” (42). Modern çağda kanaatin herhangi bir bilginin parçası olarak görülmediği, tersine müphem bir fikirler, duygular, malumatlar toplamı olduğu belirtilir. Baker, Marx’ın entelektüelini, proletarya, lumpenproletarya ve küçük burjuvasını, toplumsal konumları sınıflı bir toplumda somutluk kazanmış tipler olarak görür. Bunlar hem sınıfları hem de değişik karakterleriyle toplumsal bedenleri oluşturacak somut insanlar olarak ele alınabileceklerdir. Yazar, bazı uç sosyologların kitleleri ve kalabalıkları bile sosyo-psikolojik tipler olarak incelediklerini söyler (49).

19. yüzyıl romanı ve 20. yüzyıl sineması da toplumsal tipler yaratıcısı olmaları bağlamında önemlidir. Balzac’ın “İnsanlık Komedyası” projesi bir tipler galerisidir. Gogol’ün memurları ve Turgenyev’in nihilisti Baker’e şunu söyletir: “bir sosyo-psikolojik tip daima ‘birey’ olarak adlandırdığımız o seçkin burjuva ideali ve soyutlamasının karşısında yer alır” (49).

Baker’in, bir toplumsal (sosyo-psikolojik) tipin ne olduğu ve yapıtlarda nasıl üretildiği konusundaki düşünceleri, MİM’deki toplumsal tiplerin sergilenmesinden önce maddeler halinde aktarılmıştı. 1941 senesinde ve hapislik şartları içinde memleketinin insanlarıyla ve bu insanlar arasındaki ilişkilerle hesaplaşmak isteyen Nâzım Hikmet’in

şiiir dilinin sağlayacağı tasarruf içinde çok daha fazla insanı ele alarak onları imajlar yoluyla formüleştiiirip yapıtta ne zaman ortaya çıksalar tanınabilecek toplumsal tiplere dönüştürmesi, tarihe sosyolojik bir dikkatle bakışının ve tarihle sosyolojinin ayrılmaz bir bütün olduğunu kavramış bulunmasının sonucudur. MİM’deki kişiler onları bir çırpıda formüle edecek biçimde, kendilerine özgü görünüş, karakter, mimik, vücut ve hareket dili, giyim tarzı ve konuşma gibi özelliklerinden yapılmış bir imajlar seçmesiyle sunulurlar. Belirlenmelerinde büyük oranda anlatıcının bakış açısı hakimdir ancak Dümelli Memet’in doktor Faik’le Halil’in gözünden, büyüklerden insan’la, üç demir iki yıldız rütbeli askerin Ahmet Onbaşı’nın gözünden verilmesi gibi, kişilerin de birbirlerinin bakış açılarından saptandığı sayısız örnek vardır. Sadece adı anılan ya da bir anlık fotoğrafik bir görüntüden ibaret olan kişilerin dışında neredeyse hepsinin ortamları, muhitleri ile verildiği, kişinin şimdide ve geçmişin çeşitli anlarında olduğu ortam ve muhitlerin ya da mekânların da imajlar yoluyla kısaca formüleştiiigi, bu ortamların duyuları harekete geçiren imajlar sayesinde okura deneyimletildiği, toplumsal tipleri resmeden imajlarla bunlar arasında her zaman birbirini destekleyen bir ilişki bulunduğu söylenebilir. Nâzım Hikmet tanıdığı insanların ilişkilerini, hikâyelerini, kanaatlerini, yaşam biçimlerini, görünüşlerini, konuşurken kullandıkları sözcükleri ve konuşmalarındaki yerel unsurları devasa bir malzeme olarak ele almakta; imajları, duyguları, hırsları ve olguları belli hikâyelere paylaştırılmış eleştirel unsurların kısmen dağınık bir kolajı, işlevi ortaya çıkarılabilecek özel bir montajı halinde başarıyla yönetmektedir.

Ulus Baker’in sık sık referans verdiği Georg Simmel’in duyular hakkındaki görüşleri MİM’de imajların niteliğini ve işlevlerini irdelerken zihin açıcı olabilir. Simmel, 1907’de kaleme aldığı “Duyuların Sosyolojisi’nde kişiler arasındaki ilişkilere

odaklanır, karşılıklı duyusal algı ve etkileşimin insanların toplumsal hayatı, bir arada varoluşları, işbirliği ya da birbirlerine karşı çıkmaları için taşıdığı anlamın peşine düşer. “Etkileşime girmemiz bile birbirimiz üzerinde duyusal bir etki yaratıyor olmamıza bağlıdır” (220) diyen Simmel, bir insandan diğerine geçen duyu izlenimlerinin sadece toplumsal ilişkilerin ortak temeli ve ön koşulu olarak iş görmediklerini, her duyunun toplumlaşmış varoluşun inşasına kendi bireysel doğasına özgü katkılarda bulunduğunu belirtir. “Bireyler arasındaki temasta şu ya da bu duyunun öne çıkıyor olması, o temasa başka türlü üretilmeyecek sosyolojik bir nüans katar (221). İnsanların birbirlerini duyular yoluyla algıladığını söyleyen Simmel’e göre duyu izleniminin gelişmesi başka insanlar hakkında bir bilgi aracı haline gelir ve başkalarına dair görülenler, duyulanlar ya da hissedilenler üzerinden nesneleşmiş olan diğerlerine ulaşılacak bir köprüye dönüşür. Bunu konuşmanın sesi ve anlamında örnekleyen Simmel, “Nasıl birinin sesi, dediklerinden bağımsız olarak bizde doğrudan doğruya çekici ya da itici bir etki yaratıyorsa; öte yandan nasıl o kişinin söyledikleri sadece geçici düşünceleri hakkında değil, manevi varlığı hakkında da bilgi edinmemize yardım ediyorsa, aynı şey muhtemelen bütün duyu izlenimleri için de geçerlidir” (221). Duyular sayesinde hem insanların haletiruhiyesine ve hislerine hem de görünüşlerinin, tavırlarının, yaşam biçimlerinin bilgisine ulaşmak mümkündür.

Simmel, “Tek tek duyu organları arasında, tam anlamıyla eşsiz bir sosyolojik kazanımı mümkün kılan organ gözdür” der ve birbirine bakan bireyler arasındaki bağın ve etkileşimin en dolaysız etkileşim olduğunu söyler (222). Ona göre gözün sosyolojik önemi, iki kişi arasındaki bağın ilk nesnesi olan *yüzün* ifadesinden gelir. Bir insanla ilgili edinilen tüm bilginin geometrik mekânı yüzdür, “yüz, bir bireyin kendi hayatının önkoşulu olarak beraberinde getirdiği her şeyin simgesidir” (223). Yüzün, bir kişinin

eylemleriyle değil görüntüsüyle anlaşılmasına olanak yarattığını savunan Simmel, yüzün bir ifade organı olarak bütünüyle teorik bir doğaya sahip olduğunu, el, ayak ya da vücut gibi edip eylemediğini, insanların içsel ya da pratik davranışlarını desteklemeyip sadece bir insanı başkalarına anlattığını söyler. “Göz tarafından dolaymlanan, sosyolojik bakımdan önemli özgül ‘bilme’ biçimi, yüzün bireylerarası görmenin temel nesnesi olması tarafından belirlenir (223). Bu savlarla birlikte Nâzım Hikmet’in portreler yaptığı, özellikle cezaevi arkadaşlarının portrelerini yaparken onların hikâyelerini dinlediği ve bu hikâyeleri yapıtına dahil ettiği hatırlanacak olursa MİM’de insan betimlemelerine dayalı imajların büyük kısmının neden yüze odaklandığı açıklık kazanır. Simmel’den yola çıkarak denilebilir ki yüz, insanların bireysel deneyimlerinin onların doğalarının değişmez temelinde birikmiş her şeyin ve kalıcı içedönüklüğün en eksiksiz görsel sembolizmini sunmakla birlikte ana özgü değişken durumlara da kapı aralar (224).

Gözden sonra kulağın kişilerarası etkileşimdeki yerini irdeleyen Simmel, gözle kulak arasındaki sosyolojik karşıtlığı, kulağın sadece zamansal form içindeki insanı sunarken gözün kişideki kalıcı unsuru vermesinde, kişinin geçmişinin yüz hatlarının biçiminde belirmesinde bulur. Ona göre bir insan hakkında bilmek istenenler şunlardır: “Bu kişi varlığına göre nedir, doğasının kalıcı tözü nedir? Şu anda nasıldır, ne ister, ne düşünmekte ve söylemektedir?” (225). Duyular için insanın aynı zamanda hem kalıcı hem de akmakta olan bir şey olduğunu belirten Simmel bu ikiliği göz-kulak ikiliğiyle etkileşim halinde algılar. Ona göre bakmanın bir gözle başka bir göz arasındaki etkileşimi kulak için düşünülemez çünkü göz doğası gereği vermeksizin alamazken kulak sadece alır. Üstelik kulak göz gibi kendini kapatamadığı için etrafta ne varsa sürekli alacaktır ki Simmel bu durumun sosyolojik sonuçlarıyla da ilgilenir. Kulak veri

toplamakta ağız ve dille üretilen seslere bağımlı ve konuşma-dinleme gibi bir sıra beklemek zorundayken göz eşzamanlı bir karşılıklılık içindedir (226).

Gözle kulak arasındaki farklar konusunda ne kadar ikna edici olsa da Simmel'in göz ardı ettiği bir gerçek vardır. Konuşma ya da Saussure'ün kavramsallaştırmasıyla söz kişisel ve psikolojiktir ve insanın dili gerçekleştirmesinin biricik bir ürünü olarak salt yaşamdan alınmış bir kesiti, anlık bir durumu göstermekle kalmaz, kişinin hayatının tümüne dair (toplumsal sınıfını, nerede doğup büyüdüğünü, eğitim düzeyini, ruhsal dinamiklerini de kapsayan) geniş bir bilgi demeti sunar. Herhangi bir insan konuşmaya başladığı anda sesi, aksanı, sözcükleri, söylemi, sözlerindeki bilgi ve değerlendirmenin niteliği ile toplumsal bir konuma ait olur. Kişilerin dili gerçekleştirme biçimleri, onların toplumsal tipler olarak yapılandırılmaları, yani tanınır imajlar haline getirilmelerinde önemli bir malzemedir. Nitekim Nâzım Hikmet'in yüz betimlemeleri kadar yer verdiği ikinci imaj tipi kişileri temsil değeri olan konuşmalardır. MİM'de sözcüklerin dahi kişiler hakkında imajlara dönüştüğü fark edilmelidir. İnsanların deneyimlerini toplayan, dinlediklerini defterine not eden Nâzım Hikmet'in bu hikâyeleri yapıtta ister anlatıcının ister kişilerden birinin ağzından versin deneyim sahibinin dünyasından gelen sözcükleri birer belge niteliğinde kullandığı görülür. Sözcükler kişilerin geçmişini, dünya görüşlerini ve sahip oldukları yaşam biçimini yansıtır. Şairin, cezaevindeki Bulgar muhacirlerin konuşmalarını aynen alması, kadınlar bölmesindeki Şadiye'yi anlatırken "reyhandei şitâb, şekva, hayal-i bi-karar" (90) gibi sözcükleri üst üste yığıp cezaevi avlusundaki kalaycı dükkânını hissettirmeye çalışırken "zaçyağı, tuzruhu, nişadır, pösteki" (294) sözcüklerini sıralaması bundandır. Nâzım Hikmet, tek bir kitapta bir milletin geniş bir zaman dilimindeki durumunu canlı canlı aktarmak için ekonomik olmak, bir insanı ya da mekânı hızla formüleştirmek ve onlardaki toplumsal tözü öne

ıkaracak imajları seçip üretmek durumundadır. Bu da sözcüklerin, konuşmaların ve dil düzeylerinin kişiler hakkındaki bilgi setine eklenmesiyle mümkündür. Bu anlamda MİM, dil sosyolojisi bağlamındaki çalışmaların da kaynağı olabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TARİH YAZAN İMAJLAR

Nâzım Hikmet'in şiirleri hakkında sık dile getirilen, ancak en az incelenmiş konulardan biri, tarihin ve tarih yazımının bu şiirlerdeki yerine ilişkindir. Şiir unsurunun daima merkezî bir konumda olduğu yapıtlarında, hem geçmişte olanı hem de geçmişte olan üzerine yazılanları sorunsallaştıran Nâzım Hikmet'in, çocukluk şiirlerinden itibaren tüm dönemlerinde, yaşadığı günün tarihselliğini kavramaya çalışan, olayları, mekânları ve kişileri duyu verisi, düşünce ve kanaat aktarması niteliğindeki imajlarla kaydetmeye meyilli bir anlatıcının varlığı saptanabilir. *Jokond ile Si-Ya-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da tarihsel gerçeklerin, birkaç ana karakter çevresinde kurulan hikâyeye fon oluşturduğu görülür. *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ise, şairin tarihsel bir olayı, ulaşabildiği kaynaklardan edindiği bilgiyle şiirleştirme çabasını yansıtır. Bu çaba, Şeyh Bedreddin ve mülhidlerinin düşüncelerini komünizmin ilkel bir biçimi olarak algılama ve tarihsel alanı materyalist unsurlarla yeniden kurma girişimini kapsar. *Kuvâyi Milliye* ile Nâzım Hikmet'in tarih yazımına ilgisinin başka boyutlar kazandığı görülür. Tarih bilgisinin kaynağı olarak deneyimler birincil bir konuma yerleşir. Böylece tarihe ilişkin malzemenin ne kadarının

gerçek deneyimlerin aktarılmasıyla, ne kadarının kurmaca yoluyla oluştuğu gibi tam olarak yanıtlanması mümkün olmayan bir soru gündeme gelir. Nâzım Hikmet'in şiirle tarihi nasıl buluşturduğu ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek kadar kapsamlı bir sorudur. Şairin farklı yapıtlarında yer alan bağımsız şiirlerinin yanı sıra; *Jokond ile Si-Ya-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*, *Kuvayî Milliye* ve MİM, şiir ve tarih yazımı bağlamında incelenmesi gereken ekseni oluştururlar. Nâzım Hikmet'in 1921 sonrası yazdığı şiirlerin hemen hepsinde Marksist geleneğin izleri az ya da çok görülür. Ancak bütün bu yapıtlar en başta tarih anlatısını yönlendiren bilinç düzeyi açısından farklı niteliklere sahiptir. Tezin bu bölümünde MİM'in imajlarla kurulmuş dilinin tarih yazımına yönelmiş niteliği incelenecektir. Böyle bir inceleme için yapıttaki tarih içeriğinin dayandığı temel unsurları belirlemek gerekir. Bunlar; Marksist geleneğin tarih anlayışını yansıtan tarihsel maddecilik, Nâzım Hikmet'in insanların yaşantılarını aktarmaya atfettiği değer bağlamında sözlü tarih çalışması, biyografi-otobiyografi gibi türlerle de ilişkisi çevresinde “deneyim” kavramı ve modern bir dünyanın sosyal-tarihsel olarak kavranmasını mümkün kılacak bir yöntem olarak fragmanlara başvurulmasıdır.

Tarihsel maddecilik konusunda yazılmış en heyecan verici metinlerden biri, Walter Benjamin'in “Tarih Kavramı Üzerine” başlıklı yazısıdır. Benjamin'e göre, tarihsel maddeci; kendini, başkalarını ve tarihin konusu olan geçmişi kurtarmak üzere zayıf bir mesihanik (mesihe özgülü) güçle donatıldığının farkındadır (40). O, sınıf mücadelelerinin kaba ve maddi şeyler için yapıldığını, bunlar olmadan incelmış ve manevi şeylerin de olmayacağını, sınıf mücadelesinde galibin payına düşen değerlerin umut, cesaret, mizah, kurnazlık ve azimkârlıkta hayat bulduklarını bilir (40-41). Tarihsel maddeci, tehlike anında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik biçimde beliriveren

tarih imajını alıkoymak ister ancak bunu yaparken kendini de geleneği de hakim sınıfın aleti durumuna düşmekten korumalıdır (41). Benjamin, tarihsel maddecinin duygudaşlığını, tarihi ilerlemeci, yani insanlığın sahip olduğu birikimle hep daha iyiye doğru geliştiğini savunan ve galip gelenle duygudaşlık kuran historisist (tarihselci) tarihçininkinden şöyle ayırır:

Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemez bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan. Bu yüzden tarihsel maddeci, kendini bundan olabildiğince uzak tutar. Kendine biçtiği görev, tarihin havını tersine taramaktır. (42-43)

Benjamin, bir inşa faaliyetinin nesnesi olarak gördüğü tarihin, historisizmin savunduğu gibi homojen ve boş bir zamanda değil “şimdi’nin zamanı”nın doldurduğu bir zamanda yükseldiğini söyler. Robespierre için eski Roma tarihin sürekliliğinden koparılıp alınmış, şimdinin zamanıyla yüklü bir geçmiştir ya da Fransız devrimi kendini eski Roma’nın tekrarı olarak görmüştür. Benjamin, geçmişe doğru bu sıçrayışların, kuralları hakim sınıf tarafından konulmuş bir arenada gerçekleştiğini söyler. Ona göre

aynı hamle tarihin geniş ufkunda diyalektik bir nitelik kazanacaktır ki Marx'ın devrimden anladığı budur (47). “Bir geçiş olmayan, zamanın onda durduğu ve onun tarafından üstlenildiği bir bugün kavramı, tarihsel maddeci için vazgeçilmezdir. Çünkü bu kavrayış, tam da onun kendisi için tarih yazmakta olduğu bugünü tanımlar” (47-48) diyen Benjamin'in tarihsel maddeciliğin kurucu ilkesini açıkladığı şu satırlar son derece önemlidir:

Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür. Tarihsel maddeci, ancak karşısına bir monad olarak çıkan tarih konularını ele alabilir. (48)

Antik Pitagorasçıların “ruhsal atom”, Pitagorasçıların “ruhla özdeği aynı zamanda içeren, evrensel matematik bir birim”, “1 sayısı” olarak tanımladığı monad (Hançerlioğlu 266), Leibniz felsefesinin temelini oluşturur. *Monadoloji*'de “basit töz, doğanın asıl atomları, şeylerin öğeleri” (7) gibi ifadelerle tanımlanan monad, birlikte çokluğu içerir. Öyleyse tarihsel maddeci yaşadığı dönemin başka bir dönemle oluşturduğu kümenin farkına varacak, benzer olguların varetteği bir kümelenmeye odaklanan düşüncesi, varlığında pek çok olgunun özünü barındıran tekil bir öze dönüşecektir. Benjamin'e göre, tarihsel maddeci böyle bir yapı içinde, olup biteni Mesiyaniğin bir müdahaleyle durdurur, baskı altındaki geçmiş uğruna verilen mücadele için bir başarı imkânı görür (48).

Nâzım Hikmet'in MİM'de adı sanı bilinmeyen kişilere eğilmesi, Benjamin'in “tarihin havını tersine taramak” ifadesiyle örtüşür. Kurtuluş mücadelesinde savaşıp yaralanmış adsız kahramanların hikâyelerinin aktarılmasıyla geçmişin anları mesiyaniğin

bir müdahale ile kurtarılmış olur. Enis Batur, “Biricik Bir Ansiklopedik-Şiir Girişimi: Nâzım’ın ‘Manzaraları’” başlıklı yazısında, MİM’in çekirdeğini oluşturan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nden yola çıkarak, MİM’in kökeninde bir karşı-ansiklopedi oluşturma düşüncesinin bulunduğuna dikkat çeker. “Geleneksel ansiklopedi mantığını tersyüz eden, ‘ayakları baş, başları ayak’ kılmayı sol anahtarı seçen bu tavrıyla, Tarih’i asıl inşa edenlerin anonim kalmaya yazgılı ezilmişler ile ‘arada kalanlar’ olduğunu vurgular şair” (208) diyen Batur, MİM’i ezilenler için bir tarih yazma niyeti düzleminde ele almaktadır. Nitekim Nâzım Hikmet, MİM’in Rusça baskısına yazdığı önsözde şöyle der:

“İnsan Manzaraları”na 1941’de Bursa hapisanesinde başladım. Daha önceleri “Ünlü Adamlar Ansiklopedisi” diye bir kitaba çalışmışım. Ansiklopedime ünlü generaller, sultanlar, sanat adamları, bilginler, güzellik kraliçeleri, katiller, milyarderler değil; ünleri fabrikalarının duvarlarını, köylerinin çitlerini, mahallelerinin sınırlarını aşmayan işçiler, köylüler, esnaflar giriyordu. [...] Derken Alman faşizmi Sovyetler Birliği’ne saldırdı. Yirminci yüzyılın tarihini yazmaya karar verdim”.

(Alıntılaman Bezirci 495)

MİM, tam da Benjamin’in demek istediği anlamda şimdinin zamanıyla dolu bir anlatıdır. Tarihsel maddecinin vazgeçilmezi olan bugün, yakın geçmişin yapılarını yüklenmiş, sunulan kesitler şimdinin zamanına dair bir bilinçle donatılmıştır. Yapıtın farklı bölümlerinde yer alan, yakın geçmiş içinde tekrarlayan olgular, belli temalar etrafında öbeklenebilir. Nâzım Hikmet, başlangıçları ezilmiş sınıflar için vaatlerle dolu Cumhuriyetle 1908 devriminin bir küme oluşturduklarını saptamış, 1908-1941 arasına serpiştirdiği hikâyelerle, tarihsel olgular ve toplumsal yapılar arasındaki sürekliliği işaret

etmeye çalışmıştır. Sunulan kesitler bireyseldir ancak bireysel olanın aynı zamanda toplumsal ve tarihsel olduğunu kavramaktan gelen bir potansiyel içerirler. Bir işçinin hikâyesi tüm işçilerin hikâyesinin özünü barındırır. “Yoksullar asker olmaktan ve savaşmaktan kaçamaz”, “Alt sınıflar emek sömürüsüne maruz kalır”, “İktidar seçkinleri ahlaki düşkünlük içindedir” gibi düşünce teklerinin birer monad olduğu, MİM’deki kesitlerde farklı boyutlarıyla da olsa tekrarlarlayan temaların bu tür düşünceler etrafında geliştirildiği söylenebilir.

Sınıf mücadelesinde galip gelmenin umut, cesaret, kurnazlık, azimkârlık, mizah gibi tutumlarla ilgisi bağlamında da Nâzım Hikmet’in tarih yazımına ilgisinin, Benjamin’in öne sürdüğü ilkelerle uyuştugu görülür. MİM’in tamamlanmamış bir yapıt olduğu, salt adıyla bile toplumla bağ kurarak insanlara gündelik yaşamda karşılaşılan olayların tarihsel ve eleştirel bir düzlemde ele alınmasına dair bir yöntem önerdiği girişte belirtilmişti. Nâzım Hikmet bu şekilde umut ilkesini, yapıtın, okurun zihninde devam etmeyi sürdürecektir bir bütün olmasında gerçekleştiriyor gibidir. MİM’de tarihselleştirmelerin mizahi unsurlarla ilişkisi gözden kaçırılmamalıdır. Bütün bu araçlar şairin MİM’den önceki yapıtlarında da görülür.

Öykü Terzioğlu, *Jokond ile Si-Ya-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’ı “romanlaşma” ve “çokseslilik” kavramları bağlamında incelediği *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı kitabının, “Alternatif Bir Tarih Anlatısı” başlığını uygun gördüğü sonuç bölümünde benzer saptalamalar yapar. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de, Somadeva’nın yazdığı “Yirminci Asır Hindistan Tarihi” başlıklı metnin Somadeva’nın ölümü yüzünden yarım kalmasını, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün de tamamlanmamış bir metin olmasıyla koşut gören Terzioğlu, yapıtın sonundaki “Matem Marşı”nın gerçek bir son olmadığını,

marştaki satırların, Hintlilerin İngiliz sömürgeciliği karşısındaki mücadelesinin devam edeceğine ve sonun devrimle yazılacağına dair bir umudu dile getirdiğini savunur (189). Daha ilginç, Terzioğlu'nun benzer bir durumu *Jokond ile Si-Ya-U* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar* için de saptamış olmasıdır. Her üç yapıtın sonunda, anlatılacak olanların henüz bitmediğine dair bir vurguyla açık edilen tamamlanmamışlık sayesinde, okurun, yapıtlardaki karakterlerin başlattığı alternatif tarih yazımına davet edildiği söylenir. Terzioğlu'na göre bu yeni tarih yazımı, “Sömürgeleştirilen halkların tarihinin sömürgecinin bakış açısıyla yazıldığı tarihlere” alternatif olacaktır (190). Nâzım Hikmet'in okuru davet ettiği öz tarih inşasının, maddeci bir tarih anlayışına dayandığını ve bu anlayışın yapıtlarda şiirin romanlaşması ve çokseslileşmesi yoluyla temsil edildiğini vurgulayan Terzioğlu (191), odağına sınıf mücadelelerini yerleştiren Marksist tarih anlayışının işlenebilmesi için romanlaşmayı bir zorunluluk sayar. İncelediği üç yapıttaki mizah unsurlarını da değerlendiren araştırmacı, alt sınıfların devrim yoluyla egemen üst sınıfların yerine geçmesi düşüncesinin, romanlaşan şiirlerde, üst sınıfın egemen monolojik söylemini yıkan mizah unsuruyla gerçekleştiğini belirtir (191-92). Tamamlanmamışlık izleği, Nâzım Hikmet'in, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nın sonunda, kendisinden istenen destanın ancak bir karalamasını becerebildiğini söylemesinde de kendini gösterir. Şairin, “Ne ah edin dostlar, ne ağlayın / Dünü bugüne / bugünü yarına bağlayın” (273) diyerek, Karaburun ve Deliorman yiğitlerini etleri, kemikleri, kafaları ve yürekleriyle diriltecek romanlar, şiirler, tablolar istemesi, tamamlanmamışlıkla tarih yazımı arasındaki ilişkiyi pekiştirir. Şeyh Bedreddin anlatısı mizah unsuru açısından diğerlerinden ayrılrsa da Nâzım Hikmet'in tarihsel maddeciliğin ilkelerine aykırı düşmeyen bir tarih yazımını yapıtlarına içkin kılmaya çabaladığı açıktır. Peki sıradan insanları tarihselleştirmek nasıl mümkün olacaktır?

Nâzım Hikmet kullanacağı yöntem için büyük oranda, 1920'lerin ortasından itibaren alt sınıftan gelenler çoğunlukta olmak üzere, toplumun çeşitli kesimlerinden insanları yakından tanıma fırsatı bulduğu hapisane ortamındaki ilişkileri dönüştürür. Kemal Tahir'e 11.7.1946 tarihli mektubunda yazdığı "hapishane sana memleketinin insanlarını hiçbir yerde tanıyamayacağın gibi yakından tanıttı. Hapishaneye düşmeyi methü sena etmiyorum. Ama en büyük felaketlerden de fayda çıkarmak, saadet sağlamak hususunda insanoğlunun bir marifetine daha işaret ediyorum" (333) sözleri kendisi için de geçerlidir. Nâzım Hikmet âdeta bir sözlü tarih çalışması yürütecek, kâğıt ve kalemlle dolaştığı koğuşlardan hikâyeler toplayacaktır.

Arzu Öztürkmen, "Sözlü Tarihin Poetikası: Anlatı ve Gösterim" başlıklı yazısında sözlü tarihin yaşam öyküleri aracılığıyla geçmişi anlamaya ve bugünü yorumlamaya yönelik bir yaklaşım olarak tanımlandığını söyler. Yazarın, sözlü tarihin yazılı formlarına anı, biyografi, otobiyografi, günlük, mektup gibi pek çok türde rastlandığını söylemesi önemlidir (53). MİM'de kişiler çoğu zaman, tarihsel olayların ve toplumsal dönüşümlerin etkisi vurgulanarak yazılmış biyografileri aracılığıyla tarihselleştirilirler. Nâzım Hikmet kendi deneyimlerinin ve Piraye'den gelen mektupların da dahil olduğu otobiyografik malzemeyi de yapıtın tarih içeriğine ekler. Yani Piraye'nin mektuplarından dönüştürülen ve "Beşinci Kitap" I. parçada Ayşe'nin mektupları olarak sunulan kesitler yazıya dökülmüş bir sözlü tarih anlatısı kabul edilebilir çünkü Piraye ya da Ayşe, II. Dünya Savaşı İstanbul'undan manzaralarla birlikte kendi deneyimlerini anlatmaktadır. Öztürkmen, sözlü tarihin gelişmesinde, sosyal tarih alanında çalışan araştırmacıların yazılı kaynakların aydınlatamadığı alanlara nüfuz etme çabalarının önemine değinir. Mesela İngiltere'de işçi tarihi, Latin Amerika'da darbe tarihi, pek çok başka ülkede göç ve kadın tarihi araştırmaları

sonucunda sözlü tarihçilik ortaya çıkmıştır (53-54). Yazar, sözlü tarihte anlatılanların doğruluğu sorununa dikkat çeker ve ne anlatıldığından ziyade anlatılan konuların nasıl anlamlandırıldığını önemser. Aslında tarihçinin elindeki tek güvenilir olgu anlatıların paylaşıldığı andır (55). Nâzım Hikmet, MİM’de sözü kişilere devreden ifadeleri çeşitleyerek ve diyaloglar yoluyla, kaydettiği konuşmaları görünür kılar. Diyaloglar, kişilerin dili kullanma biçimlerini yansıtacak, toplumsal bir konunun ya da eğitim düzeyinin göstergesine dönüşecek biçimde konuşma olgusuna odaklıdır. Dahası şairin kişilerin konuşmalarını aynen kaydettiğinin tanıklarının bulunmasıdır. Örneğin Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet’le Üç Buçuk Yıl*’da MİM’de Bulgarya muhacirlerinin “Yevmil beter / Beterden beter” şeklindeki konuşmalarının hapisanedeki mahkûmların konuşmalarından alındığı söyler (102-103). Nâzım Hikmet aktarılanların doğruluğu konusundaki şüphelerin de ayırdındadır. Üçüncü Kitap I. Kısım’da Halil’le Peder’in konuştuğu pasaj şöyle gelişir:

“— Peder, senin suçun ne?”
“— Kız kaçırmak, bubacığım.”
“— 24 sene çok be, Peder.”
“— Ölü de var, bubacığım,
iki üç tane kadar.”
“— Peki nasıl oldu bu iş?”

Peder cevap vermeden önce düşündü biraz :
“— Bubacığım,” dedi, “ben söyleyim sen yaz
gazeteye basarız. (278)

Peder kız kaçıрма olayından sonra, çocukluğunda Yunan askerlerinin köylerini başışını, askerlere direnen annesinin süngüyle öldürülüşünü, mahalledeki “gâvur çocukları”nın gözlerini çıkardıkları kuşları gökyüzüne salışlarını da anlatır. Halil güler ve “— Sözlerinin yarısı yalan, Peder” der. Peder önce anlattıklarının doğruluğu konusunda ısrarcı davransa da “— Yalan da var, bubacığım” diyerek kalkar (281).

Öztürkmen'e göre, bir dizi söyleşi yapılarak başlayan araştırma sürecinde ulaşılan doyma noktası, yapılan söyleşilerde artık tekrarların, kuvvetli örtüşme ve benzer söylemlerin ortaya çıktığı andır (55). MİM'de; benzer bir tema, olgu ya da eleştiri merkezinde öbeklenebilecek kesitlerde bu örtüşmeleri görmek mümkündür. Öztürkmen, sözlü tarih görüşmelerinin bir yandan imajlar ve repliklerle yüklü kişisel bir doğaçlama hikâyeleştirme sanatı, diğer yandan kültürel anlamda sözlü geleneğin kendini dışa vurduğu bir gösterim olduğunu belirtir (56). Bu bilgi, MİM'deki kesitlerden yansıyan imaj zenginliğinin, üç beş satırlık aktarmalarla bile otantik bir atmosfer oluşmasının ve diyalogların kişileri toplumsal-tarihsel varlıklar olarak belirleyen göstergelere dönüşmesinin sözlü tarih çalışmasıyla bağlantısını kurmak için anlamlıdır

Nâzım Hikmet sözlü tarih çalışması sayılabilecek bu yöntemle deneyimleri ele geçirmek ister. Felsefe tarihinin ve tarih yazımının Antik Yunan'dan beri tartışageldiği "deneyim" kavramı üzerine çok geniş bir literatür vardır. Martin Jay, bu literatürü değerlendirmeye çalıştığı *Deneyim Şarkıları* adlı yapıtının bir bölümünü "Tarih ve Deneyim"e ayırır. Jay'e göre deneyim tarihsel söylem evrenine tarihleri anlatılanların ya da anlatanların deneyimi olarak dahil olur. "Yani tarihçinin görevi, geçmişteki insanların ne 'deneyimlediğine' bir şekilde erişmek ve bunu temsil etmek olarak düşünülebilir" diyen Jay, geçmişin şimdide aşikâr olan ya da aşikâr olduğu düşünülen kalıntıları hakkında tarihsel olarak düşünüldüğünde yaşanan şeyin de deneyim olduğunu söyler (277). Yazarın detaylı biçimde incelediği tarihçilere, tartışmalara değil de tarih ve deneyim konusunun hangi boyutlarıyla ele alındığına bakmak gerekir. En eksiksiz öz-anlatısallaştırma edimi olarak otobiyografiden, başkalarının biyografilerinden, deneyimlerin kendi dilsel ve dilsel olmayan ifadelerini yarattığından (289), "yeniden-

deneyimleme”, “yeniden- yaratma” kavramlarından söz edilmektedir. Jay’in, Jacob Owensby’den alıntılacağı şu pasaj konuyu anlaşılır kılacaktır:

Yeniden-deneyimleme, verilerde kullanılan ifadelerde cisimleşen yaşam-ilişkilerinin yorumlayan kişi tarafından yeniden canlandırılmasıdır. Bireyi odak noktasına alarak, yaşam ilişkilerinin dinamik bağını yeniden oluşturmaktır. Tarihsel şahsiyetlerin yaşamlarını anlatılara dönüştürdüğümüz ölçüde, hem bu şahsiyetlerin ifadelerini, yaşamlarının gözler önüne serilmesi bakımından anlayabiliriz, hem de yaşamlarının gözler önüne serilmesini, daha kapsayıcı sosyo-tarihsel sistemlerin gelişimi ve etkileşiminin cisimleşmeleri olarak anlayabiliriz. (292)

Nâzım Hikmet’in, kendisinin de bir deneyimleyen olarak sunduğu deneyimlerle okuru yeniden-deneyimlemeye çağırdığı şey bu tür cisimleşmelerdir. Ancak şairin tasarısı MİM’in yazıldığı dönemi aşar, 1960’larda ve 70’lerde Antonio Gramsci’nin “madun” dediği grupların seslerini duyurmalarını ve Jay’in ifadesiyle “sözlü tarihin kullanışlılığı üzerindeki vurguyla birlikte, kelimenin tam anlamıyla konuşmalarını” sağlayacak yollar arayan tarihçilerin (305) çabalarını yakalar. Jay, E.P. Thompson’un “aşağıdan tarih” anlayışını savunanların tarihsel deneyimi kurtarma çabalarının, geçmişin önemli faillerinin rasyonel düşüncelerini yeniden canlandırmaya değil, gündelik hayatlarını önemli bir tarihsel inceleme konusu olarak gördükleri unutulup gitmiş insan kitlelerine yöneldiğini yazar (305). Jay’in belirttiğine göre 1930’larda Henri Lefebvre gibi Marksistlerin çalışmalarıyla sadece belli çevrelerde başlayan gündelik hayat eleştirisi giderek yaygınlaşır ve yaşanan deneyim ile gündelik hayat üzerindeki hümanist vurgu başka disiplinlerde de görülmeye başlar. Yeni kültür tarihinin

1960’larda olgunlaşan toplumsal tarihi bir kenara itmesiyle anaakım tarihçilerin de gündelik hayata dair farkındalığının arttığını yazan Jay, Clifford Geertz, Victor Turner gibi kültür antropologlarının savunduğu “kalabalık betimlemeler”in hayati bir esin kaynağı olduğunu ekler (306). Jay’in, İngiltere’de “aşağıdan tarih”in ortaya çıkışını açıklayan Raphael Samuel’den alıntıladığı pasaj zihin açıcıdır. Samuel, *History Workshop*’ta gerçek yaşam deneyimlerinin merkezî bir konumda olmasını şöyle açıklar:

Kısmen, ilk üyelerimizin temelde işçi-yazarlardan oluşmasından ve yazarın araştırma bulgularının yanı sıra kişisel yaşam hikâyesinin meyvelerini de dahil ettiği tarih çalışması hakkındaki iddialarımızın büyüklüğünden kaynaklanıyor. Farklı bir kaynak da, hapisane gibi kurumlardaki gayriresmi direniş tarzları üzerindeki vurgularıyla ilk “sapkınlık” kuramcılarının 1960’lar ortasında popülerleştirdiği mikrososyolojinin radikalleştirici etkisi. (308)

Öztürkmen’in, sözlü tarih çalışmalarında doygunluk noktası olarak belirlediği ortak söylemler ve ortak anlatılar, Jay’in de 1970’lerdeki kadın çalışmalarında “bilinç yükseltme” grupları için ortak hikâyeler anlatmanın önemine yaptığı vurguyla pekişir. Yazar, kadınların ortak hikâyeler anlatmasının bu hikâyeler üzerine düşünülmesine yol açtığını, böylece ilk başta sıradan görünen hikâyelerin birbiriyle ilişkilendirilerek manidar hale getirildiğini belirtir (309). MİM’de de işçilerin, köylülerin, gazilerin, iktidar seçkinliklerinin, kadınların hikâyelerindeki ortaklıklar aynı mantıkla işlevselleşir. Deneyim konusunda son olarak değinilmesi gereken nokta, deneyimin dille ilişkisidir. Jay, 1980’lerde ve 90’larda, tarihsel araştırmaların kök nesnesi olarak deneyimi kullananların “dile dönüş” şeklinde ifade edilebilecek bir toplanma çağrısına uyduklarını söyler. Sınıf bilincinin kaynağı olan deneyim kategorisinin dilden önce gelmediği aksine

dil tarafından aktif bir şekilde kurulduğu gibi basit bir farkındalığın çok kapsamlı içerimleri olduğu zamanla anlaşılmıştır. Bununla birlikte deneyime karşı kuşkucu bakışlar gelişmiştir. Toplum tarihçisi Joan Wallach Scott'un 1980'lerin ortasında, sınıf kavrayışlarının nasıl ve hangi yollardan toplumsal deneyimi ve bununla ilgili algıları örgütlediğini sorarak maddi yaşam ile siyasi düşünce, deneyim ile bilinç arasında olduğu düşünülen uyuma ve karşıtlıkları reddettiğini yazan Jay bunun bir dönüm noktası sayıldığını belirtir (313). Deneyim tartışmasız bir kanıt olarak görülemez çünkü o içinden çıktığı söylemin ideolojik kalıntılarını da taşır (314). Deneyimin gündelik dilin vazgeçilmez bir parçası olduğunu savunan Scott düşüncesini şöyle açıklar:

Farklı bir grubun deneyimini görünür kılmak, baskı mekanizmalarının varlığını ifşa eder, ama bu mekanizmaların iç işleyişini ya da mantığını ifşa etmez; farkın varolduğunu biliyoruz, ama ilişkisel olarak kurulmuş bir şey olarak anlamıyoruz onu. Bunu yapmak için, özneleri söylem aracılığıyla konumlandırın ve deneyimlerini üreten tarihsel süreçlere eğilmeliyiz. Deneyim sahibi olanlar bireyler değil, deneyim aracılığıyla inşa edilen öznelerdir. (Alıntılaman Jay 315)

MİM'de, kişilerin dili gerçekleştirme biçimlerinin; deneyimler, yaşam koşulları ve bilinç ile bağlantısının; diyalog aktarması, olay anlatısı ve tasvir yoluyla görünür kılındığı, kişilerin söylemleri ve deneyimleri aracılığıyla tarihsel varlıklar olarak sınıflandırıldığı görülür. MİM yazılışından neredeyse yarım yüzyıl sonraki tartışmaların enerjisini, Nâzım Hikmet'in hapisane ortamından bir yarar üretme arzusu sayesinde incelemektedir.

Nâzım Hikmet'in tüm dünya için bir dönüm noktası saydığı 1941 yılında memleketinin insanlarını ve onlar arasındaki ilişkileri tarihselleştirme çabasının, MİM'in

fragmanlardan oluşan bir yapıt olmasını zorunlu kıldığı söylenebilir. Yüzlerce insana ait biyografik bilgi kullanılacak, farklı mekân ve zamanlarda yaşanmış deneyimler anlatılacaktır. Üstelik geçmişin kalıntıları ve yeninin göstergeleri aracılığıyla neyin değiştiğini sorunsallaştırmak için gündelik hayatın imajlarına yer verilecektir. Nâzım Hikmet'in şimdinin zamanıyla dolu bir tarih yazımını gerçekleştirmesi modern dünyanın bölünmüşlüğü konusundaki farkındalığıyla birleşir. Emin Özdemir, "Memleketimden İnsan Manzaraları Üzerine Bir Deneme" başlıklı yazısında, Nâzım Hikmet'in MİM'de yirminci yüzyılın şiirsel tarihini yazma yöntemi için, "aralarında çok güçlü bağlantılar ya da neden sonuç ilişkileri bulunmayan bir olay örgüsü içinde, daha çok insan açısından özlü, yoğun bir biçimde gerçekleştirilir bu" der (117). Özdemir bir yandan haklıdır çünkü MİM'deki tarih anlatısı alışıldık bir bütünlük sergilemez, diğer yandan haksızdır çünkü MİM'deki tüm parçalar temelde derin bir ilişki içindedir. Bu ilişkileri görmek, fragmanlarla düşünmenin dinamiklerini kavramayı gerektirir.

David Frisby, *Modernlik Fragmanları* adlı kitabında Georg Simmel, Siegfried Kracauer ve Walter Benjamin'in metinlerindeki modernlik analizlerini, modernliğe ilişkin her çalışmada ortaya çıkan metodolojik sorunları ele alırken, bu yazarların modern toplumda yeni olanı deneyimleme tarzlarını yansıtan analizlerinin de metodolojik ön kabullerle bağlantılı olduğunu söyler (11-12). "Bu yazarların modernlik analizlerinde ortak olan husus, şu modern *monernité* kavramını ilk olarak ortaya atan Baudelaire'in 'geçici, ele avuca sığmaz, olumsal' diye nitelediği şeye doğru -çoğu kez de gayriihtiyari- bir yönelimdir" (12) diyen Frisby, modern toplumda yeni olanı ve bunun kültürel tezahürlerini araştırmanın, bunlara karşı eleştirel bir konum almanın fragmanlarla ilişkisini temellendirmeye çalışır. Yazar, metinlerini incelediği Simmel, Kracauer ve Benjamin için, "Onları asıl ilgilendiren husus, zamanın, mekânın ve

nedenselliğin geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi ya da gelişigüzel, süreksiz bir biçimde deneyimlenmesidir: Metropoldeki toplumsal, fiziksel çevreyle ve geçmişle ilişkilerimiz de dahil, toplumsal ilişkilerin dolayımında konumlanmış bir deneyimdir bu” der (14). Örneğin Simmel, *Paranın Felsefesi* adlı kitabında, yaptığı araştırmalar arasında birliği sağlayan şeyin hayatın her ayrıntısında hayatın anlamının bütünlüğünü bulma ihtimali olduğunu belirtmiştir. Kracauer, *Kitle Süsü*’nde “Bir çağın tarihsel süreçte tuttuğu yer, o çağın kendisi hakkındaki yargılarından ziyade yalın ve yüzeysel dışavurumlarının analiziyle daha isabetle belirlenebilir ” demiştir. Jay, Kracauer’ın *Beyaz Yakalılar* adlı çalışmasının önsözündeki şu cümleye de büyük bir önem atfeder: “Alıntılar, konuşmalar ve yerinde yapılan gözlemler, elinizdeki çalışmanın temelini oluşturuyor. Bunlar şu ya da bu teorinin değil, gerçekliğin tipik örnekleri olarak kabul edilmeli” (Alıntılamanın Jay 17). Jay, bu üç yazar içinden yalnızca Benjamin’in bir modernlik teorisi arayışına çıktığını, bu arayışın “modernliğin tarihöncesi tasarısı” bağlamında onun ilk metni olan *Tek Yönlü Yol*’da belirgin olduğunu söyler.

Benjamin’in *Pasajlar* dizisi içinde yer alan “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair” başlıklı yazısına değinen Jay, “Benjamin’in -hiç de ortodoks bir ‘tarihsel’ tasarı olmayan- ‘modernliğin tarihöncesi’, modernliğin ‘diyalektik imgeleri’nde yakalanacaktır” der (18). Benjamin tasarısını gerçekleştirecek fragmanları 19. yüzyılın başkenti sayılan Paris’ten almış, benzerlik ya da zıtlık ilişkisi içinde birikimler yaratan diyalektik imajları kullanarak fragmanların bir derlemesi ya da karmaşık bir montaj niteliğindeki *Pasajlar*’ı üretmiştir. *Modernlik Fragmanları*, Nâzım Hikmet’in MİM’de kullandığı yöntemi kavramaya yönelik öyle ilham verici çözümler sunar ki bu çalışmadan yüzlerce aktarma yapmak mümkündür. Eşsiz olanın tipik olanı içermesi, ele avuca sığmaz olanın öz olması, toplumsal an resimleri

olan fragmanların bir bütün olarak dünyanın anlamını ortaya koyma imkânı içermesi, fragmanlar arasında gözlemciye birini diğerinden daha önemli addetmesini sağlayacak hiçbir ontolojik sıra bulunmaması (80), insan eylemlerini gözlemlerken birkaç temel temanın sürekli tekrarlanması ile bu temaların tekil vasyasyonlarının değişken zenginliği arasında sonsuz ölçüde çeşitli bir karışımın olması (81), her şeyin her şeyle ilişkili olması (84), gündelik hayatın durmak bilmeyen deviniminin öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında vurgulanması (88) bunlardan yalnızca bazılarıdır. Jay'in, insanın iç deneyimine indirgenmiş, gelip geçici, çelişkili ve paramparça toplumsal gerçekliğin nasıl yakalanacağı sorusuna Simmel'in verdiği yanıtı açıklarken kullandığı şu ifadeler bütün bunların sanat yapıtıyla bağlantısını da kurduğu için önemlidir: “[İ]ç deneyimlerin gelip geçici doğasını yakalayabilecek, insana özgü ifade biçimlerini arayarak bunların farkına varmak ve bunları en azından geçici olarak sabit tutmaktır. Simmel'e göre, bu işi en iyi yapan insana özgü ifade biçimi sanat yapıtıdır” (86).

MİM'de tarihsel olan; insan ya da mekân tasvirlerinde, diyaloglarda, bir olay üzerine yorumlarda, gelip geçen imajların bir anlık yakalanışında, kümelenmelerde, hareket ve akışta bulunur. Fragmanlar tarihsel ve sosyolojik okumaların malzemesi olabilecek verileri kaynaşmış biçimde içerdiğinden MİM'deki kesitlerin çoğu hem tarih yazımının hem de sosyolojik çözümlenmelerin alanına girer. MİM'de tarih içeriği; gerçek ya da kurmaca kişilerin tarihselleştirilmesini, gündelik hayatın imajları bağlamında tarihsel ve toplumsal dönüşümün sergilenmesini, tarihsel olayların yeniden-canlandırılmasını ve otobiyografik malzeme aracılığıyla Nâzım Hikmet'in bir yandan kendi konumunu sorgularken diğer yandan bazı dostları ve iktidar odaklarıyla hesaplaşmasını içerir. Tezin bu bölümünde, Nâzım Hikmet'in insanları ve olayları tarihselleştirirken kullandığı imajlar incelenecek, tarih yazımını yönlendiren bilinç

düzeşinin dili biçimlendirilişii, Hayden White'ın *Metatarih* adlı yapıtında temellendirdiği tarihsel sahneleme kipleri bağlamında değerlendirilecektir. MİM'i oluşturan yüzlerce kesit gündelik hayatın imajları aracılığıyla Cumhuriyet devrimlerinin ve Cumhuriyet modernliğinin eleştirisine dönüşür. "An resimleri" denebilecek imajlar ya da insanların gündelik hayatını kuran düşünceler yorumlanacaktır. MİM'in çekirdeğinde neden Nâzım Hikmet'in yaşamının durduğu sorgulanacak, yapıtın bir tarih anlatısı olarak tasarlanmasında şairin dostlarıyla, iktidar sahipleriyle ve onu mahkûm eden düzenle hesaplaşmasının rolü tartışılacaktır. *Kuvâyi Milliye*'den MİM'e alınan parçaların bu hesaplaşmayla ilgisi araştırılacak ve Georg Simmel'in "mübadele" kavramından yola çıkılarak, Nâzım Hikmet'in, tarihsel maddecinin sahip olduğu o zayıf mesiyamik gücü tarihin imajlarını yakalamak, kurtarmak ve kurtulmak için nasıl kullandığına bakılacaktır.

A. İnsanlar ve Olaylar

MİM'de toplumun farklı sınıflarından insanların, genellikle ansiklopedi maddesi ya da kısa biyografi yazımının kronolojik anlatı, özetleme gibi tekniklerinden yararlanılarak oluşturulan kesitlerle bir tarih anlatısının özneleri olarak konumlandırıldıkları görölr. 1941 yılının Türkiye'si bu insan hikâyeleriyle kurulurken, Ali Kemal'in (1869-1922) linç edilişi, 31 Mart Olayı, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi, 1909 Adana Olayları gibi Türkiye'nin yakın tarihinden bazı olaylar da yeniden canlandırılır. MİM'in yazılış sebepleri arasında ilk sırada duran ve yapıtın yazılış süreci boyunca devam eden II. Dünya Savaşı'nın Anlantik Harbi, Moskova Savunması gibi parçaları, Zoya Kosmodemyanskaya, Gabriel Peri gibi "kahramanları" ve savaş dönemi İstanbul'undan fragmanlar da bu içeriğe dahil edilir. Dikkatli bir

okumayla hemen fark edilecektir ki Nâzım Hikmet insanları ve olayları tarihselleştirirken farklı kiplerde sahnelenmiş anlatılar ortaya koymakta, imajlar da bu sahnelemelerin ardındaki bilinç düzeyini görünür kılmaktadır.

1. 1941 Yılında Türkiye’den İnsan Manzaraları

Nâzım Hikmet, MİM’i tasarlarken “Kitabı okuyup bitirdiğimiz zaman kafamızda kalmasını arzu ettiğim şey 941 senesinde muayyen tarih şartlarıyla gelen bir memleketteki insan mahşerinin bütün sınıf ve tabakalarıyla durumu hakkında sanat çerçevesi içinde bir hülasasıdır” der (*Kemal Tahir’e* 101). MİM’de, farklı sınıfları temsil eden kişiler; kısa ama bütünlüklü bir biyografileri yazılarak ya da yaşamlarından sunulan öncesiz-sonrasız kesitlerle ve yakın tarih içinde benzer deneyimler yaşayan başka kişilerin anlatıya eklenmesi yoluyla kümeler oluşturularak sosyolojik bir bakış açısı önermek üzere tarihselleştirilirler. Bu başlık altında, MİM’den seçilmiş bazı kesitler aracılığıyla tarihsel malzemenin insan hikâyeleriyle sunumunda imajların rolüne bakılacak ve Nâzım Hikmet’in tarihsel olanı bu kesitlere dahil ederken nasıl bir bilinç düzeyinde olduğu araştırılacaktır. “Toplumsal Tipler Çizen İmajlar” başlığı altında MİM’in kişileri detaylı biçimde incelenmiş, çeşitli sınıf ve tabakalardan bazı kişilerse hikâyelerinde tarihsel malzemeyi yoğun biçimde barındırdıklarından bu bölümde ele alınmak üzere bırakılmıştı. Nâzım Hikmet’in insan hikâyeleri bağlamındaki öncelikli niyetinin sosyolojik çözümlemeler yapmak olduğu, tarihin ya da tarih yazımının ise bu niyetin kaçınılmaz bir dayanağı olarak ortaya çıktığı belirtilmelidir.

“Birinci Kitap” I. parçada, “sakalı avuçlarında / betonun üzerinde çıplak ayakları / oturuyor iki büklüm sabahtan beri” (20) dizeleriyle tanıtılan Baskıcı Ömer’in, Haydarpaşa Garı üçüncü mevki bekleme salonundaki, yani toplumun en alt

tabakasındaki konumu açıklanmaktadır. Ömer'in kısa biyografisi, "Babası müftüydü Baskıcı Ömer'in. / Evin içinde kuka tesbihler, kılıptan seccadeler, / el yazma müzehhep mushafları hattat Osman'ın; / fakat bir tek han hamam tapusu / bir tek konsilit, / bir tek Hicaz demiryolu tahvili yoktu " dizeleriyle başlar (22). Tespihler, seccadeler, el yazması Kuran'lar gibi nesnelere betimlenen Müslüman evinde, faiz getirisi olduğu için haram sayılan borsa oyunlarına ilgi gösterilmemesi anlaşılırdır. Nâzım Hikmet'in "konsilit" şeklinde yazdığı konsolid, Osmanlı'da 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, dış borçlanma yerine iç borçlanma tercih edilerek piyasaya çıkarılan uzun vadeli borsa tahvillerinin bir çeşididir. Azmi Fertekligil, *Türkiye'de Borsanın Tarihçesi* adlı kitabında, "Konsolid'ler [G]alata borsasında 'hava oyunları' denilen büyük spekülasyonların başlıca malzemesi olmakla ün yapmıştır" der (12). Ufuk Gülsoy'un *Hicaz Demiryolu* adlı çalışmasında verilen bilgilere göre, II. Abdülhamit'in 1900-1908 yılları arasında yaptırdığı demiryolunun finansmanı büyük oranda bağışlarla sağlanmış (59), Ziraat Bankası'ndan çekilen kredi dışında resmî kâğıt ve evrak gelirleri, kurban derileri, memur maaşlarından yapılan kesintiler gibi gelir kaynakları bulunmuştur. Demiryolunun adıyla piyasaya sürülmüş bir tahvilden söz edilmemektedir. Bu satırlarda dikkat edilmesi gereken nokta, konsolid ya da demiryolu tahvillerinin; devletin ekonomik çöküşü, ulaşım ve ticaret konusunda Avrupa ülkelerine kendini gösterme çabası, demiryolu yapımını üstlenen Almanların yakın gelecekteki savaş için cephelere ulaşımı kolaylaştırma amaçları gibi pek çok konuyu çağrıştıran göstergeler olmasıdır. Çocukluğu hastalıklarla geçtiğinden Arapça, Farsça öğrenemeyen Ömer'in mesleği "Ahmediye kitabında cennet kapılarına bakıp / -tıpkısıydı bunlar Dolmabahçe kapısının- / başladı nakışlar çizmeye" (22) dizeleriyle belirlenir. Meşrutiyet ilan edildiğinde 20 yaşında olan Ömer için, "Hattat Osman'ın mushaflarını Parizyana'da yedi / Gönüllü

asker oldu Balkan Harbinde. / Seferberlikte esir düştü / Döndü ve başladı Kalpakçılar başında baskıcılığa. / Ahmediye'nin Firdevs kapılarındaki nakışlar / patiskalar üzerinde açılmaya başladılar” gibi bilgiler verilir (22). İtalya'dan gelen hazır kâğıt modeller yüzünden baskıcı dükkânlarının kepenkleri kapanana kadar rahat bir yaşam süren Ömer'in düşkün bir hale gelmesinde mirasyedi tavırlarının etkisine de işaret edilir. Burada cümle düzeyinde bir olumsuzlama ya da açıktan bir eleştiri yoktur. Ancak Ahmediye kitabındaki cennet kapılarının Dolmabahçe Sarayı kapısıyla aynı olmasının bir ek bilgi olarak girmesinde, babadan kalan paranın Paris'te değil de Parizyana'da yenmesinde ve Ömer'in gulamperestliğinin konu edilmesindeki ironik tavır gözden kaçmaz. Baskıcı Ömer, kendi seğimleriyle birlikte, tarihsel olayların ve kapitalist süreçlerin belirlediği bir konuma yerleştirilir.

Yasaklı bir kitabı okumaktan mahkûm olan tesviyeci Fuat'ın hikâyesi kendi ağzından aktarılır. Olayların geçtiği mekânlar yine birkaç görsel imajla kurulur. Fuat'ın dedesi Osmanlı bahriyesinde kolağasıdır [kıdemli yüzbaşı]. Sultan Abdülhamid'e karşı abartılı bir bağlılığı vardır, emekli olduktan sonra bakkallık yapmıştır. Fuat'ın babası ise Haliç tersanesindeki atölyelerden biri olan Tavşan Mağazası'nda marangozdur. Süleyman, Fuat'ı dedesinden dolayı, “İçtimai menşein senin bir hayli karışık, / mürteci militarizm / ve küçük esnaflık” (34) diyerek eleştiriyor görünse de Fuat'ın anlatisı, Baskıcı Ömer'in hikâyesindeki kadar net bir ironik tavrı yansıtmaz ya da bu tavrın Fuat'tan ve babasından ziyade dedesini hedef aldığı görülür.

Basri şener, hanedan sahibi bir dedenin torunu, orman memuru ve hafız bir babanın oğludur. Rüştiyeye kadar okumuştur ancak mektepten aklında kalan tek şey bir marşın sözleridir. “Florina istasyonunda padişahı karşılayıp / ipince sesleriyle söylediler bu marşı / ve hâlâ Sultan Reşat / renkli bir oyuncak gibidir hatırasında Basri'nin. /

Donanmış bir istasyonda görür onu : / sevimli bir ihtiyardır, / çarpık bodur
bacaklarından düşen setre pantolonu / kırmızı fesi / ve pamuk sakalı vardır” (58). Sultan
V. Mehmed Reşad’ın Haziran 1911’de gerçekleştirdiği Rumeli seyahatine gönderme
yapılan bu satırlarda âdeta bir karikatüre dönüştürülmüş olan Sultan Reşad’la, Basri’nin
hatırasında “Tacı hürriyetle doğdun bir güneş şeklinde sen” (58) satırıyla kalan marş
arasındaki uyumsuzluk belirgindir. Basri’ler Balkan Harbi’nde muhacir olup Edremit’e
göçerler. Annesinin, boynundaki altınları bozdurup aldığı uzun kirpikli develerle zeytin
taşır Basri. ““Hikâye-i Kesik Baş’ta yazar : / Melaikedir develer, / cennet kapısının
bekçisidir. / Ve şifadır sancılara yünü / ve mübarektir bu yün / üzerinde yatan / hamamcı
olmaz” (59) dizelerindeki batıl inanışlar, deve yünü ile hamamcı olmak arasında kurulan
absürd ilişkiyle Sultan Reşad imajı bir arada düşünüldüğünde Basri’nin hikâyesinin de
ironik bir bilinçle yazıldığı görülecektir. 19 yaşındaki Basri develerini satıp İzmir’de
kumarhane ve kerhanelere dadanır. Basri’nin 1332’de yani tam da 1915’te askere
alındığı, Çanakkale Soğanlıdere’ye düştüğü belirtilir. “Basri bir gece yarısı girdi sipere. /
Bombardıman. / Gökte yıldızdan çok mermi yanıyor. / Kapandı yüzükoyun yere. /
Yumdu gözlerini. / Açtı gözlerini ki söküyor şafak / Ve siperde kendinden başka canlı
adam yok” (59) dizelerine, Basri’nin boynunda asılı mavzeriyle cepheden kaçmasına
rağmen anlatıcı mesafeli tavrını korumakta, açıkça bir eleştiri getirmemektedir.
İstanbul’a gelen Basri, Fatih’te bir mahzende çalışan beş adam görür, onlarla tanışıp
anlaşır ve bir hanın kapıcı odasında tebdili hava raporları, izin kâğıtları ve 25 kuruşa
kırmızı harp madalyaları satar (60). Basri’nin Akhisar Söğütler köyünde yaşlı bir kadını
kandırması, Kanlıboğaz’da Çerkez Ethem’in birliklerine katılması, basılan köylerden
topladığı altınlarla Bursa’ya gelip esrar tekkesi ve kumar kahvesi açması, iki evle bir
zeytinliğe sahip olması aynı mesafeli üslupla sürdürülür. Basri’nin hikâyesindeki asıl

ironi onun 15:45 katarının 510 numaralı üçüncü mevki vagonunda *Kuvâyi Milliye* kahramanlarından Kambur Kerim'in karşısına oturtulmasıyla ortaya çıkar. Anlatıcı tarafından gerçekleştirilmeyen olumsuzlama bu diyalektik zıtlıkla etkileyici biçimde açığa çıkar.

Kuvâyi Milliye "Altıncı Bap"ta, İngilizlere tercümanlık yapan Mansur'u öldürüşü aktarılan Kartallı Kâzım, MİM'de önce bir asker sevkiyatını anlatır. 1914'te seferberlik ilan edildiğinde Pozantı'da trenlerde gardıfren [fren sorumlusu] olarak çalışan Kartallı Kâzım, cephelere asker taşıyan trenleri anlatırken, yanmış odun kokusuna boğulmuş hat boyları, kırk kişilik olmalarına rağmen her biri seksen, yüz Mehmetçikle doldurulup kilitlenmiş vagonlar, kışlanın bitlerle kaplı avlusu gibi imajları, askerin açlığı, giyimsizliği, hastalığı gibi başka detaylarla birleştirir. Askerlerin beygir dışkısından arpa ayıklayıp yemeye kalkması, Alman askerlerinin köpeğinin kabındaki makarnayı çalmaya çalışması gibi kesitler de görsel etkisi son derece güçlü canlandırmalardır. Kartallı Kâzım, Selimiye Kışlası'nda künye okuyan bir çavuşun askerler tarafından linç edilmesini anlatır sonra. Çavuş, saatlerdir künye okumaktadır ama kimse cevap vermez. Sonunda sinirlenip küfrettiğinde askerlerin saldırısına uğrar ve öldürülür. Olay üzerine kışla avlusunu dolduran daha semiz askerler cephelerden yeni dönmüş diğerlerine süngüleriyle saldırırlar ve aralarından binlercesini alıp tekrar Haydarpaşa'ya kilitli vagonlara götürürler. Kâzım'ın deneyimlerini aktarması, Selimiye Kışlası'nda bir parça ekmek yüzünden bir askeri öldürüşüyle devam eder (49-54). Kartallı Kâzım vagonun bölmesinin tahtasına başını dayayıp bunları hatırlamaya başladığı anda daha şiirsel bir dile geçilir. Kâzım'ın hatırasının devreye girmesini yönlendiren ironik tavır tutarlılığını koruduğu halde Baskıcı Ömer'in, Basri Şener'in anlatılarındaki komik unsurlara

rastlanmaz. Bu dilsel düzenlemenin Kartallı Kâzım'ın farkındalığıyla, sınıf bilinciyle, konumunu sorgulayabilen biri olmasıyla ilişkisi kurulabilir.

Tatar yüzlü adam, Çanakkale Savaşı'nda sekiz yerinden yaralanışını ve bir hastaneye varana kadar başından geçenleri anlatır. Türkü, küfür ve karikatürün birbirine karıştığı bir yolculuk anlatısından sonra İstanbul'a gidecek vapura gelir sıra:

Vapurun içi mahşer.
Vıcık vıcık kan,
islîm,
yağ,
ter.
Beni ambara indirdiler.
Yola koyulmuşuz.
Yedi gün yedi gece.
Kurtlandı yaralarım.
Kaputu açarım :
kara kara başları
beyaz beyaz kurtlar.
Bakarım eğilip,
hayvancıklar akıllı,
kaçarlar beni görünce,
tekrardan girerler yaraların içine.
Yedi gün yedi gece.
Öldürmeyince öldürmez Allah.
Türkün sağlamdır naturası,
dayanır.
Sirkeci'ye varmışız sekizinci sabah.
Kaptan demiri atmış.
Ve lakin
'Bu yanda boş yer yok,' diye istememişler bizi.
Akşam ezanı çekmiş demiri kaptan.
Gelmişiz Haydarpaşa önlerine.
Tıbbiye Mektebi hastaneydi o zaman.
Onlar, 'Olur,' demişler.
Bir tayfanın sırtında güverteye çıktım.
Biraz topaldı ama tayfa
demir gibi Laz uşağı.
Bismillah deyip baktım dört tarafa :
İstanbul yanar pırıl pırıl.
Ah canım İstanbul.
Neyse hastaneye girdik.
Duvarlar bembeyaz.
Elektrikler donanma gibi.
Malta taşları tertemiz
gıcır gıcır.

Tekerlekli araba hazır.
Beni üstüne yatırdılar.
Rahat.
Allah devlete zeval vermesin.
Devlete dua ettim o saat...” (78-79)

Tatar yüzlü adam’ın ince bir alayla konuşturulduğu, yaralardaki kurtların akıllılığı ya da Türk’ün “naturası”nın sağlamlığı gibi mizah unsurlarının gözden kaçırılmaması gerekir. Tatar yüzlü adam, onca insanlık dışı muameleden sonra hastaneye vardığında gerçekten de devlete dua etmiştir. Konuşmaya kulak misafiri olan Üniversiteli’nin “Ne yazık, / ne çabuk affediyorlar” (79) diyerek düşüncelere dalmasıyla vurgulanır bu. Nâzım Hikmet’in tavrı netleşmeye başlar. MİM’de eleştiri sadece ezenleri değil kabullenişlerinden ve eylemsizliklerinden dolayı ezilenleri de hedeflemektedir.

“Toplumsal Tipler Çizen İmajlar”da, Nuri Demirağ’dan yola çıkılarak kurgulandığı belirtilen Burhan Özedar da bütünlüklü bir biyografi ile tanıtılan kişilerdendir. Nâzım Hikmet, Burhan Özedar’ın hayatındaki önemli olayları üst üste sıralarken takvim, saat ve ölçülerde değişiklik öngören yasal değişikliklerin başladığı yıl olan 1925’ten öncesini hicri, sonrasını miladi takvime göre yazmaktadır. “1342’de Burhan / on yataklı hastane pavyonu yaptırdı. / Aynı yıl ikinci apartıman. / Demiryolu inşaatı 925’ten 34’e 800 kilometre ” (134). Burhan Özedar’ın 1341’de, adına yapılan camiye tamir ettirdiği “Sivaslı Ahmet Paşa”, “(Bu Sivaslı paşa bilmem hangi padişahın devrinde / bilmem hangi palangayı almıştı Nemselilerden” (134) dizeleriyle önemsizleştirilir. Oysa Burhan Özedar, “Sivaslı Ahmet Paşa” için bir tarih kitabı yazdıracak, 1936’da bu kitabın ilk formasını bastıracaktır. İçki içmediği, harama uçkur çözmediği söylenen Burhan Özedar’ın Amerikan dolarıyla milyoner olduğunun söylenmesi gibi çelişkilere odaklanan ironi onun millî bir tarih yazımına ilgisinde keskinleşir.

Anadolu Sürat Katarı'nın yemekli vagonunda büyüklerden insan, üç demir iki yıldız ve mebus Tahsin'le derin bir sohbette olan Burhan Özedar, üç demir iki yıldız'a

sorar:

“— Sivaslı Ahmet Paşa tarihini okudunuz mu, paşam?
Bizim Sivaslı Ahmet Paşa için yazdırılmıştır?”

“— Okumadım.”

“— Bir nüsha takdim ederim.

Fakat Ahmet Paşayı tanırırsınız, değil mi, paşam?”

Birasının köpüğüyle meşguldü üç demir iki yıldız,

boş bulundu :

“— Hayır, tanımam, hangi Ahmet Paşa bu?

Bizim sınıfta bir Ahmet Sivas vardı,

yüzbaşıyken şehit düştü Balkan Harbinde...”

Şaşırdı Burhan.

Kocaman gövdesi ufaldı, büzüldü.

Yuvarlak burnunu kaşdı büyüklerden insan.

O çocukluğundan beri böyle yapardı başkasının hesabına utandı-
ğı zaman.

Tahsin'in siyah bıyıkları güldü :

“— Bu Sivaslı paşa eski Osmanlılardan olacak,” dedi,

“Yavuz devrinde filan...”

Birdenbire doğruldu Burhan :

“— Hangi Yavuz devri, Tahsin Bey?

Kanunî Sultan Süleyman'ın en yiğit askerlerinden.

Devşirme değil, cetbecet Türk,

özüm gibi halis Sivaslı,

aslan gibi kumandan.”

Üç demir iki yıldız konuştu bu sefer kesin olarak, ipince

sesini kalınlaştırmaya lüzum görmeden :

“— Tanımıyorum.

Harp tarihimizde adı geçmez böyle bir komutanın.” (142-43)

Halil Berktaş'ın, millî ekonominin inşası ile millî tarihin inşası arasındaki ilişkiyi saptamış olmak dediği aralıktır burası. Nâzım Hikmet iki tarafı da eleştiriyor gibidir.

Burhan Özedar'ın devşirme olmayan, cetbecet Türk bir paşaya sahip çıkışında da, üç demir iki yıldız'ın harp tarihinde adı geçenler dışında kimseyle ilgilenmeyişinde de

sorunlar vardır. Burhan, “Bugün çocuklara okutulan tarihler gibiymiş / yeni harp

tarihimiz de, paşam. / Fatihleri, Selimleri, Süleymanları bile inkâr edeceğiz / Çocukların

haberi yok koskoca Osmanlı İmparatorluğu'ndan" (143) diyerek tartışmanın yönünü millî tarih tezine çevirir:

Bana öyle geliyor ki yıkacağımız kadar yıktık,
burda durmalıyız,
yeter artık.
Demokratlıkta İngilizden ileri gitmeye lüzum yok,
anane kuvvetine bakın heriflerde.
Biz mevlut okumayı unuttuk.
İnkılapsa yaptık, kâfi.
Biraz da maziye sarılıp kökleşelim.
Çocuklarımızın rüyasına
şahane heybetiyle girmeli Yavuz Sultan Selim." (144)

Üç demir iki yıldız'ı heyecanlandıran ve büyüklerden insan'ın mesafeli biçimde "Mesele kalmadı demek" dediği bu sözler bile Burhan'ın olumlanması anlamına gelmez. Önceki bölümde, betimlemelerden ve Atatürk'le yollarının ayrılışı konusunda verilen bilgilerden yola çıkılarak Büyüklerden insan'ın Recep Peker olabileceği söylenmişti. Harp tarihi ve çocuklara okutulan tarih kitapları konusundaki tartışma bu düşünceyi pekiştirir. Recep Peker, 1936'da *İnkılâp Tarihi Dersleri* adlı bir kitap yazmıştır. Büşra Ersanlı, Türkiye'de resmî tarih tezinin oluşumunu incelediği *İktidar ve Tarih* adlı kitabında okullarda okutulmak üzere yazılan tarih kitaplarını mercek altına alırken Peker'in kitabını da anar. "Türk tarih tezinin olgunlaşması, Cumhuriyetin kurulması sonrasında Osmanlıcılık, İslamcılık ve Turancılık akımları karşısında Türk ulusçuluğunun resmi bir ideoloji olarak benimsenmesini gerektiriyordu" diyen Ersanlı, Kemalist tarih tezinin Kemalist ideolojinin en önemli bütünleyici parçalarından biri olduğunu ve bir kültür devrimi özelliği taşıdığını aktarır (89). Siyasetçi tarihçilerin Türkiye'ye özgü bir olgu olmadığını, devrimci değişimlerin gerçekleştiği yerlerde siyasi kadroların yeni kuşakları eğitme misyonunu yüklendiğini belirten yazar her ülkenin etkilendiği siyasal güçlere dayanarak yapay bir geçmiş yarattığını söyler. Ersanlı'nın şu ifadesi son derece

manidardır: “ ‘Millî geçmiş’ bolca hayal gücü gerektiriyordu, çünkü ‘millet’ ve ‘milliyetçilik’ aslında yeni olgulardı” (93). Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazdırılan *Türk Tarihinin Ana Hatları, Tarih, Orta Mektep İçin Tarih, Türkiye Tarihi* adlı kitapları inceleyen Ersanlı, bu kitaplarda Osmanlı geçmişinin yok sayılmasının ve Türklerin Osmanlılar’dan önce de varolduğu düşüncesinin çeşitli görünümelerini ortaya koyar⁸. Burhan Özedar, bir yandan “cetbecet Türk” bir paşa için tarih yazdırarak Kemalist ideolojinin tarih düşüncesinin milliyetçi bakış açısını temsil ederken, diğer yandan Osmanlı geçmişinin kitaplardan çıkarılmasını eleştirmektedir. Burhan Özedar’ın hikâyesi Müslümanlık, Kemalistlik, ulusçuluk, Osmanlıcılık, hayırseverlik, cimrilik gibi düşünce ve karakterlerin bir aradalığından doğan çelişkiler bağlamında ironiktir.

MİM’in “Üçüncü Kitap”, Birinci Kısım, II. parçası Çerkeş’in Kabak Köyü’nden Hamdi’nin hikâyesiyle açılır. Bir köylünün yaşamındaki olağan şeylerin anlatıcı tarafından aktarıldığı hikâye kronolojik biçimde ilerler ve Hamdi’ye dair görsel imajlar içermediği gibi onu temsil edecek sözü de yoktur. Mekânı betimleyen imajlar öne çıkmıştır bu kez. 1336’da doğan Hamdi 1939’da Zonguldak’ta bir kömür madeninde göçükten çıkarıldıktan sonra ölür. Hamdi’nin beş sayfada verilen hikâyesinin önemi; bir köylünün hayatının değişmez örüntüsünün tekrarlayan ifadeler ve gelişmemiş bir dille özetlenmesi ve Nâzım Hikmet’in, takvim, saat ve ölçüler için yapılan devrimlerle, soyadı kanunu gibi yenilikleri köylülerin hayatı bağlamında sorgulamasıdır. 1337’de çiçek çıkaran Hamdi, 1338’de yürür, 1339’a kadar dünyasını kuran dört sokağı ve otuz altı haneyi dolaşır. Ancak babasının askere gittiği ve öküzlerden birinin öldüğü fırtınalı

⁸ Büşra Ersanlı’nın Cumhuriyet’in kuruluş döneminde yazılmış tarih dersi kitaplarını çözümlerken ortaya koyduğu görüşlerin yanı sıra, millî tarih tezinin ortaya çıkışı üzerinde 19. yüzyılda Batılıların Türkçenin grameri ve kökeni üzerine yaptığı çalışmaların yarattığı farkındalığın ve Türkçenin bir anadil olarak 20. yüzyılda fark edilmesinin etkisi düşünülebilir. Bu konudaki daha kapsamlı görüşler için *Mehmet Fuat Köprülü* adlı kitaptan Suavi Aydın ve Marcus Dressler’in yazılarına bakılabilir. *Mehmet Fuat Köprülü*. Edî. Yahya Kemal Taştan. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012.

kış için, “1925’e girerken / (eski tarih 1340)” (283) denilerek tam da hicri takvimin bırakılıp miladi takvimin kullanılmaya başladığı yıl işaretlenir. Hamdi’nin hikâyesinde, iklim koşullarına bağlı biçimde ekinin bol ya da kıt olması, kabağın az ya da çok yenmesi en önemli şeylerdir. “Jandarmalar geldi, / ‘martinleri’ vardı” (284), “Tahsildarı gördü : / atı vardı / heybesi vardı” (285) dizeleri, köylünün devletle kurduğu tek ilişkiyi, silah kuşanmış olanla vergi toplayana bakışını temsil eder. Soyadı kanununun kabul edildiği 1934’te Nâzım Hikmet’in özellikle büyük harflerle yazmayı seçtiği “ŞENTÜRK” soyadını alırlar. “babası yalnız devlet işlerinde kullandı bunu / anası hiç kullanmadı” denir (285). Köyde okul olduğundan ya da Hamdi’nin okula gittiğinden bahsedilmez ama 1933’te Hamdi’nin babasının artık kendi topraklarını işlemediği, büyük bir çiftlikte ortaklığa başladığı söylenir. Oysa 1929’da topraksız köylünün topraklandırılmasını öngören bir reform yapılmıştır. Dağ yüzünden Türbeliler’le kavga çıkması, iki tarafın karanlıkta silah atması ve verginin bakayaya kalması da gerçekleştirilemeyen toprak reformunda aşiret kavgalarının rolünü hatırlatır (286-87). Üç arkadaşıyla Zonguldak’a inen Hamdi madende çalışmaya başlar ve orada ölür. Hamdi’nin hikâyesinde kısa biyografi yazımından gelen öyle kuru bir dil vardır ki Hamdi’nin ve her köylü çocuğunun yaşayıp yaşayacağı ya da devletten görüp göreceği şeyler bu dille kesin olarak belirlenir ve kişinin bu belirlenmiş aşamayacağı açıktır. Nitekim Hamdi’nin ölümünden sonra dünyaya gelen oğlu da “Aynı yılın sonlarında / yine kavga çıktı dağ yüzünden Türbelilerle / karanlıkta silah attı iki taraf.” (287) tekrarı bağlamında bu aşılmazlığa hapsedilir. Hamdi oğlu Ahmet, bu son kavgada hapse düşen dedesini ziyaret için cezaevine gelmiştir. Dedesi hapiste, babası mezarda olan Ahmet’in topraksız olduğu da düşünülürse geleceğine umutla bakmak mümkün değildir.

Hamdi'nin, böyle tarihler belirtilerek yazılmış bir biyografisinin olması bile Nâzım Hikmet'in ironik tavrından kaynaklanır şüphesiz. Hayatında tarihe not düşülecek kadar önemli hiçbir olay gerçekleşmemişken Hamdi tarihsel bir figür olarak ele alınmış ve hikâyesine söylenenlerden çok daha fazlası sıkıştırılmıştır. Hamdi'nin, babasının ve oğlunun hayatını şekillendiren şey, hayatlarına hızla giren soyadı kanunu değil gerçekleşmeyen toprak reformudur. Köylünün yaşamına ancak göstergesel düzeyde ulaşabilen devrimler, ŞENTÜRK soyadıyla mizah konusu haline gelir.

Bu örnekler alt ya da üst sınıfların, köylülerin ya da iktidar seçkinlerinin biyografileri yazılarak ya da yaşamlarından kesitler sunularak tarihselleştirilmelerinde ironik bir söylemin hakim olduğunu söylemek için yeterlidir. Mizah unsurlarından ya da çelişkiler üzerinden işleyen bir alaycılıktan bütünüyle ya da nispeten arındırılmış kesitler Halil, Kartallı Kâzım, Fuat gibi, siyasi bilinci ve eylemselliği olan kişiler için yazılmıştır. Türkiye'nin yakın tarihinden seçilmiş bazı olayların anlatımında da dilin özel bir biçimde düzenlendiği söylenebilir.

15:45 katarı İzmit İstasyonu'nda durduğunda Kartallı Kâzım ve Tatar yüzlü adam trenden inerler. Kartallı Kâzım istasyon yakınındaki köprünün dibinde bir ağacı göstererek Ali Kemal'in cesedinin bu ağaca asıldığını söyler ve ara sıra Tatar yüzlü adam'ın sorularıyla kesilen bir Ali Kemal anlatısı başlar. Ali Kemal'in İngilizler'e çalıştığını, halifenin adamı olduğunu, kaleminden pis ve murdar bir kan damladığını söyleyen Kartallı Kâzım'ın düşünceleri açık bir biçimde olumsuzdur. Tanık olduğu olayları heyecanla anlatmaktadır. İngilizler'in elinden alınan Ali Kemal'in motorla iskeleye getirildiği, Saray Meydanı'ndaki hükümet konağına götürüldüğü, 20 dakika sonra etrafında subaylarla dışarı çıkarılıp "Kahrol Artın Kemal" diye bağırarak öfkeli kalabalığa teslim edildiği söylenir. Ali Kemal belki içeri alınır umuduyla dönüp konağına

bakmış ancak kapı yüzüne kapatılmıştır (94). Önce taş, odun ve çürük sebze yağmuruna tutulan Ali Kemal bu kalabalık tarafından öldürülür. Kartallı Kâzım'ın şu betimlemesi âdeta rahatsız edicidir:

Baktım ki yatıyor yüzükoyun.
Ayağında bir donu kalmış
kısaca bir don.
Çıplak eti pelte gibi tombul, beyaz.
Bana hâlâ nefes alıyor gibi geldi.
Bir ip bağladılar sol ayağına.
Hiç unutmam
sol ayağında kundura, çorap filan yoktu
fakat sağ bacağında çorap bağı kalmış.
Başladılar ölüyü bacağından sürümeye.
Yokuş aşağı, başı taşlara çarpıp gidiyor. (94)

Ali Kemal bu şekilde bir süre dolaştırılır sonra cesedi ağaca asılır. Gömleğinden ya da “donundan” bir parça aylarca takılı kalır dalda. Kartallı Kâzım, Ali Kemal'in eşyalarının müzayedede satıldığını, tek bir çorabını 5 liraya alan bir tanıdığı olduğunu söylediğinde Tatar yüzlü adam, asılan insanın eşyasının uğursuz sayıldığını söyleyerek karşı çıkar. Onun, “Zaten İzmitlilerin işi de doğru değil / Herifin suçu vardiysa devlet verir cezasını / hükümet asar” (95) şeklindeki sözleriyle, Kâzım'ın “Fakat yüzüne karşı kapıyı ağır ağır kapadılar” (94) sözü arasındaki çelişki belirginleşir. Tatar yüzlü adam, bunun zaten bir infaz olduğunu düşünmemektedir. “Birinci Kitap” II. parçada yer alan Ali Kemal anlatısı, “Üçüncü Kitap”, I. Kısım, III. parçada konu edilen 31 Mart, II. Abdülhamit'in halli ve Ermenilerle ilgili olaylardan bağımsız bir kesit olarak düşünülmemelidir.

Halil'in cezaevi arkadaşlarından Çopur İhsan Bey, İlyas Kaptan, Asrî Yusuf ve Bakkal Sefer sohbet etmektedir. 31 Mart'ta “Muini Zafer” gemisinde asker olan Bakkal Sefer'in hikâyesini ezbere bildikleri halde tekrar tekrar dinlemekten hoşlanan diğerleri “31 Mart'ta tevatür işler olmuş” (300) diyerek Bakkal Sefer'e o günü bir daha

anlattırırılar. Bakkal Sefer yaşadıklarını aktarıırken diğerlerinin araya girip eğlenmesi anlatıyı mizahi bir niteliğe büründürür. İhsan Bey’in elinde 33 senelik bir gazete vardır. Bakkal Sefer gazetenin resimsiz ve baştan başa Müslüman yazısıyla basılmış olmasına sevinmiş gibidir.

“— Gazetenin ismi ‘Sabah’, efendi ağa,
10 Rebiülahır 1327.
Numero 7038.
Sahibi imtiyazı Mihran.”
Asrî Yusuf sordu :
“—Vay, sahibi Ermeni miymiş?” (303)

Gazeteden okudukları ilk haber “Abdülhamit’e tebliği hal”dir. “—Yani, Abdülhamit’e tahtından indin denmesi” anlamına gelen başlığın altında şu tarz ifadeler vardır:

Abdülhamit’in çenesi titriyor imiş.
Benzi fena halde uçuk
fakat çehresi gayet gazaplı ve korkunç :
— Ben bu işin böyle olacağını bilir idim, — demiş.
Ve konuşma sırasında eski hakan
iki gündür aç bırakıldıklarını söylediği zaman
bahsetmeyi unutmuştur şüphesiz :
bisküvitlerden, şekerlemelerden, havyarlardan, tereyağlarından (305)

İçeri giren askerin her yanda sepet sepet yiyecek bulduğunu duyan Bakkal Sefer’in 31 Mart’a bulaşmaktansa Hareket Ordusu’na katılmadığı için hayıflanmasıyla anlatının ciddiyetsizleştirilmesi devam eder. Gazeteden Abdülhamit’in servetini belirten “Abdülhamit’in yanında Şark / şimendiferleri tahvilatı / 700.000 imiş / 5 milyon 150 bin lira / eder” (306) satırlarını okuduklarında, Yusuf’un gülererek “Çalışıp alın teriyle kazanmış belli”, Bakkal Sefer’in “Şimdikiler gibi [...] bal tutan parmağını yalar, oğlum” demesi iki eleştiri bağlamında bu kesiti Ali Kemal anlatısından ayırır.

Gazeteyi okumaya devam eden İhsan Bey’e, diğerleri, “Havadis yok mu İhsan Bey, havadis oku” dediklerinde, İhsan Bey “Var ama gazetenin bu yanı hepten parçalı” der (307). Önce Taşkışla ve civarındaki yerlerin, vatan ve hürriyet aşkı için Osmanlı,

Arnavut, Rum, Ermeni, Musevi, Bulgar kanlarıyla sulandığına dair bir haber okunur. Bu 31 Mart isyanının ardından 13 Nisan 1909'da yaşanan Taşkıyla Muhasarasının haberidir. Asrî Yusuf hayretle “Türk yok muymuş be?” diye sorunca Osmanlı ile Türk'ün aynı şey olup olmadığı tartışılır. Sonra Tatavla'dan topları geçirmeye uğraşan askerlere Ermeni kadınlarının yardım etmesiyle ilgili satırlar okunur ancak bundan sonrası gazetenin paramparça olması yüzünden bütünlüklü cümleler halinde okunamaz. “Birinci Kitap” I. Parçada, Haydarpaşa Garı merdivenlerini çıkmakta olan Halil'in yerdeki bir gazete parçasını okumaya çalıştığını, ancak gaz yağının satırları dağıtması yüzünden okuyamadığını hatırlamak gerekir. Halil'in okuyabildiği satırlarda II. Dünya Savaşı haberleri vardı (17). Cezaevinde okunamayan satırlarsa Ermenilerle ilgilidir.

Selim Deringil, *Denge Oyunu*'nda savaş yıllarında basın sıkı bir denetime tabi tutulduğunu söyler (8). Füzûzan Hüsrev Tökin, *Basın Ansiklopedisi*'nde o yıllarda basının durumunu şöyle özetlemektedir: “‘Tek şef-Tek Parti’ devrinde basına karşı sert tedbirler alındı. Devlet bütün yayın vasıtalarına el koydu. Gerçi bir sansür heyeti yoktu ama CHP ve matbuat müdürlüğü basın üzerinde yaptığı baskı ile sansür kadar rol oynuyordu. Bu devirde de bazı konuların ve kelimelerin kullanılması yasak edildi” (Alıntılayan Deringil 8). Tökin, *Ulus* gazetesinde ertesi gün çıkacak başyazının İstanbul gazetelerinin Ankara muhabirlerine bir gün önce verildiğini ve aynı yazının bu gazetelerde çıkmasının istendiğini belirtir. Ankara'da gazete çıkarmanın CHP'nin tekeli altında olduğu da verilen bilgiler arasındadır (8). Selim Deringil, bu dönemde basın aracılığıyla nasıl bir denge sağlandığını çözmeye çalışır. Ona göre, Müttelikler ve Mihver devletleri Türk basınına yakından izlemekte, özellikle isim yapmış başyazarları ve dış politika gözlemcilerinin yazılarını tek tek değerlendirmektedir. Yazar, İngiltere'de *Review of Foreign Press* (Dış Basından Seçmeler) dergisinin Türk basınından çeviriler

ve yorumlar yayımladığını söyler (8), ancak asıl ilgi çekici olan nokta bütün bunlara rağmen hükümet sözcülerinin Türkiye’de basın özgürlüğü olduğunu sürekli yinelemeleridir. Örneğin Refik Saydam mecliste yaptığı bir konuşmada, birçok ülkede huzur ve istikrarın korunması ile basın özgürlüğünün bağdaşmayan kavramlar olarak görülmesine rağmen Türkiye’de bu özgürlüğün istikrarın temel direği olduğunu söylemiştir. Saydam’ın bu sözlerini aktaran Deringil şu çıkarımı yapar: “basında yayımlanan [düşünceler] hükümet politikasıyla çeliştiğinde basın özgürlüğünü vurgulamak hükümete Avrupa devletleriyle olan ilişkilerinde esneklik kazandırıyor. Böylece resmi tavırları olan tarafsızlık ilkesini korurken, basın aracılığıyla gerçek düşüncelerini sezdiriyorlardı” (10). Halil’in gazeteyi okuyamamasının sebebi, İhsan Bey ve diğerlerinin de 33 yıl öncesine ait bit gazeteyi okuyamamasıyla açıklık kazanır. MİM’de bu iki dönem arasındaki kümelenmelerin ortaya konulmasında iktidarın basını baskı ve sansür yoluyla denetim altında tutması da vardır. Burda neden *Sabah* gazetesinin seçildiğini sorgulamak gerekir.

Sabah gazetesinin sahibi Mihran Efendi, II. Abdülhamit dönemindeki basın sansürüne direnişiyle ünlenmiştir. Alpay Kabacalı, *Başlangıçtan Günümüze Türkiye’de Basın Sansürü* adlı kitabında, 1908’e doğru İstanbul’da, *İkdam*, *Sabah*, *Tercüman-ı Ahval* ve *Saadet* olmak üzere dört gazete kaldığını, *İkdam* ve *Sabah*’ın suya sabuna dokunmayan yazılarının bile sansürden zorlukla geçtiğini belirtir (79). II. Meşrutiyet’in ilan edildiği 24 Temmuz 1908’de, *İkdam*’ın sahibi Ahmet Cevdet ile *Sabah*’ın sahibi Mihran Efendi aralarında anlaşarak gazetenin provalarını sansüre göndermeme ve sansür memurları gelirse içeri sokmama kararı alırlar (81). Füzûzan Husrev Tökin, *Basın Ansiklopedisi*’nde, *Sabah* gazetesinin 1908 devriminden sonra İttihat ve Terakki’ye karşı muhalefet yaparak dönemin önemli gazetelerinden biri haline geldiğini söyler (101).

Sabah'ın bir başka önemi Ali Kemal'le ilgisidir. Tökin'in kitabının "Ali Kemal" maddesinde, 1908'de İstanbul'a dönüp önce *İkdam* gazetesinde çalışan Ali Kemal'in bir süre sonra *Peyam* gazetesini çıkardığı, sonra *Sabah* ile *Peyam*'ın birleştiği belirtilir. *Peyam-Sabah* gazetesinin başına geçen Ali Kemal, Millî Mücadele aleyhine yazılar yazar (12). Mihran Efendi'nin *Sabah* gazetesini kapatması da Ali Kemal'in linç edilmesinin hemen ardından olur. Burada *Sabah* hem sansürü hem de olaylar arasındaki bağlantıyı işaret etmek üzere seçilmiş gibidir.

İhsan Bey Ermenilerle ilgili haberleri okumaya devam eder. Nâzım Hikmet bu okumayı şöyle görselleştirir

“— ‘Adana vukuatı’
 menhus eller, kirli nasiyeler
 evli bir Ermeni kadının hanesine
 zevci gelir, bu mel’unlardan üçünü kurşunla katleder
 bu fırsattan istifade, Ermeni evlerine hücum
 hükümetin miskinliği
 İslamlar Ermenilere, Ermeniler İslamlara
 evler ateşe verilir
 şehri yağma eden mürteciler
 Adana kıtali köylere
 Tarsus sokakları cesetle doludur(308)

Hürriyet şehitlerinin nasıl gömüldüğüne dair haberde şehitlere yaptırılacak abide için iane verenler arasında, en başta ve en fazla miktarla “Sabah imtiyaz sahibi Mihran” yazması ironiktir. Doğru dürüst okunamaz durumdaki bir kaç haberden sonra İhsan Bey gazeteyi fırlatır. Burda gözden kaçırılmaması gereken çok önemli bir detay vardır. Ermenilerle ilgili olayların paylaşıldığı, sansürün görsel bir imaja dönüştüğü bu satırlar biter bitmez Asrî Yusuf’un gözü aynaya kayar. “kıravatlı, kumral bir yiğit kendisine bakıyor, / Her nedense birden bire şapkasını giydi yiğit / gülümsedi” (310) denilerek Yusuf’un kendisine yabancılaşması vurgulanır. Yusuf yerdeki gazeteyi alıp masaya koyacaktır ki Hz. Ali’nin devesiyle karşılaşır:

Bir kambur deveydi bu,
bir tabut taşıyordu.
Bir agelli Arap,
yüzünde nikap,
yediordu deveyi.
Deveyi yeden,
tabutta yatan,
Hazreti Ali.
Bir yol yeşil
bir yol al,
tabutun üstünde şal.
Tabutta boydan boya
tabuttan büyük
Zülfikâr, ağzı çatal.

Gökte bir melek,
solda bir geyik,
sağda bir arslan,
ağlıyor Hüseyin,
ağlıyor Hasan.
Ve ince bir camın üzerinde
gidiyor Hazreti Ali'nin devesi
lokum aynaların arasından. (310-11) (EK B. Resim 2)

Neveser Aksoy, *Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız: Camaltı Resimleri*

başlıklı yazısında Hz. Ali'nin devesi diye bilinen resmin hikâyesini anlatır: Hz. Ali ölüm döşeğindedir. Oğulları Hasan ve Hüseyin'i yanına çağırarak yarın sabah bir pirin geleceğini bu pirin arkasında bir deve, devenin üzerinde bir tabut bulunacağını söyler. Bu pirin kendisini Muhammed'in yanına götüreceğini söyler ve ölür. Pir deveyle geldiğinde, Hasan ve Hüseyin, Hz. Ali'yi tabuta koyup deveye yüklerler ve pirin peşine düşerler. Uzun bir süre sonra, pir yüzünü örten örtüyü kaldırdığında, pirin de Hz. Ali olduğunu görürler. Hz. Ali'yi dirilmiş ve kendi tabutunu çeken bir deveci gibi gören oğulları, göz yaşlarını tutamayarak ona doğru koşarken hepsi birden ortadan kaybolur. Hz. Ali göğe çekilmiştir (39-40). Bu yazının yer aldığı *Cam Altında Yirmi Bin Fersah* adlı kitapta, Hz. Ali'nin devesi'nin Ali'nin dirilmesi, iki bedene sahip olması bağlamında kuvveti temsil ettiği söylenir (47)

Asrî Yusuf'un cama işlediği Hz. Ali'nin devesi için modelin eski bir örnek olduğu, ancak İhsan Bey'le Yusuf'un Ermenice bir dua kitabından gördükleri bir melek resmini bu levhaya ekledikleri belirtilir (311). Bu tam da Mitchell'in, metaresim dediği şeydir. Başka bir medya içindeki bir resim kendi bağlamından koparılıp bir başka medya içine yerleştirilmiştir. Yani Ermenilere ait dini bir sembol Alevilere ait dini bir anlatıyla birleştirilerek Ermenilerle Aleviler arasında bir ortaklık kurulur. Ancak mesele bununla kalmaz. "Asrî Yusuf bıraktı gazeteyi devenin üzerine, / ve tuhaf bir sıkıntı duydu birdenbire" (311) dizelerinden ve yüreğinde artan sıkıntıyla ayna dökmeyi ertelemesinden anlaşılacağı üzere gazetede okuduklarından sonra bu meleğin varlığından da yaptığı işten de tedirgin olmuştur. Halil'e rastlayan Yusuf, Hz. Ali'nin devesini asrîleştirme fikrinden vazgeçtiğini, bu rezillikleri artık satmayacağını söyler. Sonra da Halil'e, "Hani, / bilimiyon, / yürüdük mü, diyecektim, / asrîleştik mi / Abdülhamit'ten bu yana?" diye sorar (312). Hz. Ali'nin devesini asrîleştirmenin ne anlama geldiği Yusuf'un "asrîleştik mi" sorusuyla da bağlantılıdır. Bu konu Cumhuriyet modernleşmesinin karakterini ortaya koymaya yönelmiş diğer imajlarla birlikte daha sonra yeniden ele alınacaktır.

Nâzım Hikmet'in o yıllarda neredeyse dokunulmaz olan Ermenilik, Alevilik meselelerini çok sayıda insan hikâyesini kullanarak değil de sansürü sayfa üzerinde somutlaştırmak, metaresim kullanmak gibi yöntemlerle MİM'in tarih içeriğine dahil etmesinin daha etkileyici olduğu söylenebilir. Baskı ve sansürle birlikte, şairin başına gelebilecek daha kötü şeylerden sakınmasıyla devreye giren otosansür, azınlıklarla ilgili olarak 1940'lara kadarki başka olayların MİM'de neden yer almadığı sorusu için de makul bir yanıttır.

2. Emperyalizme Karşı Savaşarak Ölenler

MİM’de, sayıları oldukça sınırlı olmakla birlikte, Türkiye dışından insan manzaraları da vardır. II. Dünya Savaşı çerçevesinde yabancı askerlere, Rusya için ya da emperyalizme karşı savaşan “kahramanlara” ve savaş anlatılarına yer verilir. Bunlar “Dördüncü Kitap”ta, radyoman Cevdet Bey’in dinlediği savaş haberleriyle kurguya dahil edilmeye başlar. Sabah, öğle, akşam radyonun başında olduğunu söyleyen ve cezaevindeki 936 modeli radyonun Ankara’dan başka bir yeri çekmediğinden yakınan Nâzım Hikmet (*Kemal Tahir’e* 101), savaş haberlerine özel programlar sayesinde gelişmeleri adım adım izlemektedir. O yıllarda Basın-Yayın Genel Müdürlüğü baş müşaviri olan Burhan Belge, Ankara Radyosu’nda savaş konusunda konferanslar vermektedir. Bu konferansların yer aldığı *Burhan Belge’nin Sesiyle İkinci Dünya Savaşı* adlı kitaba bir sunum yazan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, ortamdaki bilgi kirliliğinden, halkı Alman yanlısı olmak ve Almanya’nın yanında savaşa girmek konusunda kışkırtan gazetelerden bahseder ve Burhan Belge’nin konuşmalarının Türk kamuoyunu bunlarla zehirlenmekten koruduğunu belirtir (VIII).

MİM’de önce, radyodan Atlantik Deniz Savaşları’nı dinleyen Cevdet Bey aracılığıyla biri Alman, diğeri İngiliz iki askerin hikâyesi sunulur. Atlantiğin dibinde yattığını hayal eden ve radyodan dinledikleriyle hayal gücünü birleştirerek olup biteni âdeta bir film gibi canlandırmaya çalışan Cevdet Bey yanbaşına düşen bir denizaltıdan fırlayan Münihli Hans Müller’i kurgular. Hans Müller 1939 ilkbaharında denizaltıcı olmadan önce Hitler hücum kitasında görevli bir neferdir. Hans Müller’in üç şey sevdiği söylenir: “1- Altın köpüklü arpa suyu. 2- Şarkî Prusya patatesi gibi dolgun ve beyaz etli Anna, 3- Kırmızı lahana”. Oburluk, aç gözlülük gibi özellikler MİM’de daha çok

kurmaca kişiler olan “kötülerin” ortak paydasıdır. Hans Müller’in üç vazifesi olduğu belirtilir: “Çakan bir şimşek / gibi mafevke [üst’e]selam vermek. / 2- Yemin etmek tabancanın üzerine. / Günde asgarî üç çift çevirip / sövmek sinsilelerine” (427). Hans Müller’in hayali yepyeni bir manevra kayışı takıp pırıl pırıl çizmeler giymek, çatılmış kılıçların altından geçerek Anna’yla evlenmek ve hepsi de asker olacak 12 oğula sahip olmaktır. İmajların birer gülmece unsuruna dönüştüğü, yiyecek isimleriyle doldurulan kesitin ciddiyetten uzaklığı hemen fark edilir. Az sonra İngiliz askeri Harri Tomson da yanlarına düşer. Tomson’un tavan süpürgesi gibi bir karısı olduğu söylenir: “tavan süpürgesi gibi efendim, zayıf, uzun, titiz, temiz / ve tavan süpürgesi gibi münasebetsiz” (429). Oğlu da tombul ve beyaz yanaklı bir sarı papadır. Tomson, İngiliz İmparatorluğu ve hürriyet için öldüğünü söyler, savaştan sonra işsiz ve aç kalmayacağına inanır. Bu satırlardaki mizahın kasıtlılığı, “İngilizler fazla konuşmayı sevmezler, / hele hümoru seven ölü İngilizler” denilerek ortaya konulur (430). Müller’le Tomson’un yan yana şiştiklerini söyleyen Cevdet Bey, Müller’in etiyle zehirlenmekten korkan balıkların Tomson’u afiyetle yediğini belirtir. Denizyollarına hakim olmak isteyen İngiltere, Amerika ve Almanya arasında 1941’de başlayan Atlantik Savaşı böyle sahnelenir.

Cevdet Bey’in radyosundan cezaevindeki radyoya geçilir. Halil, Ressam Ali ve Bethoven Hasan, Moskova radyosundan bir senfoni dinlemektedirler. Saime Göksu ve Edward Timss bu bölümün Dmitri Shostakovich’in *Leningrad Senfonisi*’ne gönderme olduğunu söylerler (292). Senfoninin farklı bölümlerindeki ağırlıklı enstrümanların ve müziğin verdiği duygudan yola çıkılarak yazılmış gibi duran kesitte Alman ordularının Kiev’i zaptedip Moskova ve Leningrad üzerine ilerleyişi anlatılır. 22 Haziran 1941 tarihi belirtilmeden önce İvan adlı bir asker tanıtılır. İvan’ın köyde doğduğu, kolhozda büyüdüğü, elektrik santralinde çalıştığı belirtilir. İvan’ın ve İvan’la birlikte mekânın

betimlenişinde olumlu düşünceler yaratacak benzetmelerin/metaforların öne çıktığına ve mizah unsurlarının bulunmadığına dikkat edilmelidir:

Belorusya - Lehistan sınırındaydı kıtası.
Sabaha karşı çıktı nöbetten.
Yeni sağılmış süt gibiydi ortalık,
toprak yumuşacık, ıslaktı,
ağaçlar buğuluydular.
Ve kuşlar nerdeyse cıvıdayacaktı.
Toz pembe söktü şafak.
Ne güzel şey, şafak vakti sıhhatli ve genç olmak.
Çekik, maviş gözleriyle İvan etrafına baktı :
Teslim etmiş kendini
dümdüz uzanıyordu ova. (435)

İvan'la aynı bölükte Türkistanlı Ahmet, Ermeni Sagamanyan ve Ukraynalı Yurçenko vardır. İvan'ın, Hitler'in yaptıklarına hayret edişini anlatan satırlar boyunca Hitler, Alman askerleri ve Alman tankları hayvan benzetmeleri/metaforları ile anılır. “Sosyal-demokratların ihanetine rağmen / nasıl olsa devirirler iti” (437), “Fakat Alman milleti / Hitler’e av köpekliğinde / ve İvan’ı şaşırtmakta devam etti” (437), “Çünkü anladı ki İvan / karşısında duran / yarı hayvan, yarı insan” (438) dizelerine başka örnekler de eklenebilir. Hitler'in Almanya'da yerleşmesine şaşacak kadar saf bir kişilik olarak çizilen İvan'a, arpa yolan bir kadının gözlerinin, bir elma ağacının, ölü bir kız çocuğunun saçlarının dile gelip “İvan beni bırakıp / nereye İvan” (439-40) diye sormasında ve İvan'ın bunları gördükten sonra kin duymayı öğrenip vahşi bir savaşçıya dönüşmesinde, benzerlerine *Kuvâyi Milliye*'de örneğin “Karayılan Hikâyesi”nde rastlanabilecek epik unsurlar devreye girer. Bu tarihsel olayların anlatımı da ironik bir bakış açısını yansıtmakta ancak kişiler mizah yoluyla önemsizleştirilmeyip epik unsurlar yoluyla kahramanlaştırılmaktadır. Hans Müller'le Harri Tomson'un ölümü bir anlam ifade etmezken, İvan'ın ve bölüğündekilerin ölümü anlamlıdır. Radyodaki senfoniyle iç içe ilerleyen bu bölümden sonra 16 Kasım 1941 Moskova Muharebesi anlatılır:

41 yılı Kasım ayının on altısı.
On üçü zırlı 50 tümen,
3000 top,
ve 700 uçak
Moskova'ya bir kerre daha saldıracak.
Plan :
Bolşevik başkentini sarmak iki yandan
ve kuzeyde ve güneyde derinliğine dalıp
ve şehri tutan kuvvetleri parça parça çember içine alıp
yok etmek.
Hitler, tank sayısı bakımından üstün durumdadır.
Tank
önemli alettir inkâr eden yok.
Fakat bizde insanlar kullanır tankları
onlarda tanklar insanları. (448-49)

Yukarıdaki dizelerle başlayan ve âdeta bir haber metni gibi yazılmış bölümde de eleştiri baskındır ancak mizaha yer verilmez. Devamında Alman askerleri de, Moskova da çok sayıda benzetme ve metafor aracılığıyla tasvir edilir: “Moskova bir kaloriferdi, / Moskova bir kilerdi / Moskova bir kuştüyü yastıktı” (450), “41 yılı Kasım ayının on altısı / Volokolamsk şosesinde karın üstünde / Alaman tanklarının karaltısı. / 20 tane. / Simsiyah. / Koskocaman. / Her biri kör bir gergedan gibi yürüyor / öyle acıklı ve korkunç. / Ve aptal bir pehlivan gibi çirkin. / Ve hiç benzemedikleri halde akrebe benziyorlar” (451).

Alman askerleri ve silahları betimlenirken kullanılan imajlarla ortaçağın sık sık ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. “Ortaçağ sürüleri habire geliyordu / paraşütlerle inen / motosiklete binen / ortaçağ sürüleri” (441). Bu sürüler karşısında geri çekilen İvan ve arkadaşları dünyanın ortaçağa dönmeyeceğinden emindirler. Bu ilişki en açık biçimde, Alman tanklarının betimlendiği şu satırlarda görülebilir:

Geliyorlardı akşam karanlığını yarıp.
Ötekilerden iriydiler.
Balestik, radyo, motor, çelik :
yirminci yüzyılın bütün teknik hünelerini taşıdıkları halde
Ortaçağ aletlerine benziyorlardı :
bir şeyler vardı biçimlerinde falan

ilmi-simyayla, büyüyle filan ilgiliymişler gibi. (452)

Nâzım Hikmet, kapitalizmin üretim ilişkilerini, teknolojiyi kullanma biçimini “ortaçağ” sözcüğüyle buluşturarak, kapitalizm ve tarih bağlamında “ilerleme” kavramını sorgular görünmektedir. Söz edilen ortaçağ bir yandan da kapitalizm ortaçağıdır.

Aleksandr Bek’in *Moskova Önlerinde - Volokolamsk Şosesi* adlı romanına da konu olan 28’lerin hikâyesi de MİM’de bir kahramanlık anlatısı olarak yer alır. Mustafa Sungurbay, Kloçkof Diev, Ukraynalı Bondarenko, Kujebergünof, Nikolay Maslenko ve Natarof canları pahasına ortaçağ aletlerine benzeyen tankların hepsini yok etmişlerdir. Almanların Moskova’nın kuzeyindeki şehirlere ulaştığı söylenir ve Aralık ayının ilk günlerinde Alman subayları tarafından yakalanıp asılan 18 yaşındaki Rus partizan Tanya’nın [Zoya Kosmodemyanskaya] hikâyesi anlatılır. Tanya, kabuğunun içindeki bademe benzetilirken, Alman subaylarının yemeğinden kalan konyak ve domuz sucuğunun vurgulanması, iyilerin ve kötülerin ayrımında kullanılan imajların bir tutarlılığı olduğunu gösterir. Kötüler, Anadolu Sürat Katarı yemekli vagon yolcuları örneğinde olduğu gibi yeme içme tüketme düşkünlüğüyle kodlanırken, iyiler ya da kahramanlar genellikle meyve metaforlarıyla tasvir edilir. Böylece MİM’in iyileri, kötülerin oburluklarının, açgözlülüklerinin, zulümlerinin hedefi olur. Bu bölümde imajların; olayların geçtiği mekânı okura duyusal olarak deneyimletecek, Tanya’nın yaşamıyla ve anlarıyla özdeşleşme sağlayacak biçimde düzenlendiği görülür. “Ocağın ateşiyle kızılca karanlıktı mutfak. / Ve ezilmiş hamam böceği kokuyordu” (457).

Tanya’nın kısa yaşamının anları elle tutulacak kadar yakındır:

Çocukluğu geliyor aklına,
bu o kadar yakın ki
kısacık entarilerin renkleri bile
tutulacak gibi elle.
İlk hava bombardımanı geliyor aklına.

Cepheye giden işçi taburları geliyor aklına
sokaktan geçiyorlar şarkı söyleyerek
ve çocuklar koşuyor peşlerinden.
Zaman zaman bir tramvay durağı geliyor aklına
anesiyle orda vedalaştılar.
Bir komsamol toplantısı geliyor aklına,
bu o kadar yakın ki
kırmızı örtülü masada su bardağı
ve kesik kesik konuşan kendi sesi bile
tutulacak gibi elle. (461)

6 Aralık 1941’de Kızılordu’nun Moskova cephesinde karşı taarruza geçmesi,
Moskova’nın kurtuluşu yine bir haber metni üslubuyla yansıtılır ve Nâzım Hikmet “(ve
ben şimdi bile bunları yazarken yerimde duramıyorum)” diyerek coşkusu gösterir
(465). Bu coşkuyu paylaşmak istediği kişi ise Gabriel Peri’dir:

Gabriel Peri bölümü bir biyografi niteliğindedir. Fransız gazeteci, Komünist
Partisi kurucusu, *Humanité* yazarı Gabriel Peri, 1941’de Nazi işgali sırasında asılmıştır.
Peri’nin 1902’de Fransa Tulon’da doğduğu, babasının doklarda teknik işleri müdürü,
annesinin dindar bir Hristiyan olduğu belirtilir. I. Dünya Savaşı’nı öfkeyle deneyimleyen
Peri’nin 1919’da Sosyalist Parti’ye girdiği ve 1920’nin sonunda Komünist Partisi’sinin
kurucuları arasında yer aldığı vurgulanır.

Beyaz deniz kuşları gibi uçardı kahkahası
bir liman gibi dumanlı yazı odasında “Humanité”nin.
Ve her yerde hazırды çarpan bir yürek gibi kafası :
Habeşistan’da, İspanya’da, Çin’de.
Ve insanı sabırlı bir dikkatle bir dinleyişi vardı :
makası kusursuz elbisesi, piposu, benekli papiyonu
ve hafif tertip alaycı nezaketinin içinde.
Ve kaç kerre mitinglerde gördük onu :
insanlara saadeti müjdelerken
her şeyden dolayı ve her şeye rağmen. (467)

Yukarıdaki satırlarda açıkça gözlenebilen övgü bir yana, Nâzım Hikmet, Gabriel
Peri bölümünde hem MİM’deki kaybedenlerin hikâyelerine yayılmış ölüm izleğine bir
açıklama getiriyor hem de mücadele konusunda öneride bulunuyor gibidir. Kendisine,

iltica ederse affedilebileceğini söyleyenlere kulak asmayıp ölümü seçen Peri'nin kibirli bir rahatlık duyduğu söylenir. “Kafasıyla, kitapların arasından gelmişti kavgaya / fakat sadık kalmıştı ona namuslu bir amele gibi” (468) açıklaması, MİM'deki işçi ve köylülerin bilinçsizliğini ve eylemsizliğini hedef alan mizahi boyutu da açıklayabilir.

3. Tarihsel Sahneleme Kipleri

Nâzım Hikmet'in; kişileri, toplumsal sınıfları ve yapıları tarihselleştirirken ya da yakın geçmişin tarihsel olaylarını ele alıp bu olaylar hakkındaki bilgiyi sorgularken ürettiği dilin neye göre düzenlendiğini, imajların bu düzenlemeye katkısını belirlemek gerekir. MİM'de ortaya konulan tarih yazımının tarihe karşı ne tür bir bakışın ürünü olduğunu araştırırken Hayden White'ın *Metatarih*'te önerdiği yöntem zihin açıcı olmuştur.

White, 19. yüzyıl Avrupa'sındaki tarihsel imgelemin derin yapısını çözümlenmeye giriştiği *Metatarih*'in önsözünde, tarihsel yapıtı düzyazı biçimindeki bir anlatsal söylem haliyle, dilsel bir yapı olarak ele aldığını söyler. Ona göre, bütün tarih çalışmalarında derin bir yapısal içerik bulunmaktadır ve bu içerik doğası gereği poetikayla ve özelden dille ilgilidir. Bu içerik tarih çalışmalarında metatarihsel öge işlevini görür (12). White, tarihçilerin açıklayıcı etkiler yaratabilmek için başvurdukları üç strateji belirler. Bunlar; biçimsel kanıtlarla açıklama, sergileyerek açıklama ve ideolojiyi karıştırarak açıklamadır. White, bu stratejilerin her birinde tarihçinin özel bir açıklayıcı etki yaratmak için başvurabileceği dört eklemleme tarzı belirler. Biçimsel kanıtlarla açıklamada Biçimcilik, Organisizm, Mekanizm ve Bağlamsalcılık tarzları; sergileyici açıklamada Roman, Komediya, Tragedya ve Satir türlerinin ilk biçimleri; ideolojiyi karıştırarak açıklamada Anarşizm, Muhafazakârlık, Köktencilik ve Liberalizm

taktikleri söz konusudur. White'a göre bir tarihçinin ya da tarih felsefecisinin üslubunu bu eklemlenme tarzlarının özgül bir bileşimi oluşturur (12).

White her tarihçinin, elindeki verileri açıklamak amacıyla kavramsal stratejileri seçerken dayandığı derin bir bilinç düzeyi olduğunu peşinen kabul etmektedir. Bu düzeyde esasen poetik bir edimde bulunan tarihçi, tarihsel alanı önceden tasvir eder ve bu alanı orada olup bitenleri açıklamakta kullandığı kuramlar arasında bağlantılar kuracağı bir bölge olarak yapılandırır (13). Önceden tasvir etme ediminin farklı biçimlere bürünebildiğini belirten White, bu biçimlere, Aristoteles'e kadar uzanan ve yakın zamanlarda Giambatista Vico ile modern dil ve edebiyat kuramcıları tarafından geliştirilmiş bir yorumlama geleneğini izleyerek poetik dile ait dört değişmecenin adını verir: Eğretileme (metaphor), düzdeğişmece (metonymy), kapsamlama (synecdoche) ve ironi (irony). Bu bilinç kiplerinin her biri özgün bir protokola dayanak oluşturmakta, tarihsel alan bu dayanaklar sayesinde tasarlanmakta ve tarihsel yorumun stratejileri bunları esas almaktadır. Bir tarih çalışmasının öte-tarihsel temelini oluşturan şey, bu kiplerden hangisinin başat olduğudur (13).

Metatarih'in, "tarihsel" denen düşünce tarzının yapısına ilişkin genel bir teoriyi temsil ettiğini söyleyen (17) ve 19. yüzyılın büyük tarihçilerinin yapıtlarını biçimci bir yöntemle değerlendiren White, bir tarihçinin çalışması artsüremlî ya da süreçsel bir içeriğe sahipse tarihsel süreçteki değişim/dönüşüm olgusunun vurgulandığını, eşsüremlî ve durağan biçime sahipse yapısal süreklilik olgusunun vurgulandığını belirtir ve tarih çalışmalarındaki niyetleri de sınıflandırır. Tarihçilerin bir kısmı çağın ruhunu lirik ya da poetik tarzda günümüze taşımak isterken, başka tarihçiler belli bir çağın ruhunun yalnızca o çağın bir tezahürü ya da görüngüsel biçimi olduğunu bildiren 'yasalar'ı ve 'ilkeler'i ortaya çıkarmak için olayların arka planına nüfuz etmeyi amaçlar. Bazı

tarihçilerse çalışmalarını “öncelikle güncel toplumsal sorunların ve çatışmaların aydınlatılması yönünde bir katkı olarak” görür (19).

White, tarihsel çalışmadaki kavramlaştırmanın düzeyleri olarak şunları sıralar: 1) Vakayiname (chronicle), 2) öykü, 3) sahneleme kipi, 4) argüman kipi, 5) ideolojik ima kipi. Vakayiname ve öykü, tarihsel ham belgelerden alınan verilerin, bu belgelerin alıcı kitle açısından anlaşılır olmasını sağlamak için yapılan seçip ayırma ve düzenleme süreçlerini temsil ederler (20). “İlkin tarihsel alandaki öğeler, ele alınacak olaylar ortaya çıktıkları zaman sırasına göre düzenlenerek bir vakayiname haline getirilir; sonra bu vakayiname, olayların ayırt edilebilir bir giriş, gelişme ve sonuç içerecek şekilde, bir ‘manzaranın’ ya da olaylar sürecinin bileşkeleri olarak yeniden düzenlenmesiyle bir öykü biçimine sokulur” (21). White’a göre, vakayinamenin öyküye dönüştürülmesi, vakayinamedeki bazı olayların başlatıcı motifler, bazılarının geçiş dönemi motifleri ve bazılarının da olayları sona erdiren motifler olarak nitelenmesiyle ilgilidir. Verili bir olaylar kümesi böyle kodlandığında okura bir öykü sağlanır, olayların vakayinamesi tamamlanmış artsüremli sürece dönüştürüldüğünde okur eşsüremli bir ilişkiler yapısıyla karşı karşıyaymış gibi vakayinameye sorular sorabilir. White, başlangıçları olmayan, vakanüvist olayları kaydetmeye başladığında başlayan ve sona ermeleri ya da çözüme varmaları da söz konusu olmayan vakayinameleri tarihsel öykülerden ayırır. Öykülerin bir biçimi olduğunu, bu biçimin içerilen olayları bunların geliştiği yıllardaki kapsamlı bir vakayinamede görülebilecek başka olaylardan ayrı tuttuğunu belirtir (21). Tarihçinin amacının bazen vakayinamelerde gömülü kalmış öyküleri bularak geçmişi açıklamak şeklinde anlaşıldığını söyleyen White, tarihle kurmaca arasındaki farkın, tarihçinin kendi öykülerini bulmasına karşılık, kurmaca yazarının kendi öykülerini icat etmesinde görüldüğünü vurgular (22). Tarihçinin görevi konusundaki bu anlayışın, tarihçinin

yaptığı işlemlerde icat etmenin ne derece rol oynadığını gözden uzak tuttuğunu söyleyen White (22), kurmaca için de sıklıkla dile getirilen benzer soruları hatırlatır.

Vakayinamelerden tarihsel öyküler çıkarmak, “Daha sonra ne oldu?”, “Olaylar niçin şu yönde değil de bu yönde cereyan etti?”, “En sonunda tüm bunlar hangi sonuçlara ulaştı?” gibi soruları yanıtlamayı gerektirir ki bunlar tarihçilerin anlatsal taktiklerini belirler. White, “Tüm bunlar nereye varıyor?”, “Tüm olup bitenlerin gayesi nedir?” sorularını, “*tamamlanmış* bir öykü olarak görülen *bütün bir olaylar kümesinin* yapısıyla ilgili olup, verilmiş bir öykü ile vakayinamede ‘bulunabilecek’, ‘tanımlanabilecek’ ya da ‘açığa çıkarılabilecek’ başka öyküler arasındaki ilişki konusunda kısaca bir hüküm oluşturmaya davetiye [çıkarmaları]” bağlamında öncekilerden ayırır (22). Ona göre bu soruları yanıtlamak üç yolla mümkündür: 1- Sahneleme yoluyla açıklama, 2- argüman yoluyla açıklama, 3- ideolojik ima yoluyla açıklama. Sahneleme yoluyla açıklama, anlatılan bir öyküye onun türünü tanımlayarak bir anlam vermektir. White’a göre, tarihçi öyküsünü Tragedya’daki olay örgüsüyle donatmışsa bu öyküyü bir yolla, Komediya olarak yapılandırmışsa başka bir yolla açıklamış olur. “Sahneleme, bir öykü halinde biçimlendirilmiş olan bir olaylar silsilesinin belli türde bir öykü olduğu adım adım açığa vurulurken izlenen yoldur” (23). White, Northrop Frye’in *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) adlı kitabından yararlanarak dört sahneleme tarzı belirler: Romans, tragedya, komediya ve hiciv. Epik gibi başka sahneleme tarzları da olabileceğini, hatta belli bir tarihsel anlatımın başka bir tarzda sahnelenmiş bütün bir öyküler kümesinin boyutları olarak sunulmuş öyküler içerebileceğini belirten White, belli bir tarihçinin genellikle anlatısını oluşturan tüm öyküler kümesini tek bir kapsamlı öykü biçiminde sahnelemek zorunda olduğunu söyler. White’a göre epik olay örgüsü yapısı vakayinamenin üstü kapalı biçimi olarak ortaya

çıkılmaktadır. “Burada önemli olan nokta, en ‘eşsüremlî’ ya da ‘yapısal’ olanlar da dahil tüm tarihlerin bir şekilde sahnelenmek zorunda olmalarıdır” (23).

Önceki başlıklarda sergilenen tüm örnekler, Nâzım Hikmet’in elindeki verileri sunarken dayandığı derin bilinç düzeyinin ironik olduğunu gösterir. İronik bilinç, yapıtın bütününde kişilerin, olayların ele alınma biçimini yönlendiren temel motivasyondur. Ancak tek tek biyografilere, kesitlere bakıldığında iki farklı sahneleme tarzının belirginleştiği görülür. Ezenler ve ezilenler tasvir ve mizahın olumsuzlaması yoluyla eleştirilirken, Komünizm için ya da emperyalizme karşı savaşanlar çevresinde bir kahramanlık anlatısı oluşmaktadır. Öyleyse MİM bağlamında hiciv ve romansa yakından bakmak gerekir. White, romansın, kahramanın yaşantı dünyasını aşmasıyla, yaşantı dünyası karşısında zafer kazanması ve sonunda bu dünyadan bağımsızlaşmasıyla simgelenen bir kendi kendiyile özdeşleşme dramı olduğunu söyler. “Bu iyinin kötüye, erdemin ahlak bozukluğuna, aydınlığın karanlığa karşı zafer kazandığı ve insanın İlk günah nedeniyle mahkum edildiği dünyayı nihai olarak aştığı bir dramdır”. Hicvin arketipsel izleği ise bu kurtuluş dramının tam tersidir. İkiye bölünmüşlüğü dramı olan hicivde, insanın dünyanın efendisi olmaktan ziyade esiri olduğu, insan bilinci ve iradesinin ölümün karanlık gücünü alt etmeye yetmediği kabul edilir (23). Hiciv; romans, komedy ve tragedyada açığa vurulan insan varoluşuna dair umutlara, imkânlara, hakikatlere getirilen bir çekinceyi temsil etmekte, bunları, dünyada mutlu yaşamak ya da dünyayı anlamak için bilincin yetersiz kaldığının kavranmasının yarattığı atmosfer içinde ironik tarzda görmektedir (24). White’a göre, “Tragedya ile hiciv, vakayinamede bulunan olaylar kargaşası içinde ya da gerisinde sürüp giden bir ilişkiler yapısı ya da arkı içinde aynının ebedi dönüşünü bulan tarihçilerin ilgisini çekecek sahneleme kipleridir” (26). Romans ile Komedy ise, yalnızca görüngüsel biçimleri

açısından değişiyor gibi duran süreçlerden yeni güçlerin ve koşulların ortaya çıkmasını vurgular. O halde MİM’de işçilerin, köylülerin ve iktidar seçkinlerinin farklı taraflarda duruyor olsalar da satirik kipte; İvan’ın, 28’ler’in, Tanya’nın ve Gabriel Peri’nin ise romantik kipte sahnelenmiş hikâyeleri daha da anlamlı bir hale gelir. Üstelik Nâzım Hikmet, kişileri ve olayları sahneleme tarzları arasındaki farkın fazlasıyla ayırımındadır. Alt sınıflardan insan manzaraları sunduğu, işçinin, köylünün bilinçsizliğini ve eylemsizliğini vurgulayan hikâyelerle dolu “Birinci Kitap”ın sonunda “insanları öyle kolay yeniyorlar ki” (109) derken, Gabriel Peri anlatısının sonunda “Ve bir manga ölümün karşısında kendisi de / şarkı söyleyen yarınları hazırlayacak. / Bu bir ihtilal şarkısı, bu gül kokan bir romans” der (469). Böylece MİM’de öne çıkan izleklerden biri olan ölüm, açıklama getirilmesi gereken bir sembole dönüşür. Ezilmişlerle kahramanların ortak yanı MİM’de bu iki gruptan kişilerin ölümlerine odaklanılıyor olmasıdır. Ancak ilk gruptakiler yenilgiyle ölürken, ikinciler ölümleriyle yaşantı dünyasını aşmakta ve örneğin “kibirli bir rahatlık” duyarak (468) bu dünyadan bağımsızlaşmaktadırlar.

White, 19. yüzyılın önemli tarihçilerinden Croce bağlamında tarihin ironik kipte savunusunu incelerken, tarihçinin, çalıştığı tarihsel belgelerin söylemekte olduklarından başka bir şeyler kastettiklerine dair farkındalığını işaret eder (465). “Tarihçi hakikati belgelerden çıkardıktan sonra, İronik konumunu terk edip tarihlerini daha önce analiz ettiğim kiplerden biriyle ya da öbürüyle yapabilir” diyen White, ironik ve lütufkârlı bir edayla geçmişte olup bitenler hakkında hakikati anlattığına inanan tarihçinin böyle bir kesinlikten yoksun olduğunu söyler. Tarihçi kendi malzemeleri ve okurları karşısında ironik bir tarzı korusa da “kendi girişimi bakımından İronik bir konum benimsediği zaman ortaya çıkan sonuç, İroninin bir tarihsel tasavvur ilkesine yükseltildiği Yergi

olarak sahnelenmiş tarihtir” (466). Tarihin yergi olarak sahnelenmesini tarihçi Burckhardt’ın yapıtları ile inceleyen White, ironi için: “Toplumsal varlığın bölük pörçük doğasının, kendi çıkarları için çalışan politikacıların düzenbazlığının, halkın genel çıkarına icra edildiği söylenen tüm meslekleri yöneten bir benci’lik, eylemleri haklı çıkarmak için yasaya ve ahlaka (ethos) başvuru çabası, güç yönetiminin fark edilmesi bu söylev (speech) kipinin temelinde yatar” der (294). İronik edebiyatta kahramanın ortadan kalktığını, her edebi biçim ya da kipte, “onları donatan çifte vizyon sayesinde” Trajedi ve Komediye mutlaka ve belli bir ölçüde romansta da bir ironi ögesi bulunduğunu ancak ironik edebiyatta bu çifte vizyonun her yerde erdem meyvesinde kurt arayan ve bulan bir doğaya dönüştüğünü Frye’den aktaran White, MİM’de ironik bilincin yergiye ve romansa yönelmesini anlamak için önemlidir. Kahramanlar çağını bitiren, en kahraman kişilikte bile budalalık bulan, bu anti-kahramanlıkla Romantisizmin antitezi haline gelen ironi her şeyi dağıttığı ve sonunda absürdü bir dünya görüşüne eğilim gösterceği için (295), Nâzım Hikmet’in tarihi mesiyane bir müdahale ile kurtarma ya da sosyalist toplum önerme gibi anlayışlarında işe yaramayacaktır. Bu yüzden derin bilinç yapısı ironiktir ancak tarih bir yergi olarak sahnelenir. Böylece Tanya ve Gabriel Peri gibi kahramanların var olduğu bir dünyadan bahsetmek ve onların mücadelelerini romans olarak sahnelemek mümkün olur. MİM’de dilin poetik araçlarla donatılma biçimine bakıldığında, “gibi” edatıyla yapılmış benzetmelerin ve metaforların hakim olduğu görülür. Yani varlığını ironik bir bilince borçlu olan ve bunu söylem düzeyinde belli eden yapıt aynı zamanda bir özdeşlik dili kurmaktadır. Bu dil, okurun MİM’deki kişilerden hangisi olduğunu, bu konulardan hangisinde durduğunu belirlemesi konusunda da yardımcı olur. MİM’de sahnelemeler; kişi ve mekân tasvirleri ile olayların yorumlanacağı tarihsel alanların kısacık kesitlerde

birbirinden farklı atmosferler olarak kurulması bağlamında, her kesitte yorumlamaya açık göstergeler olarak özel bir dile dönüşen imajlar aracılığıyla gerçekleşir.

Nâzım Hikmet'in tarih yazımıyla ilişkili diğer yapıtlarında; *Jokond ile Si-Ya-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Kuvâyi Milliye*'deki tavrı da az çok açıklık kazanır. Hepsinde tarih kişiler bağlamında ve galip gelenlerin karşısında bir anlayışla ele alındığı için ironik bilinç kendini hissettirirken yergi ve romans öne çıkar. Si-Ya-U, Şeyh Bedreddin ve mühlidleri bir romans anlatısının kahramanlarıdır. Benerci için “kahramanın düşüşü”, “trajik hata” gibi unsurlardan, trajedi ve yergiden söz edilebilir. Tarihçiyi yönlendiren derin bilinç yapısı bağlamında epik özellikler taşıyan *Kuvâyi Milliye*'de bile, örneğin Kartallı Kâzım için “Ve kavga bittiği zaman / ne çiftlik sahibi oldu, ne apartıman” (67) denmesi, sipariş üzerine yazıldığı iddia edilebilecek bu yapıtın gerisinde de ironik tavrın varlığını işaret eder.

B. Gündelik Hayatın İmajları

MİM'de tarih yazımının tüm yapıtı kuşatan ve yine imajları önceleyen başka bir boyutu Nâzım Hikmet'in gündelik hayata yönelttiği dikkattir. Şair, hayatın herhangi bir anını/kesitini çerçeveye almayı ve onun bütününi diyalektik ilişkiler içinde bir imajlar yığını olarak görüp irdelemeyi yöntem haline getirmiştir. Bu yüzden MİM, hiçbir verinin daha önemsiz addedilemeyeceği bir gündelik hayat okumasına dönüşür. Bir an için anlatıcının bakış açısına girip çıkan banliyö yolcularının “Üç bayan / çıktılar merdivenleri koşarak / -sivri külahlarıyla / mantar iskarpinleriyle-” (17) satırlarıyla saptanması bile onların 1940'ların kadın modası hakkında bir imaj olmalarından kaynaklanır ve erken Cumhuriyet Türkiye'sinde modernleşme uygulamalarıyla ilgisi

kurulabilecek bu tür saptamalar hafife alınmaz. MİM’de gündelik hayattan aktarılan ya da gündelik hayatı kuran imajlar temelde iki başlıkta toplanabilmektedir. Bu başlıklardan biri modernleşmenin karakterini sergilemek ve eski ile yeni arasındaki uyumsuzluğu ya da çelişkileri işaret etmekle, diğeri ise II. Dünya Savaşı’nın etkisindeki Türkiye’yi görüntüler, sesler, an resimleri ya da kesitler halinde sunmakla ilgilidir.

1. Cumhuriyet Modernleşmesinin Eleştirisi

a. Adlar, Soyadlar ve Türkçe

MİM’de kişilerin ad ve soyadlarına dair bir tartışma; bir yandan Türkçe’nin arılaştırılması, dil konusundaki yasaklamalar ve öztürkçe arayışı bağlamında dil devrimiyle diğeri yandan Türkçülük politikalarıyla ilişkili bir izleğe dönüşür. Murat Metinsoy, savaşın gündelik hayattaki yansımalarına odaklandığı *İkinci Dünya Savaşı’nda Türkiye* adlı kitabında, II. Dünya Savaşı’nda iyice belirginleşen küreselleşmenin, “topyekûn savaş” kavramıyla bir arada düşünüldüğünde kişileri nasıl tarihsel öznelere dönüştürdüğünü önemle vurgular (17). Teknolojik ve ekonomik açıdan tüm ülkelerin birbirine bağlı olduğu bir dünyada savaşa katılmamış bir ülkede yaşayanlar bile savaş deneyimine sahip olacaktır. Metinsoy’un “Tarihsel Özne” kavramıyla önce bunu temellendirmeye çalışması, MİM’de kişilerin tarihsel varlıklar olarak konumlandırılmaları hakkında bir kez daha düşünmek için önemli bir detaydır. György Lukács, *Tarihsel Roman* adlı yapıtında, meselenin çok daha erken bir dönem için benzer biçimde ele alındığını gösteren bir örnek sunar. “Fransız Devrimi, devrim savaşları, Napolyon’un yükselişi ve yenilgisi, tarihi bir *kitlesel deneyim* haline getirmiştir, üstelik Avrupa çapında, 1789 ve 1814 arasındaki yıllarda Avrupa nüfusu diğeri yüzyıllar boyunca yaşadığından çok daha fazla değişim yaşamıştır” (25). Lukács,

bu değişimler yüzünden, kitlelerin gözüne artık doğal şeyler olarak görünmeyen dönüşümlerin tarihsel niteliklerinin normalde olduğundan daha fazla görünür kılındığını söyler (25-26). MİM’deki kişiler -o yıllarda toplumun tüm üyeleri için geçerli olduğu gibi-; hem 1920’ler ve 30’lar boyunca art arda gelen devrim ve dönüşümlerin, hem de II. Dünya Savaşı’nın etkilerine maruz kaldıklarından tarihseldirler. MİM’de kişilerin adları ve soyadları bile modernleşmenin karakterini sergileyen imajlara dönüşmüştür. Yüzlerce kişilik kadro içinden sadece şu 13 kişinin soyadı belirtilir: Emin Ulvi Açıkalın, Hikmet Alpersoy, Yusuf Asrı, Mahmut Aşer, Şekip Aytuna, Refik Başaran, Hasan Kılıç, Burhan Özedar, Nuri Öztürk, Basri Şener, Mustafa Şen, Ahmet ve Hamdi Şentürk, Hüseyin Yavuz. Dikkat edilecek olursa adların daha çok Osmanlı-İslâm kültürünü, soyadların ise Türklükle birlikte, Cumhuriyetin tarih ve dil anlayışlarıyla uyumlu biçimde Orta Asya kökenini ve temiz Türkçe’yi temsil ettiği görülmektedir. Önce, Doktor Faik’le Şekip Aytuna’nın diyalogunda geçer soyadı tartışması. İktidar seçkinleri, yabancı iş adamları, harp zenginleri konusundaki uzun konuşmalarının ardından, hakları yenen alt sınıfları kurtarmanın aydınların görevi olduğuna yönelik çabucak atlatılacak bir vicdan sızısının arasında Doktor Faik, Şekip Aytuna’ya sorar: “Soyadınızı kendiniz mi seçtiniz? / Hayır, bizim müdür. / Güzel seçmiş” (166). Bu sorunun konuyu değiştirmek istemiş gibi araya sokulması manidardır. Aytuna’nın “Dünya nereye gidiyor böyle? / İnsanlar nereye gidiyor?” sorusunun yanıtı, soyadı vurgusundan sonra gelir. Doktor Faik’in, “Bence bunu anlamak için / nerden gelip nerde olduğumuzu anlamak lazım” sözleri, Nâzım Hikmet’in, soyadlarının ulusçu modernlikle ilgisini daha önceki konuya, yani çoğunluğun yaşamını biçimlendirme gücünü elde tutanlara eklemeye çabasını yansıtır.

Çerkeş’in Kabak köyünden Hamdi’nin biyografisi incelenirken, büyük harflerle yazılan ŞENTÜRK soyadının mizahi boyutu üzerinde durulmuştu. Hamdi’nin

annesinin hiç kullanmadığı, babasının sadece devlet işlerinde kullandığı bu soyadı bağlamında, göstergesel bir yeniliğin hızla köylere kadar ulaşmasına rağmen, köylünün topraklandırılması gibi daha elzem bir ihtiyacın karşılanmadığı eleştirisi kendini hissettiriyordu. Burada, Şentürk'ün madende göçükten ölü çıkarılmasıyla soyadındaki “şen”liğin paramparça edilmesinden başka, Kürt nüfusu açısından yoğun olan Çankırı köy ve kasabaları düşünülürse, Hamdi'nin Türk olmama ihtimali de dikkate alınmalıdır. Yani Hamdi ne şendir, ne de (belki de) Türktür.

Adlar ve soyadlar üzerindeki Türklük vurgusu dilin kullanımında da kendini gösterir. Hasan Şevket'in, vicdanıyla muhasebesi sırasında Nuri Cemil gibileri “hayâsız” bulmasının peşinden gelen satırlar şöyledir: “Hayâsızın Öztürkçesi? / Çağataycadan uydururlar yine. / Bizim Türkçemizle ‘utanmaz’, ‘sıkılmaz’, desek? / Hayır, / ‘hayâsız’da çok daha çıplak / daha yüz­süz bir şeyler var” (118). Bu satırlarda; Arapça “hayâ”dan türetilen “hayâsız” sözcüğü üstündeki anlam yükünün ve sözcüğün kültürel bellekte bıraktığı izin, “hayâsız”ın yerine önerilmiş herhangi bir sözcükle karşılanamayacağı savunulmaktadır. Doktor Faik’le Şekip Aytuna’nın konuşmasında Öztürkçe meselesi alay konusu olur. Doktor Faik, “mesele-i fazla-ı kıymet” terki­biyle ne demek istediğini anlamayan Aytuna’ya, “Bunu Öztürkçe söylesem de anlamazsınız” der (160). Cumhuriyet kadrolarının dilden Arapça ve Farsça unsurları tasfiye etme, yerlerine Öztürkçe karşılıklarını bulma ya da Türkçe sözcükler türetme çabasına eşlik eden yasaklamalar ise *Sabah* gazetesinin okunduğu bölümde tartışılır. Gazeteden okunan Fransızca sözcükler için “eskiden İstanbul’da, Beyoğlu’nda gâvur dükkâncılar / Frenkçe de yazarlardı levhalarına. / Bak, şimdi yasak ettiler bunu iyi oldu” denilir (304). Bu anlayışın uzantısı olan bir başka uygulama, “Düşküdü eski hattatlara. / Sabahları bayram yerinden duyulurdu / sala verirken sesi. / Küstü, / ezan okumadı / Arapça yasak

olduktan sonra / 35 yaşında öldü veremden” (34) dizeleriyle Fuat’ın babasının hikâyesinde geçen Türkçe ezan uygulamasıdır. Atatürk’ün emriyle, Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar (Okur), 23 Ocak 1932’de Yerebatan Camisi’nde Cuma namazından sonra Yasin suresini önce Arapça sonra Türkçe okumuştur (*Cumhuriyet Ansiklopedisi* 186). Bu tarihten 1950’ye kadar ezan da Türkçe okunur. Osmanlı-İslâm kültürünün geçirdiği ani dönüşümler, bunları deneyimleyen kişiler üzerindeki yıkıcı etkisiyle örneklenmiştir.

b. Modern Mimari ve “Kübik” Eleştirisi

MİM’de gündelik hayattan imajları aracılığıyla oluşan bir başka izlek erken Cumhuriyet dönemi mimarisi üzerinedir. 15:45 katarı Haydarpaşa İstasyonu’ndan kalkmış Kızıltoprak’a yaklaşırken tren penceresinden görünenler dikkat çekicidir:

Kızıltoprak istasyonuna yakın
bahçesinde bir ahşap köşkün
çok büyük bir fıstık ağacı vardır.
Yana yatmıştır biraz.
Bu fıstığın altında bir kadın
yeldirmesi sarı
çamaşır asıyordu.
Geçti çığlıklarla 15:45 katarı.

Beton villalar.
Bunlar devam eder ta Pendik’e kadar.
Henüz fidan halinde ağaçları
ve üzüm kütükleri henüz yeşermeye.
Geçti çığlıklarla 15:45 katarı.

Beton villalar.
Köşkü yıkılmış başkâtip paşanın.
Kırk odalı bir alametti.
Ta Pendik’e kadar
beton villalar
beton villalar.

Böyle ikinci vakti
Göztepe istasyonunda çıt olmaz.

Ve ekser zaman
oturur hep aynı sırada tek başına
bir harem ağası.

Çok uzun boylu.
Çok zayıf.
Son kalanlardan.
En ihtiyarı.
Beton villalar.
Geçti çığlıklarla 15:45 katarı.

Dehşetli bir ciddiyetle dolaşiyor çamlıkta
parlak siyah saten önlüklü kızlar.
Memeleriyle mağrur.
Ellerinde kitapları.
Geçti çığlıklarla 15:45 katarı.
Beton villalar.
Beton villalar.

Süt gibiydi deniz.
Güneşte kaybetmiş rengini.
Asfalt yolun üzerinde
plaja gidiyorlar.
Kocaman sarı çiçekler gibi kımıldanıyor
geniş şapkaların hasırları.
Beton villalar.
Geçti çığlıklarla 15:45 katarı.

Adalar göründü karşıdan.
Denizin dibiyile ilgisiz.
Gemiler gibi.
Suyun yüzündeler.
Ta Pendik'e kadar.
Beton villalar.
Çimento fabrikası Kartal'ın
toz içinde
kederli ve kalın.
Ve sahilde maskelenmiş petrol tankları
Geçti çığlıklarla 15:45 katarı. (27-28)

Bu bölüm, Osmanlı'nın son kalıntılarının ve cumhuriyetin modern yaşam anlayışının birbiriyle uyumlu olmayan göstergeleri durumundaki imajlarla örülüdür. Kızıltoprak'a yakın, bahçesinde büyük bir fıstık ağacı bulunan köşk, başkâtip paşanın yıkılmış köşküyle birlikte geçmişi temsil ederken, bir nakarat gibi tekrarlanan "beton villalar", henüz fidan halindeki ağaçları ve yeşermekte olan üzüm kütükleriyle yeniyi

işaret eder. Osmanlı ve cumhuriyet göstergeleri arasındaki zıtlık; köşk- beton villa, çamaşır asan yeldirmeli kadın-ellerinde kitaplar olan saten önlüklü kızlar, yaşayan son harem ağası-plaja giden hasır şapkalı insanlar gibi uyumsuzlukların bir aradalığıyla gösterilir. Nâzım Hikmet, “beton villalar” vurgusuyla, mimarinin toplumun yapılandırılmasında ya da modern yaşam şartlarının oluşturulmasındaki önemini yanı sıra modernleşmenin kimler için gerçekleştiğine dair farkındalığını da ortaya koyar.

“İkinci Kitap” VII. parça detaylı bir bozkır tasviriyle başlar. Buzlu cam gibi gökyüzünün altında kupkuru ve kaskatı bozkır, kireç, kil ve kayatuzu, donmuş tepeler ve bulutlar âdeta resmedilir. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e bir mektubunda bu bozkır manzarası için “ben onu şimdiye kadar yaptığım resimlerin en başarılılabildiği saymaktayım” der (189). Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’in, bu tasvirin devamında yer alan “eşeğin üzerindeki köylü” imajına getirdiği eleştiriyi, “Ben onu, topal eşek şarkı söyleyen köylü imajını bilhassa naif, çocukça ve beylik bir imaj olarak yapmışım ki bozkır tablosundaki realizm ile tezat yapsın diye. Ama anlaşılıyor ki bu iş olmamış. Derhal değiştireceğim” sözleriyle yanıtlar (190). Böylece insansız bozkır tasviri eşek üstünde bir adamın görünmesiyle insana kavuşur (MİM 243). “Topal eşek ve türkü söyleyen köylü” imajı, koşullarının farkında olmayan köylüyü yansıtmak adına daha başarılı olurdu kuşkusuz. Çünkü bu imajla birlikte, bozkırda “yerin içinden” çıkan Zehra Kız’ın dünyadan habersiz gülümseyişiyle, 15:45 katarının az sonra duracağı Etimesut’un [Etimesgut] yapılanışı arasındaki tezat iyice belirginleşirdi. Zehra Kız toprağın içinde bir oyukta, “ev” sözcüğüyle ifade edilemeyecek bir barınakta yaşıyor olmalıdır. Nihayet telleri ve putrelleriyle telsiz istasyonunun antenleri yükselen Etimesut görünür. Teller ve putreller, kısır toprağın ortasında insan aklının, emeğin ve ümidin işaretleri olarak övülür. Halil’in, “Etimesut bir numune köyüdür galiba. / Ve bundan dolayı numune

mekteplerinden kanaviçe örneklerine kadar / bütün numune örnek ve modeller gibi yalancı ve ölüydü” (244) diye düşünmesine rağmen Fuat, Etimesut’u beğenecektir. Zehra’nın topraktaki yaşamının ardından, Etimesut’un yapaylığının vurgulanması tesadüfi değildir. Zehra, “Bakımsız fakat sihatli bir kedi yavrusu gibi şirin ve pis” (243), Etimesut “yalancı ve ölü”dür. Tren Etimesut istasyonundan kalktığında, yolun sağ yanında bozkırın akasyalarla ağaçlandırıldığı görülür. Korkak, kuşkulu ve tereddütlü olduğu belirtilen akasyalar için “Halbuki cesurdur akasyalar / ve kanaatkârlıkta geçtikleri halde develeri / bu toprakta tutunabilmek için / Ankara’da bir müteahhit kadar para yemişti her biri” denilir (244). Ahmet Tekin’in hazırladığı *Etimesgut* adlı kitapta, bölgenin örnek köy olarak düzenlenmesi kararının 16 Mayıs 1928’de alındığı belirtilir (12). Uzun süre araştırma yapan Atatürk’ün burayı seçmesinde, Bakanlar Kurulu Kararı’na bakılırsa tarımsal durum, demiryolu üzerinde olma gibi hususlar etkili olmuştur (13). Etimesgut’ta inşa edilen 50 haneye, Bulgaristan’dan göçen Türkler yerleştirilmiştir (16). Atatürk’ün Etimesgut’a yoğun bir ilgi gösterdiğini, haftada birkaç kez uğradını, hatta toprağının cinsinden dolayı ağaç yetişmediği söylenen bölgeye ağaç dikilmesi, bunların da akasya olması konusunda emir verdiği de paylaşılan bilgiler arasındadır (22). Etimesgut’la ilgili dikkat çekilmesi gereken başka bir bilgi, 1925’te Türk Tayyare Cemiyeti’nin ve 1935’te Türk Kuşu Genel Müdürlüğü’nün burada kurulmuş olmasıdır. II. Dünya Savaşı yüzünden ülkelerine dönemeyen Polonyalı mühendislerin katkısıyla, 1940 yılında, Etimesgut’taki uçak atölyeleri uçak fabrikasına çevrilir (102). 15:45 katarı Gazi İstasyonu’nda durduğunda üç hava gediklisinin, Yusuf, Vedat ve Rahmi’nin hikâyesinin başlaması da MİM’in birbirinden kopuk kesitlerle ilerleyen kurgusunun çoğu zaman çağrışımsal düzeyde bir bütünlüğü izlediğine örnek oluşturur.

Hava gediklilerini taşıyan taksi İpodrom'un [Hipodrom] yakınından geçerken, "Ve yepyeni bir şehir karşıdadır: / kibirli ve muzaffer / inkâr ederek varoşlarını / bozkırın ortasında başıboş bir israfla peyda oluveren" denilir (253). Modernleşmenin sınıfsallığını vurgulayan bu satırlardan sonra, eleştiri 19 Mayıs Stadyumu çevresi için yapaylık bağlamında devam eder: "burası hazır elbise gibi bir tuhaf yeni, bir tuhaf ütülü / ve şehre değil de / camekânda bir mankene giydirilmiş gibi duruyor" (253).

Mahkûmların Ankara Garı'nda inip jandarma merkezine doğru yola çıkmaları Ankara'dan görsel imajlar aktarmak için bir fırsata dönüşür:

Issızdı caddeler :
belki erken
belki geç
belki ölü bir saat,
belki duvarların arkasına çekilmiş hayat.
Yığın yığın
kat kat
mermer
beton
ve asfalt.
Ve heykel
ve heykel
ve heykel,
insan yok fakat.
Ve sonra bozkır :
en beklenilmedik yerde
ve her şeye rağmen
şehrin içine kadar giren,
ve sonra derhal toprağın sonsuzluğu... (255)

Halil ve Süleyman, şehirle bozkırın kavgasından, bozkırın yenildiğinden söz ederlerken, Fuat'ın Ankara'yı beğendiğini söylemesi, ter döküp temiz iç çıkaran işçi milletiyle gurur duyması ironiktir. Ankara'nın ölülüğü, insansızlığı ve heykellere dair algının olumsuzluğu gözden kaçırılmamalıdır. Jandarma Vilayet Merkezi binası ise şöyle anlatılır: "İki katlı beton bir yapıydı bu. / Muzaffer olmuştu yine tahta evlerin ortasında : / ikinci elden Ankaralı müteahhitle / Macar kalfaların kübik üslubu" (258).

“Kübik” sözcüğü burdan başka üç yerde daha geçecektir. İlki Memleket Hastanesi’nin tasvir edildiği “Yapı tek katlı, betonu, kübikti. / Ve bir tarihte yapılan bütün beton binalar gibi / çatlamıştı duvarlar / ve parça parça ıslaktı” satırlarında (349). İkincisi “Evlerin çoğu ahşap / (Rumlardan kalanlar en güzelleri) / yeniler beton, kübik” tasviriyle “Üç Nokta” şehrinin mimarisinden söz edilirken (400) ve sonuncusu “Zahire Borsası: iki kat, kübik, beton” (402) ifadesiyledir.

Sibel Bozdoğan, erken cumhuriyet Türkiye’sinde mimari kültürü incelediği *Modernizm ve Ulusun İnşası* adlı kitabında, MİM’deki bu satırlarla neyin görünür kılınmaya ya da eleştirilmeye çalışıldığını anlamlandırmak için kapsamlı bir çerçeve sunar. Yazara göre, modernizm ya da o zamanki adıyla modern hareket, mimari alanında iki dünya savaşı arasında Avrupa’da çıkmış olan devrimci bir estetik kanonu ve bilimsel bir öğretiyi kuşatmaktadır. “Betonarme, çelik ve cam kullanımı, kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıkması ve hepsinden önce de bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve tezyini detayların bulunmayışı, yirminci yüzyıl estetik bilinci içinde bu hareketin tanımlayıcı özellikleri olmuştur” (16). Evrensel geçerlilik ve rasyonalite iddiasındaki bu modernist bakış açısına biçim veren unsurlar; karmaşık sanayi toplumlarının yeni ihtiyaçları, araçları ve teknolojileri, rasyonel bir ilerlemeden geçmekte olan evrensel bir tarihin ihtiyaçları, araçları ve teknolojileri olarak sunulmuştur. Bozdoğan, bu fikirleri yaymak için çalışan Uluslararası Modern Mimari Kongresi’nin, ilk toplantıdan önce Almanya’da düzenlenen bir konut sergisi ile öncü modernist mimarlara bütünleşmiş bir imaj sağladığını, 1932’de New York’ta aynı adla açılan sergiden sonra bu mimari için “uluslararası üslup” teriminin uydurulduğunu, bu mimarinin Cumhuriyet Türkiye’sinin yeni başkenti Ankara’ya

gelişinin ülkenin yirminci yüzyıla girişini işaret eden tarihsel bir an olarak kutlandığını belirtir (17).

Bozdoğan'a göre, 1930'larda bir çok Türk mimarın, Avrupa modern mimarisinin baş kahramanı Corbusier'i örnek devrimci mimar olarak görmesi, cumhuriyetin ilk dönemlerinde mimari kültürün bir ideoloji olarak yüksek modernizmle ilişkisini gösterir. Halkın çalışma alışkanlıklarında, yaşama örüntülerinde, ahlaki davranışlarında ve dünya görüşlerinde devasa, ütopyik değişimler yaratmak için devlet iktidarını kullanmak isteyen planlamacılar, mühendisler, mimarlar, bilim adamları ve teknisyenler yüksek modernizmi cazip bulmuştur (18). "Modern mimari, ülkenin kendi Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, tam anlamıyla Batılılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik bu radikal programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edildi" (18) diyor Bozdoğan, erken cumhuriyet dönemi mimarisine yüksek modernist bakış açısının "somut/betonarme" bir tezahürü olarak bakar.

Bozdoğan'ın bu çalışmasındaki tezini ifade eden cümlelerden biri şudur: "erken cumhuriyetin bütün mimari kültürü 'modern' olanı 'millî' olanla uzlaştırmaya yönelik büyük bir çabadan ibaretti" (19). Yazara göre, Avrupa modernizmi ile millî üslubun uzlaştırıldığı mimari de, Türkiye'de modernizmin otoriter bir devlet himayesinde ulus inşası ile özdeşleştirilmesinden payını almıştır (20). "Modern mimari, bürokratlar, mimarlar ve planlamacılar tarafından halka dayatılan bir kültürel ve estetik baskı biçimi olarak görülebilir" (23). MİM'de beton villaların, kentleri kuşatan mermer ve heykellerin, kübik beton binaların vurgulanması bu bağlamda önemlidir.

Bozdoğan, Kemalizmin ev içine ve aile hukukuna müdahale eden bir hareket olarak mimariyi tasarlama biçimi üzerinde önemle durur. Modern ve Batılı bir ev içi kültürünü oluşturma fikrinin 1930'ların temel takıntısı olduğunu belirten yazar (214),

bütünüyle dönüşmüş, Batılı ve laik tarzlarının görsel işaretleri olarak kübik ev ve kübik apartmanların yayıldığını söyler (216). Kübik ev modellerinin yaygınlaşması için dönemin mimarlık ve propoganda dergilerinde yayımlanan fotoğraf ve reklamlara dikkat çeken Bozdoğan, kübik mimari hakkındaki tartışmayı, üst sınıflar için üretilen bahçeli beton villaları, devlet binalarının kübik formlarını detaylı biçimde ele almaktadır. Modern ev tasarımları yoluyla modern bir millet yaratmak istenmiş, ancak hem arzulan modernliğin gerçekte modernlikle uyuşmaması hem de inşaat sektörünün sıkıntıları yüzünden, tahayyül edilenlerin az bir kısmı gerçekleşmiştir. Düz çatılı, çok camlı, bol ışık alan, teraslı ve balkonlu, sağlıklı/hijyenik, çağın “bedii ve fenni tekamüllerini” bünyesinde barındıran kübik evler, sınıflar arasında bir ayrım yapmayan bir model olarak benimsenmiş görünmektedir. Ancak Bozdoğan, bu mesken mimarisinin sınıf ve servet farklılıklarını olumsuzlamadığını, daha çok bu farkların görsel, simgesel, tezyini ifadelerinin, bütünlüklü modernist dış cephe estetiği lehine bastırıldığını söyler. “Resmi Kemalizm ideolojisi nasıl sınıf fark ve çatışmalarını homojenleştirici ve birleştirici millet idealine tabi kalmışsa, cumhuriyet mimarlarının çoğu projesi de büyüklük, bütçe ve müşterinin statüsündeki farkları, ‘kübik ev’in bütünleşmiş estetiğinin ve süssüz yalınlığının ardında gizliyordu” (237).

MİM’de gündelik hayatın imajlarına yönelen dikkatin; soyadların seçimini belirleyen dinamiklerden dildeki yasaklamalara, insan davranışlarından halk resimlerine ve mimariye kadar her şeyde cumhuriyet modernleşmesinin otoriter karakterini açığa çıkarmayı hedeflediği açıktır. Anadolu Sürat Katarı’nın yemekli vagonunda köylüye bir örnek elbise giydirme meselesini konuşan Burhan Özedar, büyüklerden insan ve üç demir iki yıldız da, bu aşırı müdahaleci modernleşmenin başka bir boyutunu temsil ederler:

“— Köylüye bir örnek elbise giydirmeli
ucuz
sağlam.
Herifler evvela, çıplak.
Ben bir proje hazırladım
sizin
yani devletin kumaş fabrikalarına...
Kafaları bu işe yatmazsa müşavir beylerle müdür beylerinizin,
devlet kapısında pireyi deve yaparlar,
ihale edin bana,
bunu da üzerime alırım ben.
Fakat sıkı bir kanun isterim.
Bizim çıplaklar dangalaktır
zorla giydirilmeli.” (139)

Burhan Özedar’ın yukarıdaki sözleri üzerine Tahsin bu elbise işine Sümerbank tarafından çoktan başlandığını söyler. Burhan, Sümerbank’ın elbiselerini kalitesiz bulmakta, köylünün bunları alıp giymediğinden söz ederek, kendisinin, üniforma gibi sağlam ve zorla giyilecek elbiseler tasarladığını vurgulamaktadır (140). Burhan’ın köylüler için belki de ömürleri boyunca eskitemeyecekleri ve zorla giyilecek bir elbise üretme fikri, Sümerbank’ın Atatürk’ün talebi üzerine köylüler için ucuz elbise üretmesinden yola çıkılarak kurgulanmış olmalıdır. Üç demir iki yıldız söze karışarak, “Bir noktaya dikkat buyrulsun efendiler :/ elbiseler verilmiş bazı odacılara / gördüm, / tefriki mümkün değil bir subayımızla bir odacının / elli adımdan / böyle bir hataya düşülmemeli bu sefer” der (140). Sınıfsız imtiyazsız kaynaşmış bir toplum yaratma arzusuyla da çelişen bu cümlelerden sonra şapka devriminden, şapkanın zorla giydirildiğinden de söz edilir.

Burada tam da Asrî Yusuf’un Hz. Ali’nin devesini asrîleştirme telaşından söz etmek gerekir. Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri* adlı kitabının sonuç bölümünü halk resminde modernleşme eğilimlerine ayırır. 1937’de, Basın Yayın Umum Müdürlüğü’nün bir genelge yayınlarak kahve resimlerinin düzenlenmesi, yeni konularla zenginleştirilmesi konusunda alınan kararları duyurduğunu yazan Aksel,

halkın bu resimlerin orijinal halleriyle korunmasını istediğini, aydınların ise halk resimlerinin modernleşmesi konusunda ısrarcı olduklarını belirtir (179). Hatta Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim, modern halk resimlerinin köylere dağıtılması konusunda özel olarak ilgilenmiştir. Aksel, bu dönemde Hz. Ali ile ilgili kitaplar yazıldığını, duvar diplerinde sokak köşelerinde satılan bu kitapların *Silahşorlar Şahı Hz. Ali, Bizans Saraylarında Hz. Ali* gibi isimler taşıdıklarını söyler (180-81). Aksel'in de belirttiği üzere geleneklerle tezada düşen bu tür bir yenilik, gündelik hayatın imajları bağlamında ele alınacak pek çok başka örnek gibi modernleşmenin otoriter karakterini eleştirmek ve çelişkileri keskinleştirmek içindir.

MİM'deki hemen her kesitte gündelik hayattan detaylar bulunur. Dönem anlatılarında ve tarihsel nitelikli edebiyat yapıtlarında, olayların arka fonundaki mekânlar, imajlar, başka insanların akış halindeki genel görünüşleri ikna ediciliği de sağlar. MİM'de bu detaylar an resimleri olarak, imajların yaşananların kalıntısı olduğu gündelik hayatın tarihselliğini vurgular. Tren penceresinden görünen bir fabrika, yeni açılmış okullar, müzeler, bankalar, oteller, halkevleri, düğünlerde çalınan tangolar yeni olanın tespitleridir. Bayan Emine kendi yaşamını özetlerken, “Tayyare piyangosu bile çıktı bir kerre bana / üç ortaktık, / biner lira bölüştük” (88) der örneğin. Türk havacılığını geliştirmek için düzenlenen Tayyare Piyangosu, MİM'de savaş karşıtlığı, ölmekten korkmayan gençler arasından seçilen havacılar, dolaylı biçimde Nuri Demirağ, II. Dünya Savaşı yılları boyunca siyaseti yapılan tayyarecilik gibi pek çok konuyla bağlantılı bir gündelik detaydır. Halil'in kaldığı cezaevinin avlusundaki terzi dükkânından söz edilirken “Terzilerin makinası Singer / 1897 modeli” (293) denmesi boşa değildir. Kudret Emiroğlu, *Gündelik Hayatımızın Tarihi* adlı çalışmasının “dikiş makinesi” maddesinde Singer'in dikiş makinesinin kullanımını öğreten “muallimeleri” ve

mahallelerde açtığı bedava kurslarla, 1900’lü yıllardan itibaren verdiği resmi bayilikler, servis-tamir istasyonları ve taksitli satışlarıyla Türkiye’de rakipsiz hale geldiğini söyler (167). Emiroğlu’nun kullandığı, Trabzon’daki bedava dikiş kursunu görüntüleyen fotoğraftan anlaşıldığı üzere Singer’in dikiş eğitimleri 1947’de hâlâ devam etmektedir (166). Rodos’a iniş yapacaklarına yanlılıkla “Üç Nokta” şehrine inen Alman uçağındaki askerlerin Türkiye sınırında olduklarını anlamalarını sağlayan ay yıldızlı kibrit kutusu (505), Tahsin’in hayranı olduğu Kavaklıdere şarapları (139), “inkılapçı yeni büyük mutfağımızın ‘neo-klasik’ tipiydi / yani bir Amerikan filminde Singapur’a giden bir şilebin / aşçıbaşısı gibiydi” (168) satırlarıyla tanıtılan Aşçıbaşı Mahmut Aşer’in anlattığı Ankara Palas günleri (168-70), Nâzım Hikmet’in gündelik yaşamı tarihsel bir arşiv olarak okumasının örneklerinden bazılarıdır.

2. Savaş Koşulları

MİM’de gündelik yaşam; Türkiye’nin II. Dünya Savaşı’na girip girmeyeceği konusundaki tartışmaları ve savaşın etkilerini gösteren betimlemeleri de kapsar. Murat Metinsoy’un, *İkinci Dünya Savaşında Türkiye* adlı çalışmasının salt “İçindekiler” bölümüne bakmak bile Nâzım Hikmet’in MİM’i ne tür bir tarihsel malzeme ile donattığı konusunda fikir verir. Kentlerdeki pahalılık ve iâşe sorunu, ekmek karnesi uygulaması, Toprak Mahsülleri Vergisi ve Toprak Mahsülleri Ofisi’ndeki gerginlikler, savaş yıllarında işçilerin çalışma ve yaşama koşulları, savaşın aile, kadın ve çocuk üzerindeki etkileri, Millî Korunma Kanunu kapsamındaki uygulamalar iki yapıtın ortak sorunsallarıdır.

Savaş daha MİM’in ilk epizodunda, Galip Usta’nın işsizliğiyle kendini gösterir (12). Onun, dünyada ne kadar çok işsiz olduğunu düşünürken “Ama askere almışlardır. /

Asker olunca işsiz adam / artık işsiz sayılmaz mı?” (19) diye sorması, savaş ekonomisinde işçilerin durumunu ve savaşın Türkiye’ye etkisini sorun etmekle birlikte Galip Usta’nın bilinçsizliğini de vurgular. Çocuk Kemal’in Polis tarafından Adviyeye Hanım’a teslim edilmesi, savaş döneminde çocukların korunmasıyla ilgili yasal düzenlemeleri işaret ediyor olabilir. Ancak Kemal sonuçta bir eve hizmetçi verilmektedir. Ata, katıra, yaylıya binen Halı-heybe’leri 1940’larda şimendifere biner hale getiren gelişme de savaşla ilgilidir. Hacı ağaların toplumsal bir tip olarak ortaya çıkışı tartışılırken belirtildiği üzere, kentlerin iaşesi sorunu bu dönüşümde etkili olmuştur. Savaşa ilişkin ilk an resimleri şu satırlarla ortaya çıkar: “Siloların orda / buğday yüklüyorlar / İtalyan bandıralı bir şilebe” (15), “Merdivenlerde güneş / yorgunluk / ve telaş / ve bir altın başlı kelebek ölüsü var. / Kocaman insan ayaklarına aldırmadan / bembeyaz / upuzun taşın üstünde / taşıyor karıncalar kelebeğin ölüsünü” (15), “Tek sütunluk bir nefer. / Üniforması belli değil. / Traşu uzun. / Beyaz sargılar var başında. / Sargılarda kan. / Sonra tayyareler / -kanatlı köpek balıkları gibi- / ‘pike bombardıman’ diye yazıyor” (17). Sonuncusu, mahkûm Halil’in baktığı bir gazete kâğıdındaki fotoğrafların betimlemesidir. İlk resmin açıklaması “Beşinci Kitap”ta Ayşe’nin 1. mektubunda geçen, “Sonra bir şey daha duydum, / dehşetli sinirlendim : / sözde İsviçre’ye deyip / Almanya’ya buğday yolluyormuşuz. / İnsan eti yiyenlere / memleketimin buğdayını yedirenlerin / Allah belasını versin” (474) sözleriyle ilişkilidir ve savaş yıllarında Türkiye’nin Almanya’ya buğday satmasına duyulan öfkeyi işaret eder. İkincisi âdeta özel bir sinema dilini akla getiren bir imajdır. Bir savaş ya da ölüm metaforu olarak görülebilir. Üçüncüsü, savaşın yıkıcılığı yanında, önceki bölümlerde çözümlendiği üzere savaş yıllarındaki sansür olgusunu da yansıtır. Aslında en başından beri; garın merdivenlerindeki kalabalık arasında Galip Usta’nın zayıf, korkak, bakımsız

bir insan olarak görünmesinin, Halı-heybeyi betimleyen “Merdivenleri çıkan heybenin / kırmızı, mavi, siyahtı nakışları” (13) dizelerinin de savaşıla ilgili an resimleri olduğu düşünülebilir pekâlâ. MİM’de kişilerin gündelik hayatlarını belirleyen savaş koşullarına, İstanbul ve taşrada savaş manzaralarına bakmak yararlı olur. İstanbul’dan savaş manzaraları yoğun biçimde “Beşinci Kitap”ta, Ayşe’nin mektupları, “Üç Nokta” şehrindeki Giritli’nin kahvesinde çiraklık yapan İstanbullu Ramiz’in anlattıkları ve bir mahallede gerçekleşen cinnet vak’ası aracılığıyla sergilenir.

Ayşe’nin mektuplarında, şehirde savaşıla ilgili konuşulanlara ve onun savaşıla ilgili izlenimlerine rastlanır. İlk mektubunda, İstanbul’a indiğini, dönüşte tuhaf şeyler işittiğini yazan Ayşe, paralarını başka ülkelere kaçırın, İsviçre ve Amerika bankalarında milyarlarlı olan zenginlerden söz eder. Ayşe, Almanya’nın Hollanda bankalarındaki paralara el koyduğunu, sonra paraları “bizim efendilere cemile olsun diye” Amerika’ya yolladıklarını duymuştur. Almanya Amerika’yla savaşırken, oradan oraya para gitmesini, paranın vatansızlığını anlayamaz Ayşe (474). Bu satırlar, II. Dünya Savaşı’yla ilgili pekçok kitapta rastlanabildiği üzere, savaşın dünyadaki parayı Amerikan dolarına dönüştürmesinde, Amerikan dolarının dünya parası olarak yükselişe geçmesindeki etkisini akla getirir. Halil, mektubu okurken mahzundur çünkü yol parası vergi borcundan üçüncü kez hapis yatan bir mahkûm kendini asmıştır. Paranın vatansızlığı tartışmasıyla mahkûmun vergi borcundan kendini öldürmesinin peş peşe gelmesi önemlidir. Halil, Ayşe’den gelen mektupları yan yana dizer ve sırayla okumaya başlar. Bunlar 1941 tarihli mektuplardır. 3 numaralı mektupta Ayşe, “Telaş, kıyamet, / burda bir maskelemektir gidiyor, / herkes maskeliyor evini” der (480). Savaş yıllarında olası bir hava saldırısına karşı önlem almak için ışıklar ya bütünüyle karartılmış ya da kalın koyu renk perde ve kumaşlarla dışarıdan görünmeleri engellenmiştir. Ayşe, savaşın hızla

yayıldığını bildiren radyo haberleri yüzünden tedirgindir. Bu arada Ayşe'nin de para kazanmak için dikiş diktiği, geçim derdinden kurtulmak umuduyla piyango bileti aldığı görülür. Ayşe 6 numaralı mektubunda, insanların savaş korkusuyla dışarıya gittiklerini bildirir (486). 8 numaralı mektubunda yine etraftan duyduğu haberleri aktarır: "Hitler altı haftada hepsini yenecek diyorlar. / Zor yener. / Eceli gelen kopek... / Ümit yenilir miymiş? / Mahpus karılarına, analarına sorsunlar bunu" (490). Ayşe hem Halil'in hapiste olması, hem de savaşın etkisiyle yaşanan maddi ve ruhsal sıkıntılar içindedir. 11 numaralı mektupta geçen, "Elbiseni burda satmaya imkân yok, / herkes bir şeylerini satıyor / ve zenginler 'bir şeyleri' değil, / apartıman satın alıyor" (493) sözleri, savaşın yarattığı geçim sıkıntısını ve yoksullaşanların elden çıkardıklarını satın alarak daha zengin olan tabakaların varlığını gösterir. 13 numaralı mektupta, dayısının evine taşınmak zorunda kaldığını bildiren Ayşe, 14 numaralı mektupta radyo haberlerinden aktarmalar yapar. Rostof şehrinin kurtarıldığını müjdelir (494). Ayşe, Rostof'un kurtuluşuna dair duygularını, yıllar önce kızı Leylâ'nın ameliyat edilerek kurtarıldığı zamanki duygularıyla birleştirir.

"Beşinci Kitap" II. parça, 1942 baharında "Üç Nokta" şehrinde denize karşı oturmuş konuşan Ali Kiraz'ın, Ahmet ve Çolak İsmail'in tanıtılmasıyla başlar. Ali Kiraz'ın yanında oturan Kadri Pehlivan'ın bölgeye düşen Alman uçağını sormasıyla 12 adalar meselesi ve Almanya'nın Girit'i işgali gündeme gelir:

"— Alaman'ın uçağı sizin oraya düşmüş, öyle mi Kiraz?"

"— Düşmedi, indi."

"— Gazı mı bitmiş?"

"— Uçak gaz yakmaz, benzin yakar, pehlivan dayı."

Ve Ali Kiraz düşündü :

"Atın aptalı rahvan olur,
insanın aptalı pehlivan."

Ve devam etti esrarlı bir bilgiçlikle :

"— İngiliz'i bombardıman etmişler, dönerlermiş,

arıza olmuş motorda,
yani çarklarında, anlarsın ya.
Vakit de gece,
bizim orayı Rodos sanıyorlar,
iniyorlar.
Hasan'ın tarlasının alt başındaki çalılığın oraya.
Sabahleyin boş bir kibrit kutusu görüyor pilot,
yani tayyarenin kaptanı, anlarsın ya.
Kutunun üzerinde ay yıldız.
Vay, diyorlar, Türkiye'ye inmişiz. (504)

Bu gruptan 50 metre kadar ötede Giritlinin kahvesinde de aynı konudan söz edilmektedir. Günlük muhafaza memuru Kâmil Efendi, “Alaman tayyare zabitanına” itibar edilmesi konusunda Ankara’dan emir geldiğini, Alman subaylarının “maşınaya” bindirilip Ankara’ya gönderileceğini söyler (505). “Emir var Ankara’dan : hoş tutunuz. / Emir, emir” vurgusuna dikkat edilmelidir. Az sonra Giritli kahveci gramofona bir plak koyar. Kahveci çırağı Ramiz’in plaktan etkilenip Rumca-Türkçe karışık bir şeyler söylediğini duyan biri , “İstanbul’un o kadar makbuldü de niye bırakıp geldin?” diye sorar. Zavallılığının farkında olduğundan soruyu sorana haddini bildiremeyen Ramiz, İstanbul’un durumunu anlatmaya başlar. Açlık, soğuk ve imkânsızlıklar yüzünden insanlar kırılmaktadır. Sonra ayda 5 kilo kömür ve bir kalıp sabun dağıtıldığından, ekmeğin karneye bağlandığından söz eder. Açlıktan ölen aileler vardır. Ramiz paltosunu bitpazarında satıp Osmanbey’e gelir. “Baktım ki gayrimüslim olanlar, / Kurtuluş’tan, hatta Galatasaray’dan, / Osmanbey Fırını’na hücum etmişler” satırları gayrimüslim olanların oturdukları semtlerden ekme alamadıklarını gösterir. Kasımpaşa’da bir leblebici olduğunu duyan Ramiz oraya gider ancak orası fırından da kalabalıktır. 400 gram leblebi alır, arkasından koşan çocuklarla Kocamustafapaşa’ya gider. Tanıdığı İhsan Hanım’ın dört çocuğu ölmüştür, çocukları gömerler. Ramiz Asrî Mezarlığı’ndaki ölüleri betimler: “ölüler karların üstünde, / kiminin beyaz kefeni var, / kimisi çırılçıplak” (508).

Kurtuluş'ta bir Hristiyan arkadaşının evine uğrayan Ramiz, ev halkının ağlamalarına dayanamayıp parasının bir kısmını onlara verir. Sonra da İstanbul'da ya soğuktan ya açlıktan öleceğini anlayarak şehri terk eder.

Gramofonda şarkı söyleyen peltek Rum kızını “dırıltı” olarak nitelendiren Jandarmanın başçavuşu Aziz, “Mekkei Mükerreme”yi ve Arapça’yı överek Arapça plak ister (509). Ramiz plağı değiştirip dışarı çıktığında Adalar’dan teknelerle gelen muhacirler görünür. İki teknede toplam yüz kadar insandır bunlar, içlerinde bebekler bile vardır. Almanlardan kaçıp Türkiye’ye sığınan Adalı Rumlara yiyecek yardımı yapılır. Gümrük muhafaza motoru, ahalinin yardım edebileceğini, tekneden kimsenin karaya çıkarılmayacağını, en fazla üç saat sonra gelenlerin geri gönderileceğini duyurur (513). İstanbullu Ramiz çevresinde anlatılan bu olaylar, II. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul’un, İstanbul azınlıklarının durumları ve Adalı Rumların Türkiye’nin Ege kıyısındaki şehirlerden yiyecek yardımı almaları gibi gerçek olaylardan yola çıkılarak kurgulanmıştır.

C. Otobiyografik Bir Anlatı: Nâzım Hikmet’in “Mübadele”si

MİM’de olaylar; Anadolu Sürat Katarı ve “Üç Nokta” şehri-“D” vilayeti bölümleri hariç, Halil çevresinde gelişmektedir. Halil’in yolculuğunu ve cezaevindeki tanıklıklarını izleyen ana iskelet; hızla eklenilen insan hikâyelerinin farklı zaman ve mekânlarda gerçekleşmesi dolayısıyla, özel bir dikkat göstermeksizin takip edilemeyecek hale gelir. MİM’deki tek ideal aydın figürü olan Halil’in, Nâzım Hikmet’in yaşamından izler taşıması şaşırtıcı değildir. Kemal Sülker, Vâlâ Nureddin, Memet Fuat, Saime Göksu-Edward Timms gibi yazarların ürettiği Nâzım Hikmet biyografilerinden herhangi biri okunduğunda ya da Orhan Kemal, İbrahim Balaban gibi

cezaevi arkadaşlarının yazdığı anı kitapları incelendiğinde, Nâzım Hikmet'in yaşamından epizotların sadece Halil bağlamında değil daha ikincil plandaki başka kişilerin hikâyelerini oluştururken de kullanıldığı görülür. Nâzım Hikmet kendi deneyimleri, Piraye'den gelen mektuplar ve başka insanların deneyimlerine tanıklığı bağlamında otobiyografik bir malzemeyle donatır MİM'i. Bunun nedeni sorgulanarak yapılacak bir okuma, MİM'de Halil'e ve Nâzım Hikmet'ten izler taşıyan diğer kişilere özel bir dikkat göstermeyi gerektirir. Bu başlık altında Nâzım Hikmet'in MİM'deki tarih yazımını; iktidar seçkinleri, geçmişte yakın olduğu bazı dostları, mahkûmiyetine sebep olan ya da hakkında çirkin ithamlarda bulunan çevreler ile hesaplaşmak için de bir fırsata dönüştürdüğü iddia edilmektedir. Bu hesaplaşma, otobiyografik malzemenin dönüştürülmesini ve MİM'de farklı bir kimlik kazanan *Kuvâyi Milliye*'nin macearasını kapsar.

1. “Nâzım Hikmet Kıvılcımlı” ya da Halil

Emin Karaca, *Nâzım Hikmet'in Şiirinde Gizli Tarih* adlı kitabında, MİM'de 15:45 katarına binen üç mahkûmun kimler olduğunu belirlemenin Türk solunun tarihi için önemini vurgular. Nâzım Hikmet, mahkûmları birebir anlatmadığı için onları yerli yerine oturtmanın zor olduğunu belirten Karaca, Halil'in Nâzım Hikmet'le Hikmet Kıvılcımlı'yı temsil ettiğini, Fuat'ın Kemal Tahir'den, Melahat'ın ise Fatma Nudiye Yalçı ile Emine Alev'den⁹ yola çıkılarak kurgulandığını yazar (13). Halil için yazılmış dizelerde Hikmet Kıvılcımlı'nın biyografisinden izler arayan Karaca, Kıvılcımlı'nın

⁹ Fatma Nudiye Yalçı (1904-1969), Marksist bir yazar ve çevirmendir. Bir süre birlikte yaşadığı Hikmet Kıvılcımlı'yla Marksizm Bibliyoteki adlı bir yayınevi kurdular ve Kıvılcımlı Kütüphanesi'nde yayıncılık yaptılar. Kıvılcımlı Kütüphanesi'ne ait broşürlerin Yavuz Zırlısı'nda bir öğrencinin dolabında bulunması yüzünden 1938 Donanma Davası'nda yargılanmış, 10 yıl hapis cezası almıştır. Nâzım Hikmet'in dostları Hamdi ve Emine Alev çifti de aynı davada yargılanmış, Hamdi Alev 18 yıl, Emine Alev 5 yıl ceza almıştır.

kitap ve kelepçelerle beş tren yolculuğu, gözlerinin miyopluğu ve doğuda Kürt Beylerinin saldırısına uğrayışı gibi bulguları sıralar.

György Lukács, *Tarihsel Roman* adlı yapıtının “Biyografi Formu ve Problematigi” başlıklı bölümünde, yeni tarihsel romanın önemli ürünlerinde biyografiye yönelik eğilimin kendini gösterdiğini söyler. Lukács’a göre 1930’ların tarihsel romanında biyografi formunun popüler olmasının nedeni; bu türün önemli temsilcilerinin, hümanist ideallerin büyük örnek karakterlerini çağımızın büyük mücadelelerinin canlı, yeniden hayat verilmiş öncüleri olarak sunmak istemeleridir (376). Geçmişin büyük yazarlarının biyografi problematigine nasıl baktıkları düşünüldüğünde, pratiği en öğretici olan ismin Goethe olduğunu belirten Lukács, onun kendi hayatının belirli problemlerini hem gerçekten biyografik hem de romana uyarlanmış formda tasvir ettiğini söyler (377). Goethe’de tasvir daima biyografiden uzaklaşma anlamına gelmektedir. En bilinçli ve planlı şekilde sürdürülen hayatın bile tasvir edilemez tesadüflerle dolu olduğunu savunan Lukács, belirli özelliklerin duygusal-şiiirsel biçimlendirme için elverişli olmayan vesilelerle ilişkili olarak ön plana çıkabileceğini söyler (377). Dramatik çatışmalar her zaman önemlerine uygun biçimde vuku bulmayıp bazen son derece önemsiz gibi görünen çatışmalar trajik sonuçlara yol açabilmektedir. Bir çatışmanın biricik uygun ifadesi olabilecek bir trajedi hayatta hiç gerçekleşmeyebilir. Çatışma gerçek hayatta zayıfladığında yalnızca biyografik olarak, teorik olarak veya yaratı açısından önemli sonuçlara neden olur fakat tasvir edilebilir bir drama ortaya koymazlar. Otobiyografinin kahramanının ilgili olduğu insanlar tesadüfen gelir gider, insan ilişkilerinin dış tarihi iç dramatik veya epiksel önemlerine gerçekten uymaz. Lukács, epiğin yazım tarzını inceleyen Hegel’in şunları söylemesini bütünüyle haklı bulur: “Biyografide birey daima bir ve aynıdır, fakat müdahil olduğu olaylar

parçalara ayrılabilirler, tamamen bağımsız hâle gelebilirler ve özneyi sadece tamamen dışsal ve tesadüfî irtibat noktalarıyla muhafaza edebilirler” (378). Bu ifadeler MİM’de bariz olan ancak hemen fark edilemeyen bir durumun aydınlanmasını sağlar. Nâzım Hikmet kendi yaşamının epizotlarını ikincil konumdaki çeşitli kişileri kurgularken kullanmakta, doğrudan ifade edemediği çatışmalar için farklı kişilere dağıtılmış özelliklerin bir arada tuttuğu otobiyografik özneyi yani kendisini oluşturmaktadır. Halil, Üniversiteli, Hasan Şevket, hapisteki öğretmen ve şair Celâl bağlamında ortaya konan düşünceler, çatışmalar ve nitelikler takip edildiğinde otobiyografik bir kahraman olarak Nâzım Hikmet ortaya çıkmaktadır.

Muharrir ve mahkûm Halil, savaş haberlerini görmek için bir gazete kâğıdına verdiği dikkatle (17), ellerinde kelepçelerle kitap okumasıyla (32), sosyolojik olgulara merak duyması ve önce Jandarma Haydar’a (35) sonra Bayan Emine’nin kızı Perihan’a (86) sınıfsal ve yaşamsal konumlarını öğrenmek için yönelttiği sorularla beraberindeki diğer mahkûmlardan belirgin biçimde ayrılır. Kitap ve kelepçelerle on üç senedir beşinci yolculuğunu yapan Halil kelepçesi hakkında düşünürken “ölçülü ya da ölçüsüz / şiir yazmak hünerini bilmediğine” hayıflanmaktadır (32). Yani Halil şair değildir. O, “Toplumsal Tipler Çizen İmajlar” bölümünde detaylı biçimde değerlendirildiği üzere 1908-1939 yılları arasında Anadolu’da sınıflaşma ve tabakalaşma konusunda kitap yazmaya çalışan biridir. Bunlar, Emin Karaca’nın saptamasıyla birlikte düşünüldüğünde Halil’in baskın biçimde Hikmet Kıvılcımlı’yı işaret ettiği söylenebilir. Emin Karaca’nın da üstünde durduğu bir başka veri Hikmet Kıvılcımlı’nın Elazığ Cezaevi’nde Kürt beylerinin uşaklarının saldırısına uğramasıdır. MİM’de bu olaya iki kez göndermede bulunulur. İlki “İkinci Kitap”, VIII. Parçada Halil’in tutukluluk deneyimleri anlatılırken. Halil’in götürüldüğü ilk jandarma merkezinin hudut boyunda, bir asi

denize ve mısır tarlalarına yakın olduğu, hükümet konağının bodrumunda bulunduğu söylenir (259). Bu tasvir, Nâzım Hikmet'in 1928'de Rusya'dan Türkiye'ye pasaportsuz giriş yaptığı için tutuklanıp götürüldüğü Hopa Cezaevi süreciyle uyumludur. Halil'in karanlık bir hücrede bir deliyle birlikte üç gün üç gece kaldıktan sonra bir geminin ambarında yedi gün yedi gece tutulması yine Nâzım Hikmet'in, 1938 Donanma Davasında askerî öğrencileri isyana teşvik suçundan yargılanırken önce Yavuz Zırhlısı'nın, sonra Erkin gemisinin ambarlarında tutulmasıyla örtüşür (*Romantik* 200-01). Ancak "Ve şarkta / akrepleri, toprak koğuşları / karpuzlarıyla ünlü hapisanede / Halil'ün üstüne uşaklarını saldırdı Kürt Beyleri / ve beline inen odunla devrilmeden önce Halil / aynı rahatlıkla yardı üçünün kafasını" (261) satırlarıyla Hikmet Kıvılcımlı devreye girer. İkincisi, "Üçüncü Kitap", I. Kısım, I. parçada Halil'in "Nâzım Hikmet Kıvılcımlı" olarak kurgulandığı düşüncesini pekiştiren şu satırlarda geçer:

Başgardiyanın odasını vermişlerdi Halil'e.
Tek başına.
Masası ve karyolası vardı.
Odası tekmi duvarlar ve kitaplardı.
Ve fotoğrafları, Ayşe'nin, Fuat'ın ve Süleyman'ın.
Kapının üzerinde iki harita :
Şimalî Afrika ve Şark cephesi.
Burda bazan kendine kızacak ve utanacak kadar rahattı Halil.
Şimdilik galiba tekrarlanmayacak :
açlık grevleri
ve şarkta Kürt beylerinin uşaklarından yenen dayak. (276)

Burada, Nâzım Hikmet'in Bursa Cezaevi'nde Orhan Kemal'le birlikte kaldığı odanın detaylarıyla (*Romantik* 220-21) Hikmet Kıvılcımlı'nın başından geçen olayın birleştirildiğine dikkat edilmelidir. Örnekleri daha fazla çoğaltmaya gerek yoktur. Sorulması gereken soru, Nâzım Hikmet'in Halil'i neden bu şekilde kurguladığıdır.

MİM'de Nâzım Hikmet'in biyografisinden izler taşıyan bir başka kişi, "İkinci Kitap", I. parçada tanıtılan Hasan Şevket'tir. Onun olumlu bir kişiliği olduğu

söylenemez. Kazanç hırsına kapılıp vaktiyle doğru yoldan sapmadığına pişman gibidir. Kendisinden daha az yetenekli, daha az bilgili dostları mala mülke, kadınlara, paraya sahip olmuştur. Hasan Şevket'in "Artık edebi tefrika yazmaya mecbur değiller / lise talebeleriyle genç subaylar için / iki liraya tefrikası / elli yaşında" (115) sözlerinde Nâzım Hikmet'in de zaman zaman geçimini sağladığı düzelti, tefrika gibi işlerin izi vardır. Hasan Şevket'in büyük bir eleştiri yönelttiği Nuri Cemil'de şairin önce yakın dostu olan fakat sonra büyük bir polemige gireceği Peyami Safa'nın yansımaları görülür. Adlarındaki uyuma da dikkat edilmesi gereken Hasan Şevket'le Nâzım Hikmet'in asıl ilgisi, Hasan Şevket'in şu sözüyle sabitlenir: " 'Sen bir küçük burjuva anarşistisin' dedi bana / bizim komünist şuaradan biri" (118). Burada, Hikmet Kıvılcımlı'nın Nâzım Hikmet'e yönelttiği bir eleştirinin tersine çevrildiği görülmektedir. Hikmet Kıvılcımlı, *Marksizmin Kalpazanları* (1936) adlı kitabında "Şair Nâzım Hikmet'in şiirlerine vermek istediği sözde Marksist şekli, iğreti bir gömlek gibi soyup atın. Altından Babîâlî kaldırımlarında her dakika rastladığınız, bir küçük burjuva şairliği çıkacaktır" demiştir (Alıntılayan Göksu ve Timms 119). Hasan Şevket vicdanıyla hesaplaşırken para ve iktidar hırsı, II. Dünya Savaşı'nı Almanların kazanacak olması gibi düşüncelerinin ardından "Hem zaten benim / bazı insanlarla görülecek bir hesabım var sanıyorum. / Bazı insanlarla mı? / Hepsiyle, topyekûn" der (119). İşte bu hesabın Hikmet Kıvılcımlı'yla görülecek kısmı, MİM'de Halil'in hem Nâzım Hikmet, hem Hikmet Kıvılcımlı olmasıyla, "Seninle aynı kişiyiz, aynı taraftayız" tarzında bir mesajın üretilmesiyle gerçekleşir.

Anadolu Sürat Katarı'nda Garson Mustafa'nın okuduğu "Destan"ı yazan mahkûm şair Celâl, Nâzım Hikmet'in başka bir gölgesidir. Halil şiir yazma hünerini bilmezken Celâl bu destanı yazmıştır ki şiir yazmanın ne denli zahmetli bir iş olduğu ve

Celâl'in şairliğinden dolayı gördüğü saygı,15:45 katarının koridorunda konuşan Kartallı Kâzım ve Süleyman'ın düşünceleriyle verilir. Kâzım'ın, "Senin şiir yazdığın var mı? / Yalnız yazılanı güldür güldür okursunuz", "Şiir yazarken dikkat ettin mi Celâl'e / [...] / sanki her seferinde dünyayı yaratıyor yeniden" gibi sözleri üzerine, Süleyman "Nerdeyse Celâl'e tapacaksın be köylüm. / Zaten bizde halkın bir garip hayranlığı var şairlere / Namık Kemal'den beri" der (236). Aslında önemli olan bu konuşmayı başlatan nedendir. Kartallı Kâzım, Halil'i kalacağı cezaevine kadar korumak kollamak için trendedir, hatta gerekirse Halil'i hapisten kaçıracaktır. Aşağıdaki satırlar Nâzım Hikmet'in Kıvılcımlı'yla ödeşmesinin MİM'in çeşitli pasajlarında yayıldığını gösterir:

Süleyman güldü :
"— Peki, sen böyle tek başına
icabederse hani
hangisini ilkönce aşıracaksın?"
"— İlkönce Celâl'i."
"— Demek daha çok seviyorsun onu?"
"— Sevgi meselesi değil,
herif şair."
"— Halil de âlim."
Kartallı Kâzım düşündü cevap vermeden önce :
"— Doğru, o da ilk postalık olacak zaten.
Ama evvela Celâl.
Dedim ya şiir yazıyor,
Şiir yazıyor, boru değil. (236)

Nâzım Hikmet'in iktidar seçkinleriyle hesaplaşması, MİM'de yaşam öyküleri yergi kipinde sahnelenen, ahlaki düşkünlük ve ticari sahtekârlıklarla tipleştirilen seçkinler bağlamında yapıtın pek çok bölümünde gerçekleşir. Ancak kendisini mahkûm eden devlet adamlarıyla hesaplaşması *Kuvâyi Milliye*'den bazı parçaların MİM'e alınırken geçirdiği dönüşümler bağlamında çok ilginç bir yolla olur.

2. Kuvâyi Milliye'nin Dönüşümü

Memet Fuat, *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet* adlı kitabının “Aydemir, Şevket Süreya” maddesinde, 30 Aralık 1936-21 Haziran 1937 tarihleri arasında İstanbul Ağır Ceza Mahkemesi'nde süren bir davadan aklanan Nâzım Hikmet'in, gerçeğe dayanmayan örgüt kovuşturmalarından kurtulmak için, nasıl yaşadığını anlatmak üzere devlet kapısındaki arkadaşlarıyla görüşmeye Ankara'ya gittiğini yazar (56-57). 1937 Haziran'ının son günlerini Ankara'da geçiren Nâzım Hikmet, Şevket Süreya, Sadri Ertem gibi isimlerle konuşmayı, onlardan durumunu sorumlulara anlatmasını rica etmeyi düşünür. Memet Fuat, Şevket Süreya'nın Nâzım Hikmet'i İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, Emniyet Genel Müdürü Şükrü Sökmensüer gibi en ürkeceği isimlerle yan yana getirdiğini, şairin Ankara'dan, Şükrü Kaya'nın “Bizimle olmayan bize karşıdır!” görüşünün ağırlığıyla döndüğünü belirtir. Yasadışı örgütlerle ilgisinin olmaması bu davalardan kurtulması için yetersizdir, onu Kemalistlerin tarafında gösterecek bir çözüm gereklidir (57). Aynı kitabın “Kaya, Şükrü” maddesinde Şükrü Kaya'nın da Mareşal Fevzi Çakmak gibi, Nâzım Hikmet'in ortalarda dolaşmasını istemediği, özellikle şiiirleriyle yarattığı havadan tedirgin olduğu, hatta Fevzi Çakmak'ı bu konuda onun uyardığı belirtilir. Nâzım Hikmet'in mahkûm edilmesi konusunda gerekli koşulların yaratılmasında ne hükümetin ne askerlerin bir rolü bulunmadığını, bunun Fevzi Çakmak'ın şahsi kaprisiyle ilgili olduğunu söyleyen de Şükrü Kaya'dır (199). “Sökmensüer, Şükrü” maddesinde ise, Ankara'daki buluşmada konuşulanlar biraz daha detaylı anlatılır. Yemek ve sohbet sırasında Nâzım Hikmet, İspanya İç Savaşı için yazdığı şiiirleri okurken Sökmensüer'in çok heyecanlandığı ve “Bunun kapitalizmle, komünizmle ne ilgisi var, bu halkın isyanı. Tıpkı bizim kurtuluş savaşımız gibi. Bizim

halkımızın isyanı yanında İspanya İç Savaşı çocuk oyuncağı kalır [...] Sen Anadolu destanını yaz, Nâzım, Anadolu destanını yaz!” dediği belirtilir (293).

Arı İnan’ın *Tarihe Tanıklık Edenler* adlı kitabında yer alan 1.12.1975 tarihli Şevket Süreyya Aydemir söyleşisinde Nâzım Hikmet’in Şükrü Sökmensüer ve Şükrü Kaya ile görüşmesi enine boyuna tartışılır. Aydemir, Nâzım Hikmet’in de aralarında bulunduğu 13 kişinin komünist olmak ve örgüt kurmak gerekçeleriyle tevkif edilip dava gördükten sonra serbest bırakıldıkları 1937’de Ankara’ya gelen şairin, kendisine telefon ettiğini, buluşup konuştuklarını söyler (232). “Nâzım’ın durumunu uzaktan iyi görmüyordum. Tehlikeli görüyordum. Çünkü Nâzım birkaç şeyden anlamaz. Biri paradan anlamaz, ikincisi arkadaştan anlamaz” (232) sözleriyle başlayan, “Halbuki fena günlere gidiyoruz. Nâzım’ın da yeniden tevkifi bahis konusu. Arkadaşlarını seçmek ve konuşmak işlerini bilmez” ifadesiyle tuhaf bir boyut kazanan açıklama, Ankara’da Nâzım Hikmet hakkında oluşan izlenimi açıkça yansıtmaktadır. Şairi Ankara’ya gelmek hususunda daha önceleri kendisinin teşvik ettiğini belirten Aydemir, onu Ankara’nın, kendisi hakkında hüküm verecek insanlarıyla tanıştırmaya karar vermiş, Sadri Etem (Erten) aracılığıyla Kaya’yı evine davet etmiştir. Emniyet Genel Müdürü Sökmensüer’in de geleceğini duyan Nâzım Hikmet’in bu toplantıya katılmak konusundaki tereddütlerini yatıştırmak da zor olmuştur (233). Şükrü Kaya’nın katılmadığı, Şükrü Sökmensüer, Sadri Etem ve İsmail Hüsrev’le birlikte kim olduğu hatırlanamayan birinin daha bulunduğu ve gece ikiye kadar süren buluşmada İspanya İç Savaşı’nın yanı sıra Türkiye’nin sorunlarından söz edildiği, Nâzım Hikmet’in şiirler okuduğu söylenir.

Aydemir, savaş yaklaştığı için hassas bir dönemde olduklarını düşünmekte, Nâzım Hikmet’in İstanbul’da yaşamaması gerektiğine inanmaktadır. Ertesi gün Şükrü Kaya da şairle görüşür. Aydemir, Nâzım Hikmet’in kurtuluşu için bir formül

bulduklarını söyler. Şair Ankara’da kalacak, Anadolu’da bir gezi yapacaktır. Sonra Ankara’da mesela Halkevi için telif karşılığı bir iş yapacak, Anadolu gezisini de finanse etmiş olacaktır. Aydemir, Nâzım Hikmet’in bu teklifi kabul ettiğini belirtir (236). Yazara göre, o sıralarda gerçekleşen bir sahtekârlık yüzünden görevinden alınan İstanbul valisinin yerine gönderilen Sökmensüer’le Nâzım sık sık görüşmektedir ancak Fevzi Çakmak’ın emriyle yeniden tutuklamalar olur. Aydemir haberi alır almaz, İnkîlap Tarihi dersi vermek üzere İstanbul’a gitmiş olan Recep Peker’i görmek ister. Nâzım Hikmet’le ilgili olarak gerekli tüm isimlerin bilgilendirildiğini söylese de Recep Peker şöyle yanıt verir: “Bu tevkifi emreden Fevzi Çakmak’tır. Bunu kurtarmak kaabil değil, bırakacağız ne olacaksa olacak” (238). Şükrü Kaya’nın Nâzım Hikmet’e düşman olduğu konusunda yazılanları yalanlayan Aydemir, Fevzi Çakmak’ın öfkesinden ısrarla söz eder ve bunun sebebini tam açıklamasa da, İaşe Müsteşarlığı yaptığı günlerde Fevzi Çakmak’ın tutumunu yakından gördüğünü, harp olsaydı memleketin bir günde yıkılıp gideceğini çünkü tek bir günlük gıda stokunun olmadığını söyler. Onun, Nâzım Hikmet için “Bir vehme değil bir adavete kurban olmuştur” (239) sözlerinden, Nâzım Hikmet’in mahkûmiyetinin, savaşa girmemek için Almanya yanlısı bir politikanın zorunlu görülmesiyle ilgisi kurulabilir.

Aydemir, Şükrü Sökmensüer’in Nâzım Hikmet’e komünizm yerine CHP’nin devletçilik umdesiyle ilgilenmesini önerdiğini, memleketin ihtiyacı olan yapıtların ancak devlet sermayesiyle vücuda getirilebileceğini belirttiğini söyler. Sökmensüer, İstanbul vali vekili iken Nâzım Hikmet’in bir gün elinde bir kitapla geldiğini, “Sizin emrettiğiniz şekilde bir eser yazdım, buyrun okuyun” dediğini Aydemir’e anlatmıştır (241).

Sökmensüer, tam istedikleri gibi olan bu yapıtın tiyatro oyunu olduğunu hatırlamaktadır. Aydemir ise böyle bir yapıt olmadığını yalnız o buluşmadan geriye Nâzım Hikmet’in

Millî Mücadele'ye ilgisinin kaldığını söyleyerek, bütün Türk destancıları/şairleri arasında, Cumhuriyete ve kurtuluş mücadelesine düşman bellenen Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* destanını eşsiz ve yalnız bir yapıt olarak işaret eder (245). Yani Aydemir'in Nâzım Hikmet'e zarar vermemek için açıkça söylemeyip ima ettiği şey *Kuvâyi Milliye*'nin yazılış öyküsünün bu olduğudur.

Kuvâyi Milliye'nin, MİM'in kurgusuna dahil edilen parçalarından bazıları eklemeler, anlatıcı değişikliği, kahramanın sonradan neler yaşadığı ne hâlde olduğu, MİM'deki diğer kişilerin hikâyelerinde görünme biçimleri gibi tekniklerle değişikliğe uğratılmışlardır. *Kuvâyi Milliye*'yi yayına hazırlayan Cevdet Kudret, MİM'in yazılış ilerledikçe, Nâzım Hikmet'in destanı onun ayrılmaz bir parçası gibi görmeye başladığını, Ahmet Emin Yalman'ın destanı yayımlama teklifini de bu yüzden tereddütle karşıladığını belirtir (130). Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e, Piraye'ye, Memet Fuat'a yazdığı mektuplarda destanın MİM'den bağımsız yayımlanmasını doğru bulmadığına dair görüşlerini belirtmiştir.

İç içe geçen yazılış süreçleri, yayımlanmalarındaki sıradışı gelişmeler, ilkinin değerlendirilmesi gereken değişikliklere uğramış olarak ikincisine dahil edilmesi bağlamında *Kuvâyi Milliye* ve MİM başlı başına bir araştırma konusudur. *Kayıp Destanın İzinde* adlı kitabında bu araştırmayı yapan Erkan Irmak, bu yapıtların ortaya çıkışını, yazılma amaçlarını ve yayımlanma süreçlerini, içeriklerini ve alımlanmalarını inceler. Nâzım Hikmet'in 1937'de Ankara'da kimlerle neler konuştuğunu da detaylı biçimde değerlendiren Irmak'a göre, yapıtların birbirini değilleyen söylemleri ve ideolojik konumları düşünüldüğünde, *Kuvâyi Milliye*'nin MİM'de bir yeniden yazma işlemine tabi tutulması daha da ilginç bir konu haline gelmektedir (33). Nâzım Hikmet, yukarıda kısaca anlatıldığı üzere, Sökmensüer'in önerisine uyup Anadolu destanını,

Türk halkının kurtuluş mücadelesini yazarken, Memet Fuat'ın ifadelerinde geçtiği üzere, Kemalizmin karşısında olmadığı düşüncesini iletebileceği bir tavır sergilemelidir. Destanda Atatürkle ilgili dizeler bulunması, İkinci Bap'taki vesikaların *Nutuk*'tan, *Nutuk*'un Devlet Basımevi İstanbul 1938 basımının 46, 47, 49, 64, 68, 69, 70, 75, 76, 77, 78 ve 79. sayfalarından alınmış olması bu yüzdendir (*Kuvâyi Milliye* 21). Erkan Irmak, Nâzım Hikmet'in *Nutuk*'tan yararlanma biçimi için, "hem aşikâr 'alıntılar' hem de yer yer referans gösterilmeden kullanılan 'intihaller' bulunmaktadır" der. Irmak bu durumu şöyle yorumlar:

Çünkü Nâzım Hikmet açık ve gizli olarak *Nutuk*'tan alıntılar yaparken, amacı bu metinle bağ kurarak kendi metnine bir meşruiyet ve iktidar alanı yaratmak, böylece de kendisini mahkûm eden rejimle olan ilişkisini normalleştirebilmektir. Nitekim *Kuvâyi Milliye, Memleketimden İnsan Manzaraları* içinde yeniden yazılırken hem alıntılanan hem de intihal edilen bütün parçalar çıkartılmıştır." (38)

Erkan Irmak, *Kuvâyi Milliye*'nin, bir fikir olarak ortaya atıldığı 1937'den Nâzım Hikmet'in yazdıklarının Türkiye'de yeniden yayımlanabilir hale geldiği 1960'ların ikinci yarısına kadarki süreçte, devletin Nâzım Hikmet'le ilişkisini düzeltmek, düzenlemek, değiştirmek için bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir (67).

Kuvâyi Milliye'nin bağımsız bir yapıt olarak yayımlanmayıp MİM'de değerlendirilmesi, özellikle de bu değerlendirmenin biçimi, Nâzım Hikmet'in insanlarla hesaplaşmasının bir parçasıdır. *Kuvâyi Milliye*'de tarih yazımını yönlendiren derin bilinç düzeyi epikken MİM'de ironiktir. Nâzım Hikmet bu farklılığı özellikle vurgulamaya çalışır gibi, "İkinci Kitap" IV. parçada, Anadolu Sürat Katarı'nın yemekli vagonunda "Destan" okunmaya başlamadan önce epiğe uygun bir dış mekân tasviri yaratır:

“Dışarda son kertesindeydi fırtına / Rayların ve yağmurun sesini / saatlerce uzaklara götürüyordu rüzgâr, / ve kilometrelerce mesafeden uğultular getiriyordu / Artık yalnız gecenin doğusunda değil / çakıyordu şimşek her tarafında karanlığın / Ve âdeta ölçülü aralarla düşüyordu yıldırımlar” (178). “Destan” okundukça Mustafa’nın daha da bilinçlenmesi, Mahmur Aşer’in “Eski zamanlar bütün hikâye oldu gayrı. / O günler ayrı, bu günler ayrı. / O günün adamları yavrum bir başka çeşit / bir başka çeşit yavrum bu günün adamları” (192-93) demesi de, iki yapıtta söylemi belirleyen bilinç düzeyinin farklılığını işaret eder. *Kuvâyi Milliye*’den MİM’e alınan kişilerin 1940’lardaki düşkün durumu ironinin en keskinleştiği bölümleri oluşturur. *Kuvâyi Milliye*’de sahneleme kipi romansken, MİM’de bu kişiler sahneleme kipinin satirik olduğu parçalar içinde, buldukları duruma karşı mücadele etmedikleri için eleştiri oklarının hedefinde tutularak ele alınırlar. *Kuvâyi Milliye*’de Kemalist ideolojinin belirlediği bir söylem içinde kahramanlaşan kişilerin yerini, MİM’de komünizm için savaşanların kahramanlaşması alır. Nâzım Hikmet, Sökmensüer’in kendisine telkin ettiği, CHP’nin devletçilik umdesine eğilen yapıtlar ortaya koyma meselesini MİM’le gerçekleştirir ancak devletçiliği neredeyse bütün uygulamalarıyla olumsuzlayarak.

3. Hakaretlere ve İftiralara Yanıt

Nâzım Hikmet’in, MİM’de Hasan Şevket aracılığıyla dile getirdiği hesaplaşma, Hikmet Kıvılcımlı ve Ankara’daki iktidar sahipleriyle sınırlı kalmaz. Şair kendisine ve topyekûn komünistlere iftira atanları da bu izleğe dahil eder. “Beşinci Kitap”, III. parçada, Halil ile onu ziyaret etmek için hapisaneye gelen 13 yaşındaki işçi Kerim ve Balcı Remzi Efendi’nin konuşmaları büyük oranda bu konuya ayrılmıştır. İşçi Kerim’e matematik öğreten, Balcı Remzi’nin hediye getirdiği pekmez, bulama ve zeytinyağ için

ödeme yapacağını söyleyen Halil'in, yine Remzi Bey'in verdiği bir miktar parayı Fuat'a yollaması, onun karakterinin çeşitli suçlama ve iftiralarla ilgisi olamayacak kadar iyi olduğunu belirtmek içindir. Nâzım Hikmet'in gölge kişiliklerinden bir başkası olan hapisteki öğretmen (246-47) de mahkûmların dilekçelerini yazan, insanlara iş bulmak için dışarıdaki bağlantılarını kullanan iyi bir insandır. Kerim, Halil'e "Şimdi gelelim benim soracağım şeye, Halil Amca. / Senin için Ruslardan para alıyor, / vatan haini diyorlar" dediğinde Halil'in aklına biri çok yakın, biri uzakça, diğeri çok eski üç hatıra gelir:

Çok yakını şu :
On gün önce para göndermişti karısına, Ayşe'ye,
marangozluk işinden birikme on beş lira.
Soruyor Mutemet Gardiyana postanede memur :
"— Halil Bey niye hep böyle on on beş lira gönderiyor?
Halil Beyde," diyor, "para tomarlandı."

Uzakça olanı şu :
Bir hayli zaman önce
elli kişi birden içeri düşmüştiler.
Ameleydi ve fakir esnaftı çoğu.
Yarısından fazlası da bekârdı.
Dehşetli parasızdılar.
Tayınları satıp domates, soğan alıyorlardı
katık diye.
Ve yerden izmarit topladığı oluyor
tütünsüz duramayan Halil'in.
Bir gün beşinci koğuşun damağası geldi yanlarına :
"— Sizin için," dedi,
"bunlar vatan düşmanıdır dediydi başgardiyân,
Moskof bunları balla börekle besler.
Halbuki ben bakıyorum
sizin ortak tencere haftada bir bile kaynamıyor.
Yara almış delikanlılar da var içinizde
vatan millet uğruna."
Sonraları bu damağası damağalığını bırakıp
dokumada işçi oldu...

Üçüncü, en eski hatıra şu :
Halil'i komiserin karşısına çıkardılar,
findık içi gibi yağlı, toparlak, ufacık bir adam
sipsivri dişleriyle sırttı :
"— Sizin mezhepte karılar ortaklama kullanılır," dedi,

“Kızılbaşlık gibi bir şey, bu...”

Ve Halil

masanın üstündeki hokkayı kaptığı gibi fırlatmıştı hergelenin suratına... (523-24)

Yukarıdaki satırlarla birlikte, MİM’de iktidar seçkinlerinin özelliği olan kirli para ve cinsel ahlâksızlık unsurlarının da bu hesaplaşma bağlamında MİM’de sistematik biçimde kullanıldığı görülür. Karıları banka müdürlerinin metresleri olanlar da, karılarını oğullarıyla ortak kullananlar da onlardır. Son hatıradaki Kızılbaşlık benzetmesi, MİM’de farklı din ve topluluklardan gelen insanlar hakkında üretilen ötekileştirici kanaatlerin bir uzantısıdır. Nâzım Hikmet’in, komünizm düşmanlarının başvurduğu bir hakaret olarak “karılarını ortak kullanmak-Kızılbaş olmak” ilişkisinin içeriğini iktidar seçkinlerinin hayatına yansıtması, rejimin bir dert olarak gördüğü Alevilerin, komünistlerin asılsız malzemelerle ötekileştirilmesine bir misilleme oluşturmuştur.

4. Yaratıcı Bir Süreç Olarak “Mübadele” ve MİM

Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, MİM’de çok incelikli biçimde çeşitli parçalara dağıtılmış ve Nâzım Hikmet’i temsil eden kişilerin konuşmalarında dile getirilmiş farklı izleklerin hangi tarihlerde ortaya çıkıp nasıl geliştiklerini takip etmek konusunda son derece kullanışlı bir kaynaktır. Mesela Hikmet Kıvılcımlı’nın Nâzım Hikmet’in mektuplarına cevap yazmıyor oluşunun şairi nasıl tedirgin ettiği, bu durumu âdeta bir takıntıya dönüştürdüğü ilk mektuplardan başlayarak izlenebilir. Şairin, giderek Kıvılcımlı’nın soğuk tutumuna karşı eleştirel bir tavır geliştirdiği, “Bir sual: Hikmet’ten mektup yok. Halbuki ona da yazmıştım. Sebep? Her ne hal ise” (34), “Yahu ne acaip insan bu, bir tarafı nasıl doğru, sıhhatli de, diğer tarafı Dostoyevski tipi gibi. Gitti gömüldü ses seda çıkarmaz. Kılıç balığı gibi küser” (150) benzeri cümlelerde görülür. Mektuplarda yinelenen meselelerden bir diğeri dünyanın savaştığı böyle bir dönemde

mahkûm olmak, kendince haklı olan taraf için bizzat cephede savaşmamaktır. Ancak Nâzım Hikmet'in bu duruma teslim olmaya niyeti yoktur. 7.5.1941 tarihli mektubunda gazete okuyup radyo dinleyen ve akli selimi, gözlüğü, ölçüsü olan bir mahpusun dışardakilerden daha özgür, daha çok anlamak imkânına sahip olduğunu yazar (74). Tarihsiz başka bir mektubunda, Kemal Tahir'in insan manzaraları tasarısına yönelttiği "Bugünlerde böyle bir büyük yazı üzerinde çalışmaya değer mi? Bugünlerde lazım olan şiirlerin hitabet unsurları birinci planda olmaları lazım değil midir?" sorularını yanıtlarken, hitabetli şiirin günün meseleleriyle sıkı sıkıya ilgili olduğunu ancak bu tür şiirlere sarfedeceği emek yerine, zaten yazdıklarını yayımlama imkânının da olmadığı bir dönemde, yarın gündelik meseleler farklı şartlara girdiğinde de okunacak, hem bugünü anlatacak hem de gelecek için faydalı olacak bir yazı faaliyeti içine girmeyi anlamlı bulduğunu söyler. Hapislik şartlarının tesirleri daha devamlı, özleri daha derin yazılar yazmak imkânını sağladığını belirtir (100). Bir sonraki mektupta hapisane şartlarının, şairin üretimini etkileyen başka bir boyutu belirginleşir. "[Y]eryüzünün bütün cephelerinde kafam ve yüreğim, malesef, yalnız onlar kavga ediyorlar ve bunun bana verdiği azabı tasavvur edemezsin" diyerek hapiste eli kolu bağlı oturmanın acısını anlatan Nâzım Hikmet, şartların insanlara yüklediği işbölümünü hatırlatarak çalışkanlığı ve umudu olumlar. Cephede canını verenlere karşı içinde olduğu risksiz, güvenli koşulların rezaletine katlanarak günde 50 hatta 100 mısra yazmak konusunda kendini yüreklendirir (102). Böylece yazmak, savaşmanın yerine ikame edilir. MİM'de böylesine önemli bir zamanda mahkûm edilmiş olmanın acısı Gabriel Peri anlatısında, "Ve Halil seçemiyor : / damarların dumura uğrayış acısı mıdır gözlerindeki, / yoksa dünya dövüşürken / kolu bağlı oturmanın acısı mıdır" (447) dizeleriyle dile getirilir.

Nedim Gürsel, *Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı kitabında, MİM'deki köylü tiplerinin halk kültüründeki köklerini araştırırken şairin mahkûmlarla iletişimini şöyle yorumlar:

Nâzım mektuplarında birkaç kez, özellikle de hapislik yaşamının sonuna doğru, yalnızlıktan, çevresindeki mahkûmlarla entelektüel düzeyde ilişki kuramamaktan yakınır. Bu yalnızlık kendi 'ben'ini 'başka ben'de aramasına, 'dış'a yönelmesine yol açmış olamaz mı? Şairin saplantıya dek varan gözlem gücü, 'başka- ben'i kavrayan bakışı *İnsan manzaraları*'nın oluşumunda küçümsenmeyecek bir rol oynamıştır" der (188).

Durum bir entelektüel iletişim gereksiniminin çok ötesindedir. Nâzım Hikmet'in MİM'i, yoğun biçimde mahkûmların deneyimlerini kullanarak âdetâ bir kollektif yapıt biçiminde oluşturmasında elinden alınan özgürlüğe karşılık olarak hapishane ortamından bir yarar üretme arzusuyla birleşen, kendisi ve diğer mahkûmlar için hak arayışına dönüşen bir yan vardır. Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl*'da, resim çalışırken şaire modellik de yapan mahkûmların ona bol miktarda doküman verdiklerini söyler. MİM'e Kartallı Kâzım adıyla giren Yayalar köylü İbrahim, Mahmut Aşer'le temsil edilmiş olması muhtemel Çorbacı Memet, Nâzım Hikmet'in, koğuşuna kalem ve defterle gittiği, daha fazla konuşurmak daha fazla not almak için türlü yollar denediği Balkan muhaciri yaşlı bir adam Orhan Kemal'in hatırlayabildiği kişilerden bazılarıdır (101-03). Cevdet Kudret, *Kuvâyi Milliye* için yazdığı "Notlar"da, Kambur Kerim'in hikâyesinin, Bursa Cezaevi revirindeki hasta bakıcı Kerim'in deneyimlerinden çıkarıldığını söyler (133). Memet Fuat'ın , Radi Fiş'in kaleme aldıkları Nâzım Hikmet biyografilerinde de benzer pek çok tespite rastlanır. MİM'in ortaya çıkması, yüzlerce

insan deneyimine ait tarih imajlarının ve çoksesliliğin ele geçirilmesi mahkûmiyetten, mahkûmlarla kurulan iletişimden ayrı düşünülemez. Yani MİM, Nâzım Hikmet'in haksızca kaybettiği özgürlüğünün yerine koyduğu bir yapıttır.

Georg Simmel'in, toplumsal etkileşim biçimlerinden biri olarak tanımladığı "mübadele" kavramı, Nâzım Hikmet'in insan deneyimlerini derlemek ve ideolojik mesajlar üretmek üzere kurgulamak şeklinde özetlenebilecek tarih yazma yöntemini açıklamak için uygundur. Simmel, insanlar arasındaki ilişkilerin çoğunun mübadele kategorisi altında ele alınabileceğini söyler. "İlk bakışta salt tek yanlı bir süreçten ibaretmiş gibi görünen birçok eylem aslında karşılıklı etkiler içerir" diyen Simmel, her türlü etkileşime bir tür mübadele olarak bakar (65).

[M]übadele başka birinin sahip olduğu bir nesne uğruna değil, daha çok kişinin bir nesne hakkındaki hissi uğruna, ötekini daha sahip olmadığı bir his uğruna yapılır. Üstelik, mübadelenin anlamı, değerlerin toplamının sonradan, önceden olduğundan daha fazla olmasıdır ki bu da her bir tarafın öbürüne kendi sahip olduklarından daha fazlasını verdiğini ima eder. (66)

Georg Simmel'e göre mübadele, bir failin önceden sahip olmadığı bir şeye sahip olması, bunun karşılığında önceden sahibi olduğu bir şeyi kaybetmiş olması olgusunun, aralarında nedensel bir bağ olan şekillerde tekrarlanmasıdır (67). Ulaşılabilir nesnelerin açığa çıkardığı her türlü değer hissinin ancak başka değerlerden fedakârlık edilerek elde edilebileceğini savunan Simmel, böyle bir feragatin, salt başkalarına harcanmış bir emek gibi görüldüğünü, oysa insanın kendisi için, kendi amaçları uğruna harcadığı emeği de kapsadığını söyler (68). Mübadeleyi üretici ve değer yaratan bir süreç olarak gören Simmel, her ikisinde de kişinin başka faydalardan vazgeçme pahasına belli faydalar elde

etmesi, bunu da sonuçta ortaya eylem öncesinde olduğundan daha fazla tatmin çıkararak yapması söz konusudur. Simmel, yoktan madde ya da kuvvet yaratılamayacağını, sadece mümkün olduğunca çok madde ve kuvvetin gerçeklik alanından değer alanına tırmanmasını sağlayacak aktarmaların yapılabileceğini belirtir. “Verili malzemedeki bu biçimsel kaydırma, doğayla sürdürülen (ve üretim adını verdiğimiz) mübadele yoluyla olduğu gibi insanlar arasındaki mübadeleler yoluyla da gerçekleştirilir” (68). Simmel, her ikisinin de terk edilen bir şeyin boşalttığı yeri daha değerli bir nesneyle dolduracağını söyler.

Simmel, mübadele ile bir değerın ortaya çıkması konusunda fedakârlığın önemine dikkat çeker ve insanların hangi başarılarıyla en yüksek paye ve değerleri kazandığına bakıldığında, bunların her zaman en fazla derinliği, en fazla zorlanmayı, bütün varlığın en fazla biçimde odaklanmasını içerdiğini söyler. Nâzım Hikmet’in hapse girmesi bir fedakârlık değil zorunluluktur. Ancak mahkûmlara zaman ayırması, onların dilekçelerini yazması, tablolarını yapması ya da deneyimlerini dinleyip not alması bir fedakârlıktır. Karşılığında başyapıtım dediği MİM’i belge niteliğinde bir kitap haline getirir. Mahkûmlar açısından da kazanç büyüktür. Deneyimleri ve “suçları” anlatılmakta, zaman içinde yok olup gidecek öyküleri bir kalıcılık kazanmaktadır. Üstelik bir çoğu, suçlarının gerçekten suç olup olmadığını düşündüren bir mahiyette ele alınmıştır.

Murat Metinsoy, *İkinci Dünya Savaşı’nda Türkiye* adlı kitabının girişinde, daha önce de değinildiği üzere “Tarihsel Özne Meselesi ve ‘Gündelik Direniş Biçimleri’” altbaşlığına yer verir. Alışılmış tarihsel öznellik kriterlerinden farklı olarak, gündelik yaşam içinde ortaya çıkan farklı politik aktivizm formları ve tarihsel özne olma ölçütleri bulunabileceğini söyleyen Metinsoy, “Bunun için, tarihsel özneyi ‘dar anlamda siyaset’

yapmakla (particilik, sendikacılık, seçimlere katılma, örgütlü başkaldırı, protesto vb.) tanımlayan modernist yaklaşım yerine, gündelik yaşamın da siyasete dahil olduğu daha geniş bir siyaset alanı içinde kavramak” gerektiğini söyler (31). Yazara göre, iktidar ilişkileri ve iktidara karşı direniş gündelik yaşamın her alanında görülür (32). Metinsoy, Mahmut Mutman’ın da madun kesimlerin tarihsel özneliği konusunda farklı ölçütler kullandığını söyler. “Mutman, modernist anlamda hak iddia eden değil, fakat günlük yaşamın akışı içinde yaşamak ve kendi kendini yeniden üretmek için sonsuz çaba harcayan ve mücadele veren bir özne” kavramsallaştırmaktadır (32). Metinsoy, James C. Scott’ın “gündelik direniş biçimleri” ve “alt-siyaset” kavramlarının, alt sınıfların devlete ve kendi üzerlerindeki tahakküme karşı gündelik yaşam içindeki direnişlerini görmek, yaşam mücadelelerinin büyük fotoğraf içindeki yerini ve tarihin akışına etkilerini göstermek için önemli olduklarını söyler (32). Scott’un “gerçek bir direniş”in taşıması gerektiği düşünülen şu özelliklerin hiçbirini şart koşmadığı belirtilir: “1- Organize, sistemli ve kolektif olmalıdır. 2- Belirli ilkelere dayanmalıdır. 3- Devrimci sonuçlar doğurma potansiyeli taşınmalıdır. 4- Yeni tahakkümün kendisini ortadan kaldırmayı amaçlayan fikirlere ve niyetlere sahip olmalıdır” (33). Scott, liberal-burjuva ya da Marksist-Leninist anlamdaki örgütlü, açık, doktriner teorileri de eleştirmektedir. Metinsoy, MİM’de mahkûmlar bağlamında benzerleri çoğaltılabilecek tipik bir örnek alıntılar Scott’tan: “Örneğin, köylüler artan vergiler karşısında, devletin ya da toprak sahiplerinin ambarlarına saldırmak yerine, aşırımı seçerler” (34).

Nâzım Hikmet, Benjamin’in tanımladığı anlamda bir tarihsel maddecilikle tarih yazmakta, mesiyanic müdahalelerle kayıp tarih imajını kurmaktadır. Ancak o ezilenleri de yergi kipinde sahneleyerek ya da ironik bir bilinç düzeyini yansıtarak anlatmakta, Marksizmin gerektirdiği gibi bilinçli ve örgütlü olmamalarını sorun olarak görmektedir.

Ancak mübadele ile ele geçirilen deneyimler ve söylem düzeyinde bu deneyimler etrafında oluşan yorumlar bağlamında bu kişilerin de tarihin nesnesi olmaktan çıkıp öznesi haline geldikleri söylenebilir. MİM’i vareden mübadele yoluyla örgütsüz kişiler örgütlenmektedir. Onların deneyimlerine ait imajların yaratacağı etki okurda bir değişiklik yaratacak, bu karşılaşmaların yönlendirdiği zihinler belki bir eylemsellik kazanacaktır. MİM’de suç kavramı tam da Scott’ın verdiği örneğe benzer biçimde yeniden düşündürülmek istenir. Kambur Kerim zimmetine para geçiriyorsa, bu onu gerektiği gibi ücretlendirmeyen devletin suçudur. Çerkeşli Hamdi’nin babası toprak yüzünden adam vuruyorsa, bu köylünün topraklandırılması konusundaki kanunların olmaması yüzündendir. Yani suç bir çeşit direniş olarak yorumlanır. MİM’in pek çok bölümünde Türkiye’nin savaşa girip girmeyeceğini tartışan insanların konuşmaları aktarılır. 13 yaşındaki işçi Kerim, Halil’in cezaevinin bahçesindeki cephaneliğe kitlenmiş askerleri serbest bırakmak için kilidi açmaya uğraşır (317), “Üç Nokta” şehrinin ırgatları Toprak Mahsülleri Ofisi’ni basar (419). Bunların ulaşamadığı başarıyı MİM okur üzerinde yaratacağı etkiyle vaat eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNE-İMAJLAR

Nâzım Hikmet, MİM'in yazılışının sürdüğü 1940'lar boyunca dostlarına ve Piraye'ye gönderdiği mektuplarda olduğu gibi, MİM'in Rusça baskısına 1961'de yazdığı önsözde de senaryo yazım tekniklerinin yapıtın biçimlenmesinde etkili olduğunu dile getirmiştir. Memet Fuat'ın, De Yayınevi'nden 1966-1967 yıllarında beş ayrı kitap olarak yayımladığı MİM'in daha ilk kitabının kapağında metnin türlerarası niteliği, “yeni bir ‘tür’ün başlangıcı” ifadesiyle vurgulanır. Ece Ayhan 1967'de *Yeni Sinema* dergisinde yayımladığı “Nâzım Hikmet ve Sinema” başlıklı yazısında “Nâzım Hikmet'in şiiri sinemadan yeni anlatım olanakları, açılar, mercekler, yöntem ve bakışlar elde etmiştir” (40) der ve onun bu eğilimini anlamaya çalışır. “Değişik araçlarla kuşanmış olarak şiirini donatmıştır, şiir türünün kendini yaşadığı çağın koşullarına özgü bir biçimde yenilemesi gerektiğini kavradığı için” (40) diyen Ece Ayhan, dolaylı biçimde de olsa, Nâzım Hikmet'te şiirin teknoloji-sanat etkileşimi bağlamında sürekli bir sentez olarak ortaya çıktığını ifade eden ilk isimlerden biridir. Dergilerde yer alan çok sayıda yazı ve Oğuz Makal'ın *Beyazperde ve Sahnede Nâzım Hikmet* adlı kitabı şairin sinemacılığını, şiirlerinin sinemadaki hangi dönem ya da yönetmenlerle birlikte düşünülebileceğini

irdeler. Bütün bunlara rağmen onun şiirle sinemayı buluşturma biçimini metni merkeze alarak araştırmak neredeyse el değmemiş bir konudur. Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta MİM için, “şu yazdığım 3350 küsurluk kitap bir şiir kitabı değil. İçinde şiir unsuru var, hatta bazen teknik bakımdan kafiye filan bile. Fakat aynı derecede nesir ve tiyatro hatta senin kaydettiğin gibi sinema senaryosu unsuru da var. Ve en galip olan heyeti umumiyeği tayin eden şiir unsuru değil. Ötekiler de değil” diyen Nâzım Hikmet'in, yapıtın türsel niteliğine uygun bir açıklama bulamayıp “galiba ben artık şairlikten el çektim ve başka bir şey oldum” demesi önemlidir (119). Şaire göre MİM'i diğer “hikâyeli ve insanlı” kitaplarından ayıran, “şiirin yapacağı iş”, “nesrin yapacağı iş” tarzındaki ikiliğin MİM'de olmamasıdır (120). Yapıttaki konuşma bölümlerine şiir ya da nesir denilemeyeceğini, MİM'de kendisini en memnun eden şeyin zıt unsurların birliği olduğunu belirten Nâzım Hikmet bu yeniliğin içeriğe bağlı olarak ortaya çıktığını söyler. Şairi, “hayatımda ilk defa olarak darı ekim arpa çıktı” (120) dedirtecek kadar şaşırtan şiir-düzyazı kaynaşmasını mümkün kılan içeriğin büyük oranda imaj aktarımına dayandığını hatırlamak gerekir. Bu imajların büyük bir kısmı; insanların, taşıtların ve diğer makinelerin hareketlerinin betimlenmesi, hızın ve hareketin tasviri için kullanılmıştır.

MİM; fotoğrafik/durağan imajların sinemasal/hareketli imajlarla üst üste bindiği, bir gözden ziyade bir kamera ile saptanmış izlenimi veren, görünen dünyanın çıplak gözle fark edilmeyenlerini ortaya çıkarmaya adanmış bir merceğin varlığını duyumsatan detaylarla doludur. Şairin, iki nokta arasında kalan cümle olarak tanımladığı dizeler genellikle birer çekim birimi şeklinde tasarlanmıştır. Senaryo yazım tekniklerinin yapıtın çeşitli bölümlerinde öne çıktığı gözlenir. Planlar, kamera açıları, montaj gibi sinemasal unsurların metne katkısı açıkça tespit edilebilmektedir. Şairin ilk sessiz filmlerde sıklıkla

tekrarlayan tren sahnelerini özümlediği, film izleyicisi olmakla ve bizzat sinemayla ilgilenmekle edinilmiş bir görsel imajlar dizgesini, bunların düşünce üreten ve ideolojik mesajlara hizmet eden yanlarını da gözeterek metne uyarladığı görülür. Daha da önemlisi fütürizm ve konstrüktivizmle ilgisi bağlamında MİM'in kendi yapısını açıklayan bir metin olarak teknolojinin ve sinemanın katkısını her fırsatta görünür kılmıştır. Tezin bu bölümünde, Nâzım Hikmet'in sinema deneyiminden şiire taşıdıkları araştırılacak, MİM'de baskın biçimde kullanılan sinemasal imajlar incelenecek, yapının senaryo yazımıyla ilişkisi, imajların ve olguların montajı değerlendirilecektir. MİM'in türsel niteliğini belirlemek; sinemasal imajların çözümlenmesiyle ve MİM'in yapısının sinemasal araçlarla ilişkisinin ortaya konmasıyla mümkündür. Şiirin; resimden taş baskısına ve fotoğrafa, gazeteden radyodan sinemaya varan yolda, deneyim ve tanıklıkların yaygınlaştırılmasına hizmet eden teknolojiyle ilişkisi bağlamında nasıl bir türsel nitelik kazandığı irdelenecek ve sine-şiir kavramına yer verilecektir.

A. Nâzım Hikmet ve Sinema Deneyimi

1. 1920'lerde SSCB

Nâzım Hikmet'in şiirlerinin ve siyasi düşüncelerinin gelişmesindeki en büyük payın 1920'lerin Rusya'sını deneyimlemekten geldiği söylenebilir. 1921 Eylül'ünde arkadaşı Vâlâ Nurettin'le Sovyetler Birliği'ne giden, 1925'teki kısa bir dönem hariç 1928'e kadar orada kalan Nâzım Hikmet, şiir, tiyatro ve sinema çevrelerinde sınırsız bir yaratıcılığın ve deneyselliğin hakim olduğuna tanık olacak, Rus Avant-garde'nin en parlak dönemini soluyacaktır. Nitekim, şair, 1930'da yazdığı "19 Yaşım" adlı şiirinin "Köpüklü şahlanışların dönüm yeri / Dünyanın altıda biri" dizeleriyle Sovyetler

Birliği'ni selamlar (835 *Satır* 212). Saime Gökse ve Edward Timms'in ortak çalışması *Romantik Komünist*'e önsöz yazan Yevgeni Yevtuşenko, Nâzım Hikmet'in kendini devrim sonrası sanatsal çalkantıların ortasında bulduğunu, yeteneğe karşı cömert olmayı başaran devrimin sinema perdelerine, sahnelere, galeri duvarlarına, dergi sayfalarına birbirinden yetenekli bir sürü yeni ismi savurduğunu söyler (17). Bu yeteneklerle birlikte, bambaşka bir dünyada yapılan yolculuklardan edinilen izlenimlerin şairi nasıl etkilediği düşünölmelidir. Gökse ve Timms, Nâzım Hikmet'in Vâla Nurettin, Şevket Süreyya, Ahmet Cevat ve sosyal ailenin diğer üyeleriyle yaptığı, Batum'dan Moskova'ya 11 gün süren tren yolculuğunun önemini vurgularlar (71). Nâzım Hikmet'in kıtlık bölgelerinde gördüğü insan manzaralarını kafasından atamadığı, 1922 yazı başlarında gezici sinemaların Moskova meydanlarında gösterdiği belgesel filmlerin yanı sıra, dükkânların vitrinlerinde sergilenen kıtlık fotoğraflarını uzun uzun incelediği belirtilir (73). Şevket Süreyya Aydemir'in paylaştığı şu anı, bir filmdeki imajların Nâzım Hikmet'i esinleme gücünü kavramak açısından önemlidir:

1921 yılında bir akşamdı. Moskova'da gürültölü bir meydandan geçiyorduk. Meydanın ortasında iki kamyon durdu. Birinin üzerine bir sinema perdesi çektiler. Ötekinde makine işlemeye başladı ve perdede filmin ismi göründü. AÇLAR [...] filmi seyretmeye başladık. Açlıktan yanan bir hava içinde Kuban, Don, Volga ovalarındaki şehirler birer birer boşalıyordu. Toprakları kuraklıktan çatlamış ve çatlakları anasının eteğine yapışan mecalsiz çocukları habersizce yutacak kadar mezarlaşmış uçsuz bucaksız stepler ortasında eğri büğrü kabileler sonu gelmez ufuklara doğru yürüyor, koşuyordu. (alıntılayan Gökse ve Timms 73-74)

Filmi izlediklerinin gecesi Nâzım Hikmet'in "Açların Gözbebekleri" adlı şiirini yazdığı belirtilmektedir (74). "Açlar" yani orijinal adıyla *Golod... Golod... Golod...* (*Açlık... Açlık... Açlık*), Vladimir Gardin'le (1877-1965) Vsevolod Pudovkin'in (1893-1953) birlikte çektikleri kısa bir belgeseldir. Gezici sinemalar; sinemanın sosyalist düşüncelerin ve pratiklerin aktarılmasında bir araç olarak görüldüğü Sovyetler'de yaygınlaşmaya başlamıştır. Filmleri ve Sine-Göz teorisi bu çalışmanın temel kaynakları arasında yer alan Dziga Vertov (1896-1954), 1920-1921 yıllarında Ajit-tren projesini gerçekleştirmiş, vagonları sinemaya dönüştürülmüş ajitasyon treni ile ülkeyi gezmiştir (Petric 317). Nâzım Hikmet; Dziga Vertov ve çevresindekilerin fotomontaj yoluyla hazırladığı duvar gazetelerinden, kamyonlar ve trenler aracılığıyla kitlelere ulaştırdıkları filmlerden birkaçını görmüş olabilir. Nitekim Nâzım Hikmet, 1937'de Trakya Umum Müfettişliği'nin köy ve kahveler için duvar gazetesi çıkarmaya karar vermesi ve İzmit Maarif Müdürlüğü tarafından satın alınan sesli sinemanın Kandıra köylüsünü sinemayla tanıştıracak olması haberleri üstüne *Tan* gazetesinde yayımladığı "Duvar Gazetesi ve Sinema" başlıklı yazısında, köylere gidecek sinemanın şehir sineması gibi değil, köylünün fikrini, zevkini yükseltecek bir duvar gazetesi gibi olması gerektiğini savunurken Sovyetler Birliği'ndeki benzer uygulamaları hatırlatan ifadeler kullanır (225-26). Nâzım Hikmet'in derlenmiş yazıları arasında Sovyetler'de gördüğü filmlere, sinema alanındaki yeniliklere ya da dönemin önemli yönetmenlerine dair izlere pek rastlanmaz. Ancak Rus Avant-garde'nin ele alındığı hemen her kaynakta dönemin en etkin isimleri olarak anılan Mayakovski (1893-1930) ve Meyerhold (1874-1940) Nâzım Hikmet'in yazılarında da büyük bir önem atfedilerek değerlendirilir.

Nâzım Hikmet'in Mayakovski hakkında söyledikleri, ona fazlaca benzetilme kaygısını yansıtmaktadır. 1937'de *Her Ay*'da yayımlanan "Nâzım Hikmet Diyor Ki"

başlıklı söyleşide Mayakovski'nin tesiri altında kaldığı ve onu kopya ettiği yönündeki eleştirileri değerlendirirken, ölçüsüz ilk şiiri “Açların Gözbebekleri”ni (1922) yazdığı sırada Mayakovski'nin adını bile duymadığını söyler, “bir nevi Rus aruzunun bir çeşit müstezathî tarzıyla yazar” dediği ve içerik bakımından ferdiyetçi bulunduğu Mayakovski'ye uzaklığını belirtir (33). Kemal Tahir'e 20.5.1941 tarihli mektubunda, Mayakovski'nin 1940'ta tek cilt halinde yayımlanan şiirlerini okuduğunu yazar. “Sana bir itirafta bulunayım, aramızda kalsın, Mayakovski ile yeni tanışıyorum. Yani kendi ağzından vaktiyle dinlediğim bir iki şiiri müstesna, matbu şiirlerini ilk defa okuyorum. Sanat meseleleri hakkındaki görüşleri ise, seni malesef temin ederim ki ilk defa manzurum oluyor” diyen Nâzım Hikmet, Mayakovski'yle benzer işler yapmasını aynı şartların aynı düşünceleri yaratmasına bağlar (80). Oysa 1930'da *Resimli Ay*'da Süleyman takma adıyla yayımladığı “Muazzam Şair Mayakovski Neden İntihar Etti?” başlıklı yazısı, Nâzım Hikmet'in Mayakovski'nin sanatsal çalışmaları hakkında, en azından bu çalışmaların nasıl bir çevrede gerçekleştiği hakkında bilgi sahibi olduğunu gösterir. Yazıda; Rus fütürizminin üç cenaha ayrıldığı, sol cenahın başında bulunan Mayakovski'nin 1905 öncesinde işçi teşkilatlarıyla olan ilişkisini kaybedip yalnızlaştığı, sağ cenahtakileri ruhiyatçı ve mistik olmakla suçladığı, devrimden sonra üç yılda beş yüz propaganda levhasını tek başına resmedip boyadığı gibi bilgiler paylaşılır (40-41). Nâzım Hikmet, Rusya'dan Türkiye'ye pasaportsuz girdiği için yakalanıp Hopa Hapishanesi'nde tutulmasının ardından verdiği, 28.10.1928 tarihli *Cumhuriyet*'te yayımlanan “Şairin İlk Beyanâtı”nda da Türkiye'ye halk, amele ve köylü edebiyatını neşretmek ve burada “Sol Cenah” adlı bir dergi çıkartmak için geldiğini belirtir. Rusya'daki “Sol Cenah” adlı edebi mektebe bağlı olduğunu söyleyen şair Sol Cenahçıların fütürist değil konstrüktivist olduklarını ekler (7). Ölümünden kısa bir süre

önce A. V. Fevralski'nin sorularını yanıtladığı “Nâzım Hikmet’le Mayakovski Üzerine Bir Konuşma”da, onun nihayet kendi şiiriyle Mayakovski'nin şiirleri arasında ortak noktalar saptadığı görülür. Şaire göre bunlar şiirle düzyazı ve çeşitli türler arasındaki kopukluğun aşılması ve şiire siyasal dilin sokulmasıdır (168). Mayakovski'nin 1920'lerin Moskova'sında şiiri, tiyatroyu, sinemayı yönlendirdiği, sanat ve devrim adına yapılan neredeyse her şeyin ondan sorulduğu düşünülürse Nâzım Hikmet'in Mayakovski'yle ilişkisini nasıl temellendirdiğinin fazla bir önemi yoktur. Mayakovski, Nâzım Hikmet'in devrimci sanata dair fikirlerinin geliştiği ortamda esinleyici ve denetleyici bir güç konumundadır.

Meyerhold'un tiyatrodaki 25. yılının kutlandığı 2 Nisan 1923 tarihli etkinlikte “Meyerhold Tiyatrosu'na” başlıklı şiirini okuyan Nâzım Hikmet, 1962'de kaleme aldığı “Oyunlarım Üstüne” başlıklı yazısında “Sovyet tiyatrolarının etkisi şiirimde üstünde Sovyet şiirinin etkisinden büyüktür” der (268). “Devrimin Hizmetinde” başlıklı yazısında, Komünist Üniversite'de Başkır, Özbek, Kore ve Çin kolektiflerinin oluşturduğu tiyatro grubunun yönetmenliğini yaparken Meyerhold'la bağlantı kurduğunu, tam bir ajitasyon ve gerçek bir sanat tiyatrosu kurmak için ondan yardım istediğini belirten Nâzım Hikmet, Rus tiyatro geleneklerine yaslanan Meyerhold'un Doğu tiyatrosu ilkelerini de benimsediğini o yıllarda anlamıştır. Meyerhold'un en sevdiği fikirlerden birinin şu olduğunu söyler: “Halkın hayatına, kendi halk tiyatro geleneklerine, folklor kökleriyle bağlı olan her milli tiyatro, yeni ifade olanaklarını, her halktan emekçi seyircinin anladığı, yakın ve aziz bildiği geleneksellik unsurlarıyla ustaca birleştirmeyi becerebilmelidir” (250). Konstrüktivist tiyatronun, mekanik ve işlevsel dekorların, epizodik oyunların yükselişte olduğu bir dönemde Nâzım Hikmet, Meyerhold'un çalışmalarının yakın takipçisidir.

Ali Berktaý, *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold* adlı derlemeye yazdığı önsözde 1920'lerdeki avant-garde Sovyet tiyatrosunun, izleyicisini, sonraki onyıllarda Avrupa sahnelerinde "alternatif tiyatro" adına yaratılan pek çok yenilikle daha geri bir teknik düzeyde de olsa buluşturduğunu söyler (7). Berktaý'a göre devrim sonrasında başını Meyerhold'un çektiği bir "total tiyatro" arayışı gözlenmekte, yönetmenin rolü giderek önem kazanmaktadır. Total tiyatro arayışı ile yönetmen tiyatrosunun iç içe geliştiğini, zaman zaman uç noktalara savrulduğunu belirten Berktaý, "bu yaklaşım giderek diğer sanat dallarının (resim, heykel, müzik,...) ve farklı disiplinlerin (akrobasi gibi) sahnesel kullanımlarının oyuncu ve oyunculuk etrafında yoğunlaştırıldığı şiirsel bir senteze yönelmiştir" der (8). Meyerhold tiyatrosu; Rus panayır tiyatrosunu, *commedia dell'arte*'yi ve Doğu tiyatrosunu kapsamaktadır (9). Meyerhold'un sanatını, onun şiire ya da sinemaya katkısını yorumlayanların ortak vurgusu bu birleştirimlerdir. Béatrice Picon-Vallin'in "Meyerhold'un Yaşamından Kesitler" başlıklı yazısı sanatçının gelişimini dönemselleştirir ve tiyatronun yazın ya da sinema karşısında zafer kazanması için gerekli yenilikleri adım adım gerçekleştirmişinin ipuçlarını sunar. Meyerhold'un 1905'te "Konvansiyon Tiyatrosu"nu yaratmaya çalışırken Maeterlinck, İbsen, Prizibievski, Çehov gibi isimlerin temsil ettiği yeni dramdan, sembolist şiirden ve Mir Iskusstva [Sanat Dünyası dergisi] grubunun temsil ettiği dekoratif stilize sanattan beslendiğini söyler (23-24). Sahne uzamında değişiklikler yapmak için genç ressamlarla deneysel çalışmalara girişmesi devrimden çok öncedir. Resimsellik, heykelsilik gibi kavramların yerini üç boyutlu teatrelliğin aldığı, kukla tiyatrosu unsurlarının ve maskelerin kullanıldığı *Panayır Kulübesi* (1906) Rus tiyatro tarihinde bir kilometre taşı sayılır (28). "Meyerhold, yeniden canlandırılmak istenen eski tiyatrolardan belli unsurların seçilip bunların diğer çağdaş yöntemlerle harman edilmesi gerektiğine

inanmaktadır” diyen Picon-Vallin, sanatçının 1907-1908 sezonundaki *İlkbahar Uyanışı* adlı oyununda ışıkları epizodik aydınlatma ilkesine göre düzenleyip sahnenin sadece kullanılan yerlerini aydınlattığını belirtir (29). 1910-1911 sezonundaki oyunlarda geleneksel seyirci-oyuncu bağını yeniden kurmaya, konvansiyon tiyatrosunu derinleştirmeye çalışan Meyerhold, tiyatro ile yazın arasındaki mücadele üzerine düşünmeye başlar. Zaferi tiyatronun kazanabilmesi için sahneye groteski getirmeye karar verir. 1913’te Mayakovski’nin ilk yapıtları yayımlanırken Meyerhold da *Tiyatro* adlı kitabını çıkarır. Aynı yıl Paris’e giden Meyerhold’un, Champs-Élysées Tiyatrosu’nda Loie Fuller’in bir oyununu izlemesi, Marinetti ve çevresiyle tanışması önemlidir (38) çünkü Fransa’da sinemanın diğer sanatları dönüştürmeye başladığı bir dönemdir ve Fransız avangardının bu bağlamda Rus tiyatrosunu ve şiirini etkilediği düşünülebilir. Christophe Wall-Romana, “Mallarmé’s Cinpoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893-98” (Mallarmé’nin Sineşiirleri: Sinematografla Çözülen Şiir 1893-98) başlıklı yazısında Loie Fuller’in sergilediği “serpentine dance”tan söz eder. Fuller’in dans ederken giydiği, eteklikleri radyum uçlu kat kat ışıklı elbisesinin dans sırasındaki dalga dalga görüntüsüyle Mallarmé’yi etkilediğini (135) ortaya koyan Wall-Romana, şairin “Un coup de dés” (Bir Zar Atımı) adlı şiirinin sayfa üzerindeki görselliğinin bu dans ve elbise ile ilişkisini çözümler. Meyerhold’un bu gezilerden kısa bir süre sonra sinemaya daha olumlu bakması şaşırtıcı değildir. I. Dünya Savaşı yüzünden film ithali zorlaştığı için Moskova’da gençlerin oluşturduğu bir film endüstrisi kendini hissettirir. O güne kadar sinemaya ilgisiz duran Meyerhold, 1915’te Oscar Wilde’in romanı *Dorian Gray’in Portresi*’ni ve 1916’da Prizbizewski’nin *Güçlü Bir Adam* adlı yapıtını filme uyarlar (41). Picon-Vallin, devrimden sonra Meyerhold’un sanatında bir kopma olmadığını, Elizabeth dönemine ya da Japon tiyatrosu kaynaklarına

durmaksızın dönerek geliştirdiği “konstrüksiyon dekor” ya da “biyomekanik” gibi uygulamaların Meyerhold’un gerçek teatral gelenekleri ortaya çıkarıp tarihle buluşmasından doğan sonuçlar olduğunu belirtir (45). Yazar, Sergey Eisenstein’ın “atraksiyonlar montajı” teorisinin öncülü olarak Meyerhold’un *Soytarı Misteri* adlı oyununu gösterir. “Hem sirk, hem geleneksel tiyatro deneyine dayanarak, teatral malzemenin yoğunlaştırılması ve dinamik düzenlenişi tiyatroyu psikolojizmden kurtarmakta ve seyircinin tepkilerini ideolojik açıdan düzenlemektedir” (48). Bu oyun Mayakovski ve Meyerhold’u konstruktivist dekor, miting-tiyaro, panayır tiyatrosu, devrimci dinamiğin sahnedeki unsurlarını bulmak konularında birleştirmiştir. Mayakovski’nin yazdığı *Tahta Kurusu* ve *Büyük Temizlik* gibi oyunları da Meyerhold sahneleyecektir (50). Zamanla sahneye makine-aygıtlar, vinçler, otomobil, motorsiklet gibi gerçek nesnelere girer. Konstruktivist dekor eyleme katılmaya başlar. Hareketli panolar, yürüyen kaldırımlar mühendis dekoratör tarafından yapılır (53), ışık montajı ile spotlar bir epizottan diğerine geçilmesini sağlar ve sahne durağanlıktan kurtarılır (54).

Yirmili yıllara gelindiğinde Meyerhold tiyatrosu toplumsal tiplerle ilgilenir. *Posta Havalesi* adlı oyunda küçük burjuvaların eleştirisi yapılır. Farklı sınıflardan tipleri kişilikleri, günlük yaşamları ve tepkileriyle mercek altına koyar, “gündelik olana, psikolojiye, bu küçük-burjuvaların varoluşlarındaki tüm hayalciliği, canlı anokranizmaları ortaya çıkaran dışavurumcu yaklaşımlarıyla bir yeni gerçekçilik türüne ulaşır” (57). 1928’de Mayakovski’nin “yeni, şiirsel bir ajitasyon tiyatrosuna yönelik bildirgesi” kabul edilen *Büyük Temizlik* adlı oyununu sahnelerken ikisinin de arayışlarına denk düşen tiyatronun bir ayna değil, bir mercek olduğu görüşü egemendir. “Mercek, tehlikeli olamayacak kadar küçük, bayağı şeyleri büyütmektedir: bürokrat,

küçük burjuva... Meyerhold-Mayakovski'ye, ama, denir, hedeflenmesi gereken şu küçük-burjuva, ya da şu bürokrat değil, daha ciddi birileri olmalı” (59).

Luda-Jean Schinitzer'le Marcel Martin'in hazırladığı *Devrim Sineması* adlı kitaba sunuş yazan David Robinson, farklı yönetmenlerin 1920'leri anlattığı yazılarıyla Meyerhold'un Sovyet sinemasını ne derecede etkilediğinin ortaya çıkacağını belirtir: “Çağın iklimi ve Mayakovski'nin sanata kattığı savaş çılgınlıklarının (ki bu derlemedeki bütün denemeler aynı zamanda bu çılgınlıkların insanüstü esinlendirici gücünün birer kanıtıdır) dışında, Sovyet sinemasının gelişimi ve oluşumunda Meyerhold'un öğretisinin can alıcı etkisi, ilk kez burada bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilmektedir” (IX). Robinson, 1912'de “Sanatta, salt yardımcı bir kapasiteyle dahi, sinematografa yer yoktur” diyen Meyerhold'un 1915'te ve 1916'da çektiği iki filmin çağdaş sinema pratiğinin bir hayli ilerisinde olduklarını, onun sanat sözcüğünü artık sinemaya ilişkin olarak kullanmasının başlı başına bir devrim sayıldığını söyler (X). Ekim devriminden sonra film çekmeyen Meyerhold'un yönettiği tiyatro dergisinde düzenli olarak sinema makaleleri yayımlanır, Eisenstein, Dziga Vertov, Buster Keaton ve Charlie Chaplin hakkında yazılar çıkar (XI). Robinson'un söyledikleri arasında belki de en önemli olanı, Meyerhold'un tiyatro çalışmalarının zamanla kendisinin tiyatrodaki bulunmayan unsurları yakaladığı, imgelemi uyarıcı bir güç olarak gördüğü sinemadan etkilendiği yönündeki saptamasıdır (XI). Meyerhold, sinemanın izleyicinin çağrışım gücüyle oynama yeteneğini fark etmiştir. Robinson onun birleştirimlerinin önemini şu sözlerle vurgular:

Meyerhold'un kendi öğrencileriyle izleyicileri üzerindeki etkisinin en

belirgin biçimde görüldüğü nokta, onların ilk filmlerindeki -

Ayzenştayn'ın *Grev*'i, FEKS grubunun çalışmaları- çoşkularının kaynağı

olan Meyerhold'un gelişkin 'egsantrizm'i ile bunun yanı sıra, çok çeşitli

sanat ve tiyatro deneyimlerini (müzikhol, Çin tiyatrosu, sirk, *commedia dell'arte*, halk sanatı, ve caz -Rusya'daki ilk açık caz konserinin aslında Meyerhold'un bir yapımında verildiği bu kitabın akışı içinde ortaya çıkmaktadır) birbirine bağlama yeteneğidir. (XII)

Kitapta, aralarında Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin gibi isimlerin de bulunduğu on iki sinemacı, Schnitzer ve Martin'in Mayakovski ve Meyerhold'un kuşak üstündeki etkisini anlattıkları şu sözlerin geçerliliğini kanıtlayan deneyimlerini aktarırlar: "Aizenştayn'ı, Yutkeviç'i ve çağdaşlarını sirk, kukla, panayır gösterileri, müzikhol ve popüler sanatın her türü gibi birbirinden tamamen farklı tiyatro deneyimlerini birleştirme deneyleri (daha sonra Sovyet sinemasının gelişiminde temel bir değer taşıyacağı görülecek deneyler) yapmaya Mayakovski'yle Meyerhold'un sergilediği örnekler yönlendirmişti" (4). Yutkeviç, halk temsillerinden yani gerçek hayattan alınan olayların gerçek tarihsel mekânlarda canlandırıldığı oyunların Mayakovski'nin *Gizemli Güldürü* adlı oyunundan geldiğini ve Eisenstein'in *Grev*'de de *Potemkin Zırhlısı*'nda da halk temsili türünü devam ettirdiğini söyler (10). Moskova ve Paris'te eşzamanlı olarak kinetik dekorların kullanıldığı, yeni doğan konstrüktivizmin hareketli, değişken dekorlarla herkesi etkilediği önemle vurgulanır. Yutkeviç'in Sovyet Avant-garde'ı için sarfettiği şu sözler dikkate değerdir: "Sovyet sanatının kendisinden önceki her şeyi reddedip yıktığını iddia eden karşıtlarımızın yadıkları mitler, yalnızca cahillerin uydurmalarıdır. Biz kesinlikle yeni baştan yaratmak istiyorduk, ama geçmişin sanatının bize çok şey öğrettiğini de iyi biliyorduk" (13). Yutkeviç'in belirttiğine göre, Eisenstein yeni tiyatronun tiyatro, edebiyat ve sinema hakkında eksiksiz bir bilgi birikiminden doğacağına inanmaktadır, hatta Yutkeviç'e "Macera Filmi ve Dedektif Edebiyatı" konulu bir dizi konferans veririr (13). Gelenekselle yeninin, farklı

kültürlere, sanatlara, türlere has unsurların birleştirilmesi, tiyatronun sinemasal araçlarla yeniden yaratılması, oyunların içinde kısa filmlerin gösterilmesi, montajın sanatta büyük bir devrim addedilmesiyle birlikte sinema, diğer sanatlar için yeni olanaklar yaratan teknolojik bir sanat olarak yükselir. Eisenstein'ın *Her Akıllı Adamın Saf Yanı* adlı oyununda film parçaları kullandığı pek çok kaynakta geçmektedir. Nitekim Nâzım Hikmet ve Nikolai Ekk de birlikte kurdukları METLA (19 Eylül 1926-Mart 1927) tiyatrosundaki oyunlarda bu yöneme başvururlar. “Siyasi olaylar ile sahnede temsil edilen mekânlar arasında bağlantı kurmak için sinema tekniklerinden yararlanmışlardı. Örneğin seyircilere önce bir mitingden görüntüler sunuluyor, daha sonra sinema perdesinden çıkar gibi görünen bir karakter, mitingden eve dönermiş gibi sahneye giriyordu (Göksu ve Timms 103). Özetle, Nâzım Hikmet'in, şiiri üzerindeki etkisini Sovyet şiirinden daha önemli bulduğu tiyatro da sinema etkisindedir. Şairin, 1920'lerden itibaren yazdığı şiirlerde görünür olmaya başlayan ve 1930'larda yayımlanan insanlı, hikâyeli, diyaloglu şiirlerinde yerleşen birleştirimlerin böyle bir ortamda pekiştiği söylenebilir.

1920'lerin başında Mayakovski ve Dziga Vertov şiirle senaryoyu birleştirecek çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Mayakovski sinema manifestosunu, “Film ve Film” adlı poetik aforizmayı yazar:

Sizin için sinema bir gösteridir
Benim içinse hemen hemen bir dünya görüşü
Sinema devrimin iletimidir
Sinema edebiyatın yol açıcısıdır
Sinema kabul görmüş estetiğin yıkıcısıdır
Sinema yürekliliktir
Sinema amatör ruhtur
Sinema işlevsel olarak düşünceler yaratır
Lakin sinema artık hastadır

Gözleri kapitalizmin “altın tozu” ile kör edilmiştir (*Sinema*

Manifestoları 9)

Vlada Petrić, *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm* adlı kitabında, Vertov’un Mayakovski’nin şiirlerinin etkisiyle yıkıcı dörtlükler hatta şiirsel senaryolar yazdığını, bunlarda Mayakovski’nin şiirleri sayfa üstüne grafiksel yerleştirme pratiğini ve biçimini takip ettiğini söyler (9). Petrić’in verdiği bilgiye göre, Eisenstein da Sovyet avant-garde sinemasının Mayakovski’ye, özellikle de onun güçlü işitsel/görsel efektler ve yeni anlamlar bulmak için ürettiği yapıbozumcu uyaklar yöntemine çok şey borçlu olduğunu belirtmiştir (67). Eisenstein’ın, “Montage 1938” başlıklı denemesine dikkat çeken Petrić, bu denemeden, Mayakovski’nin dizelerle değil kesmelerle ve karşıtlıklarla çalıştığına, dizelerini tipik bir film sekansı kuran deneyimli bir film editörü gibi kestiğine dair saptamaları aktarır. “Hem Eisenstein’ın Çarpışmalar Montajı [Atraksiyonlar Montajı] ve hem de Vertov’un Aralıklar Teorisi, sözcüklerin ses uyumu ilişkisi ve bunların etkilerine odaklanan Mayakovski’ye paralel olarak, kesmelerin biçimsel yapısına yoğunlaşmışlardır” (67). Petrić, Vertov’un yayımlanmış ancak filme çekilmemiş şiir senaryolarından parçalar sunar:

Bir kız piano çalıyor
Yıldızlı bir gece tarafından
bir terasın
açık penceresinden
gözetleniyor.
Ay kızın ellerini aydınlatıyor.
Ay tuşları aydınlatıyor. (70)

Her cümlesi birer çekim birimi olan bu şiir-senaryo parçasının benzerlerine

Benerci Kendini Niçin Ölüdürdü?’nün, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin

Destanı’nın, Kuvâyi Milliye’nin ve MİM’in pek çok sayfasında rastlamak mümkündür.

Nâzım Hikmet'in bu tür metinlerin yanı sıra dolaylı yollardan da olsa Vertov'un "Sine-Göz" yönteminin içeriğini oluşturan fikirlerden, yaşam gerçeklerini yakalamayı hedefleyen oyunsuz belgesel filmlerden etkilendiği söylenebilir. Hatta konuyu Vertov'la sınırlı tutmak doğru olmaz. Petrić, Vertov'un sinemasal araçlarını geliştirmesinde Mayakovski'nin etkisini araştıran Fevralsky'nin "İleriye Bakarken" başlıklı makalesinden aşağıdaki pasajı alıntılar:

Vertov'un sinema-şiiirleri, Mayakovski'nin şiiirsel geleneğine göre tasarlanmıştır. *Kameralı Adam*'ın görsel kapsamı, Mayakovski'nin 1926'da yazdığı *How Do You Do?* senaryosuyla birçok ortak noktaya sahiptir. Mayakovski'nin kahramanı, Vertov'un kahramanı "Kameralı Adam" gibi olan, "Kalemli Adam", yani şairdir. Vertov gibi, Mayakovski de, ifadenin başka anlamlarıyla yer değiştirmektense, "özel sinemasal araçları" kullanmakta ısrar etmektedir. Bu, belgesel biçemi, bir anlatsal film senaryosuna uygulama denemesidir. (79)

Samih Rifat tarafından *Ne Var Ne Yok?* adıyla Türkçeye çevrilen bu senaryosu bir şiiir-senaryo kabul edilebilir. Yapıtın alt başlığı "Beş film ayrıntısında bir günün öyküsü"dür. Anlatı kahramanı Mayakovski, *Kameralı Adam*'ın, kamerasıyla dolaşp görsel veriler toplayan kameramanı gibi elinde kalemle veri toplayan biridir ve kalem metnin bir yerinde bir güç olarak okurun karşısındadır. "Kalemli Adam" ifadesi, hapisane koğuşlarında dolaşp mahkûmların hikâyelerini derleyen ve sonra onları belli mesajları verecek biçimde dönüştürerek MİM'e ekleyen Nâzım Hikmet'i çok iyi tanımlar. Onun kalemini yönlendiren de sinemasal araçların dönüşüme uğrattığı bir bilinçtir. MİM'in sinemasal araçlarının anlaşılması için Mayakovski'nin esinleyici

çalışmalarını hep akılda tutmak ve yeri geldikçe Eisenstein'a, ama daha önemlisi Vertov'a yakından bakmak gerekir.

Dziga Vertov, "Biz: Bir Çeşit Manifesto"da (1922) kendilerine kinoklar [sinema gözlü adamlar] dediklerini belirtir (3). Kinoklar romanslara, teatral filmlere, sinemada sanatların karıştırılmasıyla ortaya çıkan sentezlere karşıdırlar. Sinemayı edebiyat, müzik ve tiyatrodan arındırmak için şeylerin hareketine odaklanırlar (5). Fütürist ve konstrüktivist ideallerden beslenen Vertov, "Yaşasın harekete geçirilmiş ve harekete geçiren makinelerin şiiri; yaşasın kaldıraçların, tekerleklerin ve çelik kanatların şiiri, yaşasın hareketlerin demirden çılgılığı; yaşasın kor akıntılarının kör edici parıltısı" diyerek bir "sinema şairi" olduğunu haykırır (8). "Kinoklar: Bir Devrim" (1923) başlıklı konuşmasında, esas meselenin dünyanın sinema aracılığıyla duyumsal olarak araştırılması olduğunu belirten Vertov, insan gözünden daha kusursuz olan Sine-Göz'ü, uzamı dolduran görsel algı kaosunu araştırmak için kullandıklarını söyler (15). Sine-Göz zaman ve uzamda hareket edip izlenimleri insan gözünden farklı bir şekilde toplar ve kayda geçirir. "Bedenlerimizin gözlem esnasındaki konumu ya da belli bir anda bir görsel olgunun belli sayıda yönlerini algılayışımız, kusursuzlaştırılmış olduğu için daha çok ve daha iyi algılayan kamera açısından kesinlikle zorunlu birer kısıtlama değildir" diyen Vertov, insan gözünün yapısının geliştirilemeyeceğini ama kameranın sonsuzca kusursuzlaştırılabileceğini vurgular (15-16).

Ben sine-gözüm, mekanik bir gözüm. Bir makine olan ben, size dünyayı ancak benim görebileceğim şekilde gösteriyorum. Şimdi ve sonsuza dek, kendimi insan hareketsizliğinden azat ediyorum, daima hareket halindeyim, nesnelere yaklaşıyor, sonra uzaklaşıyorum, sürünerek altlarına giriyor, üzerlerine tırmanıyorum. Dört nala giden bir atın

ağızlığıyla aynı hızda hareket ediyorum, son hız kalabalığın içine dalıyorum, koşan askerleri geride bırakıyorum, [...]. Benim yolum dünyaya dair yepyeni bir algılayış yaratmaya uzanıyor. Sizin bilmediğiniz bir dünyayı yeni bir şekilde deşifre ediyorum. (18)

Göz ve kulak arasındaki ayrımı “Kulak gizlice gözetlemez, göz kulak misafiri olmaz” (18) ifadesiyle kuran Vertov görmenin ve duymanın işlevlerini birbirinden ayırıp yaşam gerçeklerinin kaydedilmesi için iki formül önerir: “Radyo-kulak – montaj: ‘Duyuyorum!’, Sine-göz – montaj: ‘Görüyorum!’” (19). Vertov, “Sine-Göz’ün Doğuşu” (1924) adlı yazısında 1918 baharında bir gün tren istasyonundan dönerken trenlerden yükselen seslerin kulağında kaldığını, küfreden birini, bir öpücüğü, bir haykırışı, kahkahaları, fısıltıları, vedalaşmaları, bütün bu sesleri betimleyip kaydedecek, görüntüleyecek bir alet almayı tasarladığını anlatır. Sonra sesleri kaydetmenin mümkün olmadığını düşünür ve bir kamera alıp görsel dünyayı düzenlemeye karar verir (47). Ona göre sine-göz bir aralıklar teorisidir, zamanın mikroskobu ve teleskobudur, habersiz yakalanmış hayattır.

“Sine-Göz’ün Özü” (1925) başlıklı yazısında “Temel, değişmez hedefimiz her ezilmiş bireye ve bir bütün olarak proletaryaya etraflarındaki hayatın gerçeğini anlama çabalarında yardımcı olmaktır” (58) diyen Vertov, aynı yıl kaleme aldığı “Kinopravda ve Radyopravda” [Sinemagerçek ve Radyogerçek] başlıklı yazısında bu yardımın nasıl mümkün olacağını temellendirir. Sine-göz’ün kaydettiği görüntüler sayesinde tekstil işçileri kullandıkları makineleri yapan fabrika işçilerini görecektir. Fabrikadaki işçi fabrikaya kömür sağlayan madenciyi, madenci tükettiği yiyecekleri üreten çiftçiyi görmelidir. “Aralarında yakın, çözülmez bir bağ kurulabilmesi için işçilerin birbirlerini görmeleri gerekir. SSCB’deki işçiler başka ülkelerde -İngiltere, Fransa, İspanya-

kendileri gibi işçiler olduğunu ve proletarya ile burjuvazi arasındaki savaşın her yerde sürdüğünü görmelidirler” (63). Vertov’un bu sözleri, Sine-Göz’ün dünyadaki tüm işçiler arasında görsel bir bağ kurma ve böylece işçilerin bakış açısını düzenleme amacını yansıtır. Vertov bu yazıda kinok-gözlemcilerin görsel hayat olgularını kaydettiği gibi işitsel gerçeklerin de kaydedilmesi gerektiğini savunur. Radyolar sayesinde işitsel hayat olguları dinleyicilerle paylaşılmalı ve radyo sanatsal yayınlara kapılıp gitmekten kurtarılmalıdır (67).

1926’da yayımlanan “Sine-Göz” başlıklı yazısında Vertov, Sine-Göz yöntemi ile film yapmanın tüm aşamalarını özetlerken kinokların kendi aralarındaki yapılanmayı da açıklamış olur. Kinok-gözlemciler çevreyi ve insanları dikkatle gözleyip yalıtılmış olguları ayırt edici özelliklerine göre birbirine bağlamaya çalışırlar. Grup önderleri tarafından kendilerine verilen bir temaya odaklanırlar. Gözlemcilerin gözlem özetlerini toplayan önder bunları sınıflandırır. Gözlem temaları bir mekânın gözlemlenmesi, hareket halindeki insanların ya da nesnelere gözlemlenmesi ve ekmek, ayakkabı, şehir gibi bir konunun gözlemlenmesi olarak üç çeşittir. Grup önderi, gözlemlerindeki çarpıcı anları bir duvar gazetesi için fotoğraflamaları amacıyla gözlemcilere fotoğraf makinesini nasıl kullanacaklarını öğretir. Duvar gazetesi 15 günde ya da ayda bir yayımlanır ve fabrika, tesis ya da köy hayatını göstermek üzere bu fotoğrafları kullanır, kampanyalara katılır, propoganda yapar. Kinok-gözlemcilerin sağladığı hammaddeleri film-nesnelere dönüştüren Goskino birimi ve Üçlü Konsey bulunur. Yani Sine-Göz özünde kitlesel bir yaratıştır (84-85).

Vertov devrimin on birinci yılı üzerine çektiği film hakkında konuşurken neden karmaşık çekimlerden ve sinema-foto-montajdan yararlandığı sorusunu şöyle cevaplar: “Biz karmaşık çekimlere, ya eşzamanlı eylemleri göstermek ya da bir ayrıntıyı genel

film görüntüsünden ayırmak veya iki ya da daha fazla gerçeği karşılaştırmak için başvuruyoruz” (95). Ona göre, karmaşık montaj seyircide daha fazla gerginlik yaratmakta ve algılanmak için özel bir ilgi gerektirmektedir. “Sine-Göz’den Radyo-Kulak’a” (1929) başlıklı yazıda, Vertov’un işitsel gerçeklerin kaydedilmesiyle ilgili düşüncelerinin olgunlaştığı görülür. Sine-Göz’e dair heyecan verici yeni tanımlar yapan Vertov montaja odaklanır. Sine-Göz binlerce muhtemel tema arasından bir tema seçerkenki montajdır, temaya ilişkin binlerce gözlemden uygun olanları seçerkenki montajdır, binlerce çekim grubu arasından uygun olanları seçerkenki montajdır. “Sine-göz okulu sizi film-nesneyi ‘aralıklar’, yani çekimler arasındaki hareketler, çekimlerin birbiriyle görsel korelasyonu, bir görsel uyarıdan diğerine yapılan geçişler üzerine inşa etmeye çağırır” (106) diyen Vertov, “aralıklar teorisi”ni açıklamaya koyulur. Kinokların 1919’da temellendirdiği teori montajlanmış birimler arasındaki her türlü ilişkiyi kapsar. Çekimler arasındaki hareket, görsel aralık, sine-gözün çok katmanlı bir niceliğidir. Yakın ya da uzak çekimler, küçültmeler, kadraj içindeki hareket, ışık ve gölge, kayıt hızları gibi pek çok unsurun korelasyonu söz konudur. Vertov “aralıklar”a ilişkin duruşlarını en net biçimde sergileyen filmlerinin *On Birinci Yıl* ve *Kameralı Adam* olduğunu söyler (107).

Kameralı Adam, Nâzım Hikmet’in onu izlemiş olma olasılığının hayli düşük olmasına rağmen MİM’le kurulabilecek bağlantıların üretkenliği açısından bu bölümün temel kaynaklarından biridir. Ece Ayhan, daha 1967’de Nâzım Hikmet’in Dziga Vertov’un filmlerinden ve sine-göz akımından etkilenme olasılığına değinir (41) ve Oğuz Makal, *Beyazperde ve Sahnede Nâzım Hikmet* adlı kitabında MİM’i “Sinemanın Geniş Olanaklarıyla” sunarken yapıtın gerçekçilik sinemasıyla ve Vertov’la ilişkisini öne çıkarır (48-52), ancak bugüne dek Vertov’un sinemasıyla MİM’in yapısal ve teknik

özelliklerini derinlemesine inceleyen bir çalışma yapılmamıştır. Vertov, 1928’de yayımladığı “Film Kameralı Adam” başlıklı yazısında montaj açısından önceki filmlerinden çok daha fazla emek harcadığını belirttiği filmin kaydedilmiş gerçeklerin bir toplamı olduğunu söyler. “Her öge ya da her faktör ayrı, küçük bir belgedir” (100). Senaryosuz, oyunsuz, kostümsüz, makyajsız ve oyuncusuz bir sinemayı hedefleyen, devrimin hizmetine adanmış kinoklar, devrimin yıldönümlerinde arabaların üstüne astıkları levhalarla, ajit-trenler ve fotomontaja dayalı duvar gazeteleriyle 1920’lerin Sovyet Rusya’sında kültür ve sanat ortamının en göze görünür oluşumlarından biridirler. MİM’de sinemasal imajları çözümlerken ve yapıtta montajın işlevlerinden söz ederken *Kameralı Adam*’a, “Sine-Göz”, “Radyo-Kulak” ve “Radyo-Göz” gibi kavramlara tekrar yer verilecek, *Kameralı Adam*’ın konstrüktivist yapısı ile MİM’in yapısı karşılaştırılacaktır.

2. Muhsin Ertuğrul ile İpek Film

Nâzım Hikmet’in “Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil” başlığı altında derlenen yazılarını içeren kitap şairin Muhsin Ertuğrul’la (1892-1979) ilgili iki yazısıyla başlar. “Ertuğrul Muhsin ve ‘İhtilâl’” 22 Kasım 1924’te *Akşam* gazetesinde yayımlanmıştır ve Nâzım Hikmet bu yazıda Muhsin Ertuğrul’un “İhtilâl” adlı piyesiyle Türk tiyatrosunda bir inkılap yaptığını söyler (8). 1 Ocak 1925’te *Aydınlık*’ta yayımlanan “Ertuğrul Muhsin”de ise Muhsin Ertuğrul’un tiyatro sanatı hakkındaki görüşleri aktarılır. Memet Fuat’ın, *A’dan Z’ye Nâzım Hikmet* adlı kitabının “Ertuğrul, Muhsin” maddesinde belirttiğine göre, Muhsin Ertuğrul 1925-1927 yılları arasında Sovyet Tiyatrosu’nu yöneten dünyaca ünlü sanatçıların çalışmalarını görmek amacıyla Moskova’ya geldiğinde, Nâzım Hikmet onun en iyi şekilde ağırlanması ve istediği kişilerle

tanışabilmesi için büyük çaba harcamıştır (146). Sovyetler’de dostluğa dönüşen bu ilişki Türkiye’de tiyatro ve sinema alanındaki ortak işlerle devam eder. Memet Fuat’ın *Nâzım Hikmet* adlı kitabında, Sovyetler’de şairi oyun yazarlığına yönlendirmek isteyen Muhsin Ertuğrul’un, 1932 yılında bir gün onu İstanbul’daki evinde ziyaret ettiği ve hazırda oyunu varsa sahneye koymak istediği anlatılır. Elinde bir piyes olmamasına rağmen teklifi kabul eden şair, Sovyetler’de 1926 sonbaharında METLA tiyatrosu için yazdığı *Her Şey Mal* adlı piyesi, adını *Kafatası* olarak değiştirip bir hafta içinde yeniden yazar. Oyunun Mart’ın ilk yarısında yalnızca beş kez oynandığını söyleyen Memet Fuat, oyun çıkışı gençlerle işçilerin Nâzım Hikmet’i omuzlarında taşıdıklarını ve Muhsin Ertuğrul’un, *Kafatası* için, “hiçbir yabancı yazarın etkisi altında kalmadan yazılmış ilk oyunumuz” ifadesini kullandığını belirtir (111).

Nâzım Hikmet’le Muhsin Ertuğrul ilişkisi tiyatroyla başlasa da daha çok sinema alanında verimli olmuştur. 1928’de İpekçi ailesinin kurduğu İpek Film yapımevi için 1928-1932 yılları arasında *Ankara Postası*, *İstanbul Sokakları*, *Kaçakçılar* adlı filmleri çeken Muhsin Ertuğrul yine İpek Film için *Bir Millet Uyanyor* (1932) adlı filmi hazırlamaktadır. Oğuz Makal’ın aktardığına göre, Nâzım Hikmet bu filmde hem reji asistanı, hem seslendirme yönetmeni olarak çalışır, ayrıca oturmakta olduğu Mithat Paşa köşkünde filmin bazı sahnelerinin çekilmesini sağlar (76). 1932’nin Kasım ayında Nâzım Hikmet’in *Bir Ölü Evi* adlı oyunu yine Darülbedayi’de sahnelenir. Makal, 8 Temmuz 1933’te İpek Film Stüdyosu’nda Nâzım Hikmet’in yönetmenliğinde Türkçe dublaj yapılmaya başlandığını, şairin İpek Film tarafından getirtilen birçok yabancı filmin dublaj yönetmenliğini üstlendiğini, kendi senaryoları çekilirken de seslendirme yaptığını belirtir (78). Rusça filmleri Türkçe’ye çevirip altyazılarını hazırlayan Nâzım Hikmet’in, Laurence Olivier’in *V. Henry* adlı filminin altyazılarını yazarken

Shakespeare’i ölçüyle aktardığı bilgisini paylaşan Makal, şairin cezaevinde olduğu dönemlerde de çeviri, altyazı gibi işleri sürdürdüğünü belirtir (80). 1933’te Muhsin Ertuğrul’un isteği üzerine *Karım Beni Aldatırsa* adlı operetin senaryosunu ve şarkı sözlerini Mümtaz Osman takma adıyla Nâzım Hikmet yazar. Alim Şerif Onaran’ın *Muhsin Ertuğrul’un Sineması* adlı kitabında filmlerin bilgilerine, özetlerine, film hakkında yorumlara ve görsellere yer verilmiştir. Oğuz Makal da filmlerin özetleri yanında çeşitli görselleri ve Nâzım Hikmet tarafından yazılmış şarkı sözlerini sunar.

Nâzım Hikmet’in ilk yönetmenlik deneyimi 1933’te *Düğün Gecesi-Kanlı Nigar*’la gelir. *Söz Bir Allah Bir* ve *Cici Berber* operetlerinin ve *Naşit Dolandırıcı* adlı güldürünün senaryolarını da aynı yıl yazar ve Max Neufeld’in çevirdiği *Sehnsucht 202* (Özlem 202) adlı müzikli komediyi *Milyon Avcıları* adıyla uyarlar. 12 Ağustos 1934’te Bursa Cezaevi’nden çıkan Nâzım Hikmet *Bursa Senfonisi* ve *İstanbul Senfonisi* adlı belgeselleri çeker. Şehirlerdeki gündelik yaşamı ele alan bu belgesellerin benzerleri 1900’lerin başından itibaren Avrupa’da ve Sovyetler Birliği’nde çekilmektedir. Walter Ruttmann’ın *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* (1927), Dziga Vertov’un *Donbas Senfonisi* (1930) gibi filmleriyle şehir senfonileri özel bir tür haline gelmiştir ki *Kameralı Adam* da bu türün bir örneğidir. Muhsin Ertuğrul’un 1923’te çektiği *Leblebici Horhor*’un yeni sesli çekiminin senaryosuna katkıda bulunan Nâzım Hikmet’in Selma Muhtar takma adıyla yazdığı *Bu Bir Rüya* adlı operet Muhsin Ertuğrul tarafından sahnelenir. Nâzım Hikmet’in Selma Lagerlöf’ün *Töser fran Stomytorpet* başlıklı uzun öyküsünden uyarlayarak senaryolaştırdığı *Bataklı Damın Kızı* (1934) ilk köy filmi prototipi olarak görülür. 1935’te şairin *Unutulan Adam* adlı oyunu sahnelenir. 1936 sonunda tutuklanıp 1937 Nisan’ında serbest bırakılan Nâzım Hikmet, *Güneşe Doğru*’yu yazıp yönetir. Makal, bu filmin Memet Fuat tarafından Türk sinemasını tiyatronun baskısından

kurtarma yolundaki ilk adım olarak nitelenişine vurgu yapar (73). 1938’de Harp Okulu Davası’ndan mahkûm edilen şair cezaevinde Mümtaz Osman ya da M. İhsan takma adlarıyla senaryolar yazmaya devam eder. Muhsin Ertuğrul’un çektiği *Tosun Paşa* (1939), *Şehvet Kurbanı* (1940), *Kahveci Güzeli* (1941), *Kıskanç* (1941-1942) bu senaryolardandır. Oğuz Makal, yeni yönetmen kuşağıyla Muhsin Ertuğrul’un sinemadaki mutlak hakimiyetinin son bulduğunu, sinema tarihçilerinin “Geçiş Dönemi” dedikleri yeni dönemin başladığını belirtir. Nâzım Hikmet 1946’da Ercümen Er takma adıyla *Kızılırmak Karakoyun*’u yazar. Makal, bu filmle yörüklerin yaşamına ilişkin bir öykünün ilk kez filme dönüştüğünü söyler ve Nâzım Hikmet’in özgün senaryosuna Muzaffer Sarısözen’in derlediği türkülerin katkısından, şairin halk söylenceleri ve halk kültüründen nasıl ustaca yararlandığından söz eder (109). Şairin özgürlüğüne kavuştuğu 1950’lerde tarihsel film modası başlamıştır. Baha Gelenbevi’nin çektiği *Barbaros Hayrettin Paşa*’nın (1950), Vedat Ar’ın çektiği *Lale Devri*’nin (1950) senaryolarını yazan Nâzım Hikmet sinemayla ilgisini Sovyetlerde de sürdürür. Macar sineması için *En Büyük Kötülük* ve *En Büyük Hekim*, Azerbaycan sineması için *Aynı Mahalleden İki Delikanlı* (1956) adlı senaryoları yazar.

Nâzım Hikmet’in 1932-1946 yılları arasında Muhsin Ertuğrul için yazdığı senaryolarda takma adlar kullanmasının nedeni, onun bu işleri sanatsal düzeyleri bağlamında sahiplenmediğini gösterir. İpek Film’e yapılan işler şair için ailesini geçindirme çabasından başka bir şey ifade etmez. Şairin, Kemal Tahir’e 9.6.1941 tarihli mektubunda, “Ertuğrul Muhsin iki senaryo sipariş etti. Birisini iki günde şişirdim. Bir masal. İkincisinin -dram olup Muhsin oynayacakmış- mevzuunu buldum. Yazdım, gönderdim. Mevzuu beğenirse onu da şişiririz” (85) şeklindeki sözleri, Nâzım Hikmet’in sinema anlayışının İpek Film için yapılan işlerle örtüşmediğini düşünmek için yeterlidir.

Oğuz Makal, Muhsin Ertuğrul'un 1926'da Odessa'daki Voufku film şirketinin yönetmeni olmasının ardından çektiği *Tamilla ve Moskova'da Spartakus* adlı filmlerin ne kadar başarısız bulunduğunu anlatır (44). Alim Şerif Onaran, Leningrad'da çıkan *Sanat Hayatı* adlı dergiden *Moskova'da Spartakus* için yazılanları alıntılar. Filme getirilen eleştiriler son derece ağırdır. Muhsin Ertuğrul'un üçüncü dereceden rejisörlerin bile kaçındığı Doğu aksesuarcılığını örneklediği, sanat yeteneği bir yana alelâde teknik maharetten bile uzak olduğu söylenir. Olayların birbirini tutmadığı, artistlerin kargaşalık içinde amatörcesine bir oyun çıkardıkları, az sayıdaki başarılı sahnenin kameramanın iyi çalışmalarıyla gerçekleştiği belirtilir (130). Alim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul'un sinemasını, filmlerde yönetimine yatkın bulduğu tiyatro oyuncularından yararlanması ve tiyatrodaki sahneye koyma yöntemlerini sinemada uygulaması bağlamında eleştirir (348). Ertuğrul böyle yaparak tiyatro tipi sinemanın şartlarını yerine getirmiştir. Onaran'a göre nispeten daha başarılı olduğu *Bataklı Damın Kızı* ve *Bir Millet Uyanıyor* adlı filmlerde bile başarı daha çok planların iyi düzenlenmesine ve güzel fotoğrafların etkisine bağlıdır. "Ertuğrul'un kamerası hareketsizdir; uygulamalarında 'kaydırma' (travelling) ya hiç yoktur ya da en az derecededir. Yani Ertuğrul'un sinemasında alıcı aygıt bir türlü tekerlekli araçlara bindirilememiştir" (348). Nijat Özön de *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* adlı kitabında, Muhsin Ertuğrul'u tiyatro ile sinema arasındaki farkı bilmeyen yapım şirketlerinin kendisine olan güveninden yararlanarak bir sinema diktatörlüğü kurmakla suçlar (22). Özön, Ertuğrul'un tiyatro mevsimi kapanınca Şehir Tiyatrosu oyuncularını kamera önüne taşıyıp, tiyatro sezonunda oynadıkları oyunları yineleyerek ya da yabancı bir filmin yerli çekimini gerçekleştirerek sinema yaptığını, özgün senaryolar çektiği zaman da durumun değişmediğini belirtir (22). Oğuz Makal, Muhsin Ertuğrul'un *Tamilla ve Moskova'da*

Spartakus'u çektiği süre içinde Nâzım Hikmet'in filmlerin dışında kalmayı seçtiğini, METLA'ya odaklandığını ve Genç Dram Yazarları Üretim Birliği'ne (PROMD) katıldığını işaret eder (45). Aslında Muhsin Ertuğrul'a yöneltilen bu eleştirilerin özellikle "tiyatro etkisinde sinema" konusuyla ilgili olanları biraz da abartılıdır çünkü dünyanın pek çok ülkesinde sinemanın bağımsız bir sanat haline gelmesi bu tür geçiş dönemleriyle mümkün olmuştur.

Nâzım Hikmet'in Müzehher Vâ-nû'ya gönderdiği, 1946-1947 yılları arasında yazılmış olması muhtemel bir mektupta *Kızılırmak Karakoyun* filminin senaryosu için söyledikleri, onun Muhsin Ertuğrul'la gerçekleştirdiği çalışmalara bakışını açıkça ortaya koyar. Karakoyun'un senaryosunu kendisinden dört ya da beş yüz liraya alan İpekçiler için "Ben olsam bu çeşit senaryolara on para vermem ya, yine onlar iyi para verdilerdi doğrusu" diyen Nâzım Hikmet aynı mektubun sonunda kendisine yazdırılan senaryolarda neden takma isim kullanıldığını da açıklar. Kendisine operet, melodram ya da "kepaze sergüzeşt mevzuu"ları sipariş edildiğini, ciddi, realist, ağırbaşlı senaryolar istenmediğini belirtir ve "şimdiye kadar bana yazdırdıkları senaryoların hiç birinin altına bir milyon lira verseler imzamı koymam ve hatta bunları yazdığımı bile inkâra hazırım" der (29).

3. Nâzım Hikmet Nasıl Bir Sinema Düşlüyordu?

25.1931 tarihli *Yeni Gün*'de Ben takma adıyla yayımladığı "Filmlere Dair" başlıklı yazı, İstanbul sinemalarında I. Dünya Savaşı'nı konu edinen ve Amerika, İngiltere, Fransa lehine propoganda yapan filmlerin gösterilmesi üzerine bir eleştiridir. "Beni annem Türkiye'de, İstanbul'da Beyoğlu sinemalarının birinde doğurdu... Ve bana mütemadiyen : "Yaşasın Amerika!.. Yaşasın Fransa!.. Yaşasın İngiltere!.." diye

Türkiye’de, İstanbul’da, Beyoğlu sinemalarında bağırıldılar” diyen Nâzım Hikmet, İstanbul halkının bu filmlerle eğitilmesinden duyduğu tepkiyi şöyle belirtir: “Elimden gelse, bu filmleri bir casus gibi tevkif eder, kurşuna dizerdim” (48). 1930’ların başlarındaki Avrupa ve Amerikan sinemasında I. Dünya Savaşı üzerine çekilmiş filmlerin yeni bir dalga yarattığı, bu yıllarda devreye giren sesli film teknolojisi sayesinde izleyicilerin top, tüfek, patlama seslerini duyabilmelerinin sinemaya olan ilgiyi artırdığı gibi bilgilere sinema tarihiyle ilgili hemen her kitapta rastlanmaktadır. Nâzım Hikmet bu filmlerden bazılarını İstanbul sinemalarında izliyor, belli bir tarih anlayışının ve ideolojinin insanlara benimsetilmesinde sinemanın nasıl bir güç olduğunu görüyordu. Nitekim 1932’de basılan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de yer alan “Yirminci Asrın Sergüzeştleri” adlı film çevresinde yapılabilecek değerlendirmeler de aynı düzleme dahildir.

Bataklı Damın Kızı hakkında, 13.1.1935 tarihli *Akşam* gazetesinde Orhan Selim adıyla yayımladığı “Bir Film İçin” başlıklı yazısında, bir filmin yalnız eğlendirmeyi, vakit geçirtmeyi değil; duyurmayı, öğretmeyi, düşündürmeyi de amaçlaması gerektiğini belirtir Nâzım Hikmet (73). Shakespeare’in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*’nın Hollywood sinemalarında filme çekileceği haberi üzerine, 9.10.1935 tarihli *Tan* gazetesinde yayımladığı “Şekspir Holivut’ta” başlıklı yazısında, şairin Hollywood sinemasını şu sözlerle eleştirdiği görülür: “Şimdiye kadar, bu hokkabazlık dünyasında, Afrika ormanlarının boyalı tahta, bez ve kâğıt yapraklardan karikatürlerini; kutupların tuz ve naftalinden yapılmış kar yığınlarını seyrettik. Tolstoy, Holivut’ta adi bir işporta romancısı biçimine sokuldu. Ezilen sömürge ulusları birer kanlı bıçaklı vahşi ve ezen akderili haydutlar birer kahraman gibi gösterildi” (113). Nâzım Hikmet’in, mekân ve dekordaki sahteliğe karşı olduğu ve Hollywood sinemasını sömürgeci zihniyetin bir

aracı olarak gördüğü açıktır. Nitekim 8.12.1935 tarihli *Akşam*'da yayımlanan “Açık Bacak ve Emperyalizm Propagandası” başlıklı yazısında yalnız bir hafta içinde Beyoğlu sinemalarında emperyalist devletlerin “satvet, azamet ve adaletini” gösteren iki film gösterildiğini, emperyalizm propagandası yapan Avrupa ve Amerikan filmlerinin piyasayı doldurduğunu yazar (128). 15.3.1936 tarihli *Akşam*'da çıkan “Bir Filmi Seyrederken” başlıklı yazıda ise Amerikanlaştırılmış bir savaş filminin gerçekçilikten uzak oluşunu eleştirir. Muhsin Ertuğrul için çok sayıda operet senaryosu ve şarkı sözleri yazan Nâzım Hikmet'in, alaycı bir üslupla, “Herhangi bir operet ne kadar hayatın aynasıysa bu filmler de o kadar hakiki harbi gösteriyorlardı” (148) demesi önemlidir.

Şair, 1.3.1937 tarihli *Tan*'da “Foks Jurnal” başlıklı bir yazı yayımlar.

Sinemalarda filmlerin gösteriminden önce dünyadan haberler veren Foks Jurnal uluslararası bir propaganda gazetesidir. Nâzım Hikmet, her memlekette sansürden geçen Foks Jurnal'in Türkiye'de sansüre uğramadığını ve eğer sansürden geçiyorsa kasıtlı olarak Alman propagandası yapacak biçimde izleyicilere sunulduğunu belirtir. “Faşist alaylarının resm-i geçidini, Alman kültür faaliyetlerini görmekten, Hitler'in Göring'in nutuklarını dinlemekten içimize usanç geldi” (216) diyen şair, Türkiye bu tür propagandalara açık bir kapı değilse, sinema filmleri gibi Foks Jurnal'in de şuurlu bir sansürden geçmesi gerektiğini savunur. 6.4.1937 tarihli *Tan*'da yayımlanan “Bir Daha Foks Jurnal” başlıklı yazısında da isteğini tekrarlar (228).

Nâzım Hikmet'in, Ekim devrimi sonrası Sovyet şiirini, tiyatrosunu, sinemasını deneyimlemiş biri olarak Hollywood sinemasını eleştirmesi olağandır. Ona göre Hollywood, sinemayı sömürgeci güçlerin lehine işleyecek araçlarla donatmıştır. Dekor, makyaj, oyuncular da Nâzım Hikmet için kandırmacanın parçalarıdır. 1934'te çektiği *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı belgesellerde sözkonusu şehirlerdeki gündelik

yaşamı görüntülemeye çalışan Nâzım Hikmet'in senaryosunu yazıp yönettiği *Güneşe Doğru* (1937) ne yazık ki kayıptır. Mütareke yıllarında bilincini kaybeden bir gencin 1935'te kendine gelişi, Kemalist devrimlerin etkisi altında tanınmayacak kadar değişen Türkiye ve tarihiyle ilişkisini konu edinen film hakkındaki bilgiler filmi izlemiş olanların yorumlarıyla sınırlıdır. Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması* adlı kitabında *Güneşe Doğru*'nun bütünüyle başarısız olduğunu, Nijat Özön'ün filmi soğuk, yapmacık ve gerçekdışı bulduğunu belirtir. Özgüç'e göre Türk sinemasına hiçbir açıdan yenilikçi bir tavır getirmeyen film Muhsin Ertuğrul filmlerinin izlerini taşımaktadır (50). Oysa Göksu ve Timms, filmin gelecek adına bir umut olarak algılandığını, yepyeni bazı unsurlar barındırdığını çeşitli kaynaklardan aktarırlar: "Bu filmde kullanılan bir yenilik de, yerinde çekilen sahnelerde amatör oyuncuların kullanılmasıydı ve bu Nâzım'ın sıradan insanların yaşamlarını yansıtmaya merakının bir göstergesiydi" (156).

Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı ve Karakoyun senaryosundan bahsettiği mektupta nasıl bir sinema düşlediğini değilse bile Türkiye'de sinemacılığın nasıl olması gerektiğini kısaca anlatan Nâzım Hikmet, Türkiye'de filmciliğin ilerlememesini sosyal sebepler bir yana, ne teknik noksanda, ne aktör ne rejisör ne sermaye noksanında görür. Şaire göre bütün mesele film çevirmek isteyen sermayedarın kafasında ve çeviren insanın zihniyetinde Amerikan, İngiliz, Fransız filmlerinin örnek tutulmasındadır. Eldeki teknikle, personelle, parayla güzel filmler çevrilebileceğine inanan Nâzım Hikmet, "Türk janrı" (Türk tarzı) filmin mevcut imkânlarla nasıl olması gerektiği üzerine düşünülmesinin yeterli olduğunu belirtir:

Biz, tabiat manzaralı bol, enteriyörü az, realist, sanat tarafına önem verilen profesyonel aktörü az, bizzat mahallinde seçilmiş insanları çok, ve ciddi edebî değeri olan senaryoları işleyen filmler çevirseydik ve

seyirciye böyle çıksaydık, her film iş yapardı, çünkü [izleyiciler] verdiğimiz eseri Amerikan filmleriyle kıyaslamazdı, çünkü janrı büsbütün başka olurdu, hem de memlekette film çevirmek işi ilerlerdi. (28)

Kendi sinema anlayışını ortaya koyabilecek senaryolarla ve yönetmenlik deneyimleriyle devam etme şansı olsaydı Nâzım Hikmet sinemada ciddi bir başarı yakalar mıydı bilinemez elbette. Ancak yukarıda aktarılan düşünceleri bağlamında şairin belgesel sinemaya yakın, profesyonel oyuncuların ziyade doğal mekânlarda gündelik işlerini yapmakta olan insanlarla çekilmiş, yapay dekordan ve kostümden uzak, toplumun yararına ve komünist ideallerden yola çıkan bir sinema üretmek için çabalayacağı söylenebilir.

B. MİM’de Sinema Etkisi

Nâzım Hikmet, MİM’in sinemayla ilişkisi bağlamında salt senaryo unsurlarından söz etse de yapının sinemayla ilişkisi senaryo yazım tekniklerinin kullanılması yoluyla kazanılmış niteliklerin çok ötesindedir. Nâzım Hikmet, sanatın teknolojik gelişmelerle ilgisini, yeni çağın teknolojisiyle ortaya çıkan sanatın sinema olduğunu ve sinemanın kendinden önceki tüm sanat biçimlerini etkileyeceğini kavramıştı. Şiirleri, sinema sonrası edebiyatın yaratıcı deneyleri arasında önemli bir yere sahip olan Nâzım Hikmet, sinemasal imajların izleyicide duygu ve düşünceler ürettiğini, onların zihnini uzak çağrışımsal bağlantılarla meşgul ettiğini, görüntü, ses, diyalog, montaj, ışık, ritm, hız, hareket, zaman gibi unsurların sinemada önemli birer anlatım aracına dönüştüğünü biliyordu. MİM’de sinema etkisinin inceleneceği bu bölümde, yapıta senaryo yazımından uyarlanan biçimsel özellikler saptanacaktır. MİM’in sinemayla ilişkisinde daha derin bir katman oluşturan sinematografik imajlar Gilles Deleuze’ün “hareket-

imaj” ve “zaman-imaj” kavramlarından yola çıkılarak irdelenecek, Nâzım Hikmet’in MİM’de hareketi betimleyişinde ve zamanı kurgulamasında sinemanın etkisi araştırılacaktır. MİM’in montaja dayalı yapısı ve montajın işlevi değerlendirilecek, Dziga Vertov’un *Kameralı Adam* adlı filmiyle MİM arasındaki benzerliklere dikkat çekilerek, iki yapıtın birlikte düşünülmesinin yaratacağı verimli tartışma alanında MİM’in yapısal ve ideolojik katmanları çözümlenecektir. Son olarak MİM’in ilk iki kitabına yayılan tren yolculuğunun ve bir sembole dönüşen trenin sinema tarihiyle bütünleşen önemi ve anlamları ele alınacaktır.

1. Senaryo Yazımından Şiire

Ece Ayhan, “yeni bir türün başlangıcı” sayılan MİM’in baştan başa sinema dilinin özelliklerini taşıdığını, çekim-sahne-ayrım-bölüm ve olgu dizilenmesinin özel bir kurgu anlayışıyla yapıldığını, öğelerin açıkça ayırt edilebildiğini söyler. “Tinbilimsel eylemler, oluşum, kavram ve düşünceler bile çokluk nesnelere, eşyalara bağlı devinimlerle canlandırılmıştır” diyen Ece Ayhan, yapıttaki her dizenin ya da cümlenin perdede plastik olarak görüleceği düşüncesiyle hesaplı, amaçlı bir şekilde yazıldığını savunur. Ece Ayhan’a göre, Nâzım Hikmet’in yapıtları arasında sinemalık nitelikleri en belirgin olanı; çekimden çekime kopuşsuz ve tartımlı kurgusuyla MİM’dir:

Ben, Memleketimden İnsan Manzaraları istenirse belirli bir çalışmayla çevirim senaryosu durumuna getirilebilir diyorum. Çünkü şiir olarak bu “yeni tür”, bu “destan” birçok şıpsak fotoğrafın yanyana dizilişinden meydana gelmemiştir. Yukarıda da değindiğim gibi çekim-sahne-bölüm ve olgu basamakları kitabın âdeta özgün bir senaryo olduğu gerçeğini, ortada, gösteriyor. (41)

MİM'in bir senaryo, roman, tiyatro oyunu, destan, vakayinâme ya da tarih kitabı olduğu söylenirse, yapıt barındırdığı unsurlardan birine indirgenmiş olur. Yapılmak istenen; MİM'in bir senaryo olduğunu ispatlamak değil, Nâzım Hikmet'in sinema deneyimi sonrasında şiiri, romanı, tiyatroyu, resmi, fotoğrafı, hatta gazeteyi ve radyoyu gerçekçiliğe katkıları bağlamında sanatsal ve enformatik olanaklarıyla yeniden gözden geçirerek ulaştığı bilinçle ne tür bir edebiyat ürettiğini araştırmaktır. Böyle bir araştırmada, senaryo yazımının katkısının belki de en yüzeysel konu olduğu söylenebilir.

Senaryo yazımının, ülkeden ülkeye dönemden döneme bazı değişiklikler göstermekle birlikte belli bir biçimi ve kuralları vardır. “Çevirim senaryosu”, “dekupaj senaryosu” da denilen “çekim senaryosu” için konuyla ilgili kitaplarda verilen tanımlar küçük farklılıklar gösterir. Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak* adlı kitabında çekim senaryosunu, henüz teknik dekupaja (teknik unsurları da dahil ederek parçalara, birimlere ayırma) yer verilmeyen senaryo olarak tanımlar. Chion'a göre çekim senaryosu hareketin, kişilerin, mekânın betimlemelerini ve diyalogları içerir, sahnelere bölünmüştür ve her sahnenin başında İç/Dış, Gündüz/Gece gibi bilgilerden uygun olanları yazılır; mekân, zaman, hareket ve kişiler belirtilir. Chion, çekim senaryosunun genellikle iki sütun halinde yazıldığını, soldaki sütunda görsel bilgilerin ve hareketlerin, sağdaki sütunda ise sesli bölümün yani diyalogların ve efektlerin yer aldığını söyler (244). Ayrıca senaryonun anlaşılmasına yardımcı olacaksa, kişilerin biyografilerinin, toplumsal-coğrafi-tarihsel bağlamla ilgili bilgilerin, harita, grafik, resim gibi materyallerin de çekim senaryosuna eklenebileceği vurgulanır (245).

Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı* adlı kitabında, iki sütun halinde yazılan çekim senaryolarından farklı bir örnek sunar. Çekim (Kadr) numarası, Mekân, Çekim Ölçeği, m, Kadrın İçeriği ve Diyaloglar, Ses ve Müzik, Teknik Hususlar olmak üzere

yedi sütunlu bir tablo halinde yazılmış bir senaryoyla ekipteki herkesin üstüne düşen görevi hiç tereddütte kalmadan yapabileceği belirtilir. Tabloda “m” sütunu doldurulmamıştır çünkü her çekim için kaç metrelik magazin kullanılacağı yönetmenin inisiyatifine bırakılmıştır. Aslanyürek, çekim senaryosunda sahne mefhumunun ortadan kalktığını çünkü sahnelerin ve epizotların artık birbiriyle kurgulanmış durumda olduğunu belirtir. Çekimler, aralarında bir ayırım yapılmayacak şekilde sahneleri birleştirmiştir. “Çekim senaryosu artık süresi, çekim ölçeği, mizansen, ritmi, temposu vs. belli olan numaralandırılmış çekimlerden (kadr) ibarettir” (209). MİM, uygun satırlara çekim numarası verilip, kenarlarına çıkmalar yapılarak çekim ölçeği ve teknik hususlara dair notlar alındığında çabucak bir çekim senaryosuna dönüşebilecek türde bir metindir. Yapıt sinemasal bir kurguyla, çekime hazır bir senaryo gibi tasarlandığından bir film ayrıntısı gibi duran ve başlı başına bir anlam taşıyan imajlar, sahneler ve epizotlar zaten sıralanmış durumdadır. Şair neredeyse her parça için iç/dış mekânı, zamanı, sesleri, açıları ve planları açık ya da örtülü biçimde belirtmiştir. Dahası cümleler tasarruflu bir dil amaçlanarak senaryo ve şiir unsurlarının öyle bir kaynaşmasını sergiler ki görsel tasvirler sayesinde çekim ölçeği kendiliğinden beliriverir.

Haydarpaşa garında / 1941 baharında / saat on beş. / Merdivenlerin üstünde güneş / yorgunluk ve telaş.” (11) dizeleri okunduğu anda “1- GP (Genel Plan) Haydarpaşa Garı, 2- YP (Yakın Plan) Gardaki saat 15:00’ı gösteriyor, 3- GP Garın güneşli merdivenlerindeki kalabalığın devinimi” olmak üzere üç çekim belirginleşir. Bir başka tasarı şu olabilirdi: 1-GP Haydarpaşa Garı merdivenlerindeki devingen kalabalık ve parlak güneş. Görüntü üstü yazı “1941 baharı saat 15:00”. Garın merdivenleri kısa bir süre görüntülendikten sonra “Bir adam / merdivenlerde duruyor / bir şeyler düşünerek. / Zayıf. /Korkak.” dizeleri için Galip Usta’nın boy çekimi, “Burnu sivri ve uzun /

Yanaklarının üstü çopur” dizeleri içinse yüz çekimi yapılacağı açıktır. “Merdivenlerdeki adam / -Galip Usta- / tuhaf şeyler düşünmekle meşhurdur.” dizeleri şu şekilde tasarlanabilir: Donmuş kare, Galip Usta’nın yüz çekimi üzerinde “Galip Usta” yazısı. Galip Usta’nın 5 yaşından 52 yaşına kadarki düşünceleri için 12 flashback çekmek mümkündür. “Burnu sivri ve uzun / yanaklarının üstü çopur” (12) dizesinin tekrarlanmasıyla flashback’ten garın merdivenlerine dönülür. “Denizde balık kokusuyla / döşemelerde tahtakurularıyla gelir / Haydarpaşa garında bahar. / Sepetler ve heybeler / merdivenlerden inip / merdivenleri çıkıp / merdivenlerde duruyorlar” (12) dizeleri için, önce GP Deniz çekilir. Sonra Haydarpaşı Garı iç mekân, GP-TRV ve YP-TRV (traveling: kameranın sağa sola kaydırılması) ahşap döşemeler verilir. Ahşabı kemiren tahtakuruları ayrıntılı çekilir ve insanların ellerindeki sepetler heybeler OP ya da II. OP ile (Orta Plan) bel ya da diz hizasından çekilir¹⁰.

Galip Usta’yla ilgili ilk epizot tamamlanırken, dış mekân çekimlerin arasına döşemelerdeki tahtakurularıyla bir iç mekân çekimi montajlanmıştır. Boy çekim “Polisin yanında bir çocuk / -tahminen beş yaşında- / iniyor merdivenleri”, II. OP diz hizasından çekim “Merdivenleri bir heybe çıkıyordu / bir halı-heybe” (13). Kemal ve Halı Heybe’nin çekimleri üst üste biner ya da montajla birinden diğerine ve tekrar öbürüne döner. “Merdivenleri çıkan heybenin” üstündeki nakışlar ayrıntılı çekilir. MİM’in ilk sayfalarını bir çekim senaryosuna dönüştürme denemesi, Aslanyürek’in önerdiği yedi sütunlu tablo kullanılarak şöyle toparlanabilir:

¹⁰ Çeşitli senaryo kitaplarında “genel plan”, “orta plan” gibi çekimler için verilen tanımlar az çok değişebilmektedir. Burada Aslanyürek’in kitabında belirtilenler kullanılmıştır.

No	Mekân	Çekim Ölçeği	M	Kadrın İçeriği ve Diyaloglar	Ses ve Müzik	Teknik Hususlar
	Haydarpaşa Garı	GP		Görüntü üstü yazı (çözümleme):“1941 baharı”		
	Haydarpaşa Garı Saat	YP ya da ayrıntı		Garın saati 15:00		
	Haydarpaşa Garı Merdiven	GP		Parlak güneş ışığı altında merdivenlerdeki kalabalığın devinimleri. Durağan ya da yukarı aşağı, sağa sola farklı hızlarla hareket eden insanlar.		
	Merdiven	YP Boy çekimi		Merdivenlerde düşünceli bir adam.		
	Merdiven	YP Yüz çekimi		Galip Usta		
	Flashback Mahalle	GP		5 yaşındaki Galip, sokaktaki kâğıt helva satıcısından helva alıp yiyen çocuklara imrenerek bakıyor	Çocuk sesleri, bozuk para sesi.	
	Flashback Ev önu	GP		10 yaşındaki Galip, yıkık dökük evlerinin kapısı önüne çökmüş sırtlarında çantalarıyla okula giden çocuklara bakıyor.		
	Flashback Bıçakçı Dükkânı	GP		11 yaşındaki Galip babasının bıçakçı dükkânında çalışıyor. Akşam ezanı okunurken dükkâmı kapatıp çıkıyorlar.	Ezan okunuyor.	
	Flashback Sokakta bir köşe	GP		15 yaşındaki Galip'in ayaklarında kara lastikler var. Karşısındaki yaşlıları sarı iskarpin giymişler. Birkaç kız diğer delikanlılara gülümseyerek bakıyorlar. Galip önce kendisine hiç bakmayan kızlara, sonra oğlanların ayakkabılarına bakıyor.		
	Flashback Fabrika Flashback içinde Flashback	GP YP omuz çekimi		16 yaşındaki Galip fabrika işçisi. Babasını, bıçakçı dükkânını, boşaltılmış dükkânı, dükkân kapısına asılmış kilidi düşünüyor. Üst üste bindirilmiş görüntüler.	Fabrikadaki makinelerin sesleri, uğultu. Dükkân kapısının kapanma sesi.	
	Flashback Fabrika	GP YP Boy çekimi		20 yaşındaki Galip, ustasının uzattığı gündeliği sayıyor. Paranın az olduğunu söyleyecek ki usta çoktan dönüp gitmiş.	İnsan ve makine sesleri	
	Flashback Ev	YP Ayrıntı		21 yaşındaki Galip babasının ölüsü başında. Yere uzatılmış ölünün yıpranmış ellerine bakıp sonra kendi yıpranmış ellerini ölünün ellerine yaklaştırıyor.	Kadın ağlaması	
	Flashback Fabrika	GP		22 yaşındaki Galip çalışıyor. İş arayan insanlar.	Makine ve konuşma sesleri	

	Flashback Fabrika	GP YP		23 yaşındaki Galip'le ustabaşısı kavga ediyor, Galip yaka paça dışarı atılıyor.	Bağrısmalar	
	Flashback 2. fabrika	GP YP		24 yaşındaki Galip çalışıyor. İş sormaya gelen insanlar	Makine ve insan sesleri	
	Flashback 3. fabrika	GP YP		50 yaşındaki Galip çalışıyor.	Fabrika ortamındaki sesler	
	Flashback Sokak	YP		51 yaşındaki Galip bir sokak köşesine büzülmüş, titriyor. Üstündeki yıpranmış paltoya sarınmaya çalışırken konuşuyor: -Babamdan bir yıl fazla yaşadım.	Araba, insan, sokak gürültüleri	
	Haydarpaşa Garı Merdiven	YP Ayrıntı		Galip Usta dalmış düşünüyor ve mırıldanıyor: -Kaç yaşında öleceğim / Ölürken üstümde yorganım olacak mı? Ustanın sivri burnu ve yara izli yüzü	Gar gürültüleri	
	Deniz	GP		Deniz ve balık kokusu imajı yaratacak detaylar, oltada balık, kıyıda yosun vb...		
	Garın içi	YP Ayrıntı		Döşemelerde tahtakuruları		
	Merdiven	II. OP Diz hizasından		Sepetlerin ve heybelerin devinimi		
	Merdiven	YP Boy çekim		Polis ve çocuk Kemal iniyorlar.		
	Merdiven	II. OP		Halı-heybe çıkıyor		
	Merdiven	OP ve Ayrıntı		Kemal'in belden yukarısı çıplak, ayakları kundurasız		
	Merdiven	II. OP ve ayrıntı		Halı-heybenin nakışları.		

Bu deneme, olası biçim ve tasarımlardan birini göstermek içindir. MİM, çoğu zaman teknik hususlar konusunda bile yönlendirmeler içerir. Burada teknik hususlar sütunu boş bırakılmıştır. Yönetmen bu sütunu, çekeceği sahneyle ilgili tasarrufuna göre bazı teknik terimler de kullanarak dolduracaktır. Örneğin Aslanyürek'in terimleriyle, sabit kamera, üst rakurs, uzak perspektif, şaryo ve bir kavis ray, statif üstünde küçük vinç, çocuğun yaklaşma hızında şaryo ile kaydırma, açılı Galip Usta, Pan, yüz deformasyonu için f=16mm gibi detaylar da yazıldığında ortaya eksiksiz bir çekim senaryosu çıkacaktır.

MİM'in iskeleti bir üzüm salkımınıninkine benzetilebilir. Anlatı, farklı zaman ve mekânlarda geçen hikâyelerin yapıtın şimdiki zamanını takip eden yolculuk eksenine eklenmesiyle ilerler. Böylece iç içe geçmiş zamanlar ve mekânlar olarak kavranan yapıtın sinemasal kurgusu belirginleşir. “Başlı başına olgular” ya da “bağımsız hikâyeler” arasındaki hızlı geçişleri sağlamanın zorluğu senaryo yazımından gelen basit bir teknik kuralla aşılmıştır. Bu kural, senaryoda her sahne için mekânın ve zamanın belirtilmesidir. Yukarıdaki tabloda “mekân” için özel bir sütun bulunduğu görülüyor. Zamana dair bilgilere gerek “kadrın içeriği”, gerekse “teknik hususlar” başlığı altında belirtilebiliyor. Daha yaygın bilinen iki sütun halindeki senaryolarda ise zaman ve mekân bilgileri şu örnekte verildiği gibi yazılıyor:

45. SEMT KAHVESİ İÇ/GECE

Pis, duman içinde bir kahve.

Az müşteri bir köşede oturmuş,
biraz önceki bozgunun siniriyle
Surat asmaktalar.

Sigara içenler ve çay içenler...

Eşkıya, az ötede bir masada yalnız

Oturmakta, çayını yudumlamaktadır.

Cumali:

Allah kahretsin! Allah kah
retsin... Sürünüyoruz sokak-
larda. Her işin bir asaleti var-
dır. Şu halimize bak...
(Alıntılayan Aslanyürek 160)

MİM'de özellikle “Birinci Kitap” II. parçada 510 numaralı üçüncü mevki vagonun yolcuları tanıtılmaya başlanınca göze çarpan bu kuralın yapıtın bütünü için geçerli olduğu ve bazen üç dört satırda bir tekrarlanarak kullanıldığı görülür.

510 numaralı üçüncü mevki vagon.
Koridor.
Koridorda Üniversiteli dolaşiyor.

510 numaralı üçüncü mevki vagon.
İkinci bölme.
Kutu sardalyası, limon,
beyaz peynir, ekmek,
şişeler,
kadın, erkek
içiyorlar.
Memleket Opereti turneye gidiyor.
Sekiz artist
ve meşhur bestekâr Mehmet Ali.

510 numaralı üçüncü mevki vagon
Birinci bölme.
Gülüyor bembeyaz dişleriyle kelepçeli Fuat. (35)

Mekânın belirtilmesinden hemen sonra genellikle sahne içeriğinin özeti ve tasvir gelir. Başka örneklerde tasvire diyaloglar eşlik eder. MİM'in senaryo yazımıyla ilişkisi bu bağlamda da açıkça görülür. *Eşkîya*'nın senaryosundan alıntılanan sahnede mekânın öne çıkan özellikleri belirtilmiş, kişilerin konumları ve ruh halleri bir iki kısa cümleyle verilmiştir. Ardından da diyalog başlar. MİM'i oluşturan hemen hemen tüm parçalar için aynı işlem uygulanmıştır. Nâzım Hikmet MİM'i neden şiir formunda yazdığını, "Çünkü şiir silahıyla yapılacak muhasebe çok daha geniş meseleleri çok daha kısa belki teferruatsız fakat kuvvetle ana hattında toplu olarak vermek gibi bir imkana sahiptir" sözleriyle açıklar (*Kemal Tahir'e...* 100). Bu açıklama senaryo yazımına dair kuralların benimsenmesinde de geçerlidir. MİM'in çok büyük oranda betimleme ve diyaloglardan oluşması da senaryo yazımıyla ilişkisinin doğal bir gereğidir. Nâzım Hikmet kafasındaki öyküyü bir çekim senaryosunda olduğu gibi dekupe etmiş, geriye âdeta bunlara çekim numaraları vermek kalmıştır. Farklı yerlere ve zamanlara ait insan hikâyelerinin, imajların ve olguların birbirine bağlanması için senaryo yazımındaki mekân ve zaman bildirme biçimi bir geçiş malzemesi olarak kullanılmıştır. Senaryolarda mekân tasvirinin, kişilerin görünüşlerinin ve konumlarının ya da biyografilerinin özetle verilmesine benzer şekilde kişi, mekân ve olaylar için özetleyici anlatıma

başvurulmuştur. Fotoğrafik imajlar ve hareket imajları kullanılarak tasvire dayalı bir dil geliştirilmiş ve sesli film senaryosunun birincil öğelerinden olan diyalog MİM’de anlatıyı hızla ilerleten, kişilerin toplumsal ve ekonomik konumlarıyla birlikte psikolojilerini de ele veren, üstelik gerçek konuşmaların not edilip yapıta aktarıldığı hatırlanacak olursa MİM’e belge niteliği kazandıran bir unsur olarak kullanılmıştır.

Çekim senaryolarında, senaryo yazımına özgü teknik terimlerle ve kısaltmalarla belirtilen hususlara MİM’de tasvir yoluyla, görsel imajların zihinde canlandırılmasıyla ulaşıldığı görülür. Planlar, kamera açısı, netleştirme/netsizleşme, geçişler, kırpışma vb. gibi tekniklerin her biri için MİM’den onlarca örnek vermek mümkündür. Yukarıdaki senaryolaştırma denemesinde genel ve yakın plan, boy ve yüz çekimleri, bel ya da diz hizasından çekimlerin tasvirle nasıl belirlendiği gösterilmişti. Kişilerin birbirlerini gördükleri açılar metinsel düzeyde bakış açısı, sinemasal düzeyde açı, senaryolarda “açı Galip Usta”, “açı Ahmet Onbaşı” şeklinde belirtilir. MİM’de kamera açıları için verilen bu yönlendirmeler de son derece belirgindir. İkinci Kitap, I. parçada Hasan Şevket’in Nuri Cemil’i görüşü şöyle betimlenir: “Hasan Şevket kadehinin üzerinden baktı perona, / Nuri Cemil’i gördü” (116). Açının Hasan Şevket’le ve kadehin üzerinden verilmesinin görsel bir okumaya davetiye çıkaracağı hesaplanmıştır. Benzer şekilde birkaç sayfa sonra Nuri Cemil’in Tahsin’i görüşünde de açı belirtilir: “Nuri Cemil / Ahmet Onbaşının / (Balkan Harbi’nde giden / Seferberlikte giden / Yunan Harbi’nde giden Ahmet Onbaşının) / tepesinden gördü onu” (125). Doktor mebus Tahsin’in iktidar seçkinlerine yakınlığını ve malını mülkünü kıskanan Nuri Cemil’in Ahmet Onbaşı karşısındaki ezici konumunun sinemasal ifadesidir bu açı.

Filmlerde genellikle geçişler için kullanılan netsizleşme ve netleştirmeye MİM’de en iyi örnekler savaş deneyimlerinin hatırlandığı, anlatıldığı pasajlarda ortaya

çıkar. Kartallı Kâzım'ın Sakaryalı Şakir'e bakarak seferberlik yıllarındaki asker sevkiyatını hatırlaması şu dizelerle başlar ve biter:

Kartallı Kâzım
başını dayadı tahtasına bölmenin.
Kısıldı sarı kurt gözleri.
Vagonla birlikte sarsılarak
başı sallanıyor iki yana.
Gözetliyor Şakir'i,
“Memetçik” diye düşünüyor,
“Memetçik, Memet.”
Ve teker teker
kesilmeden tekrarlıyor tıkırdayan tekerlekler
(gitgide daha çabuk, gitgide daha sert) :
“Memetçik, Memet,
Memetçik, Memet.” (48-49)

Vagonla birlikte sarsılarak
Kartallı Kâzım'ın başı sallanıyor iki yana
Açılıp kısılıyor sarı kurt gözleri.
Karşıda Sakaryalı Şakir
yaklaşıyor
uzaklaşıyor
yaklaşıyor.

Ve Kartallı Kâzım
geçmiş günlerin gözüken şekilleri arasından
duyuyor vagonda konuşulan sözleri;
kâh burda, kâh yılların arkasında yaşıyor. (54)

Kâzım'ın kısılan gözleri, başının iki yana sallanması, Şakir'in yüzünün yaklaşım, uzaklaşması, geçmiş günlerin şekilleri arasından vagonda konuşulanların duyulması, Kâzım'ın “kâh burda, kâh yılların arkasında yaşıyor” (54) olması geçişi belirgin kılmak içindir. Vagonun, Kâzım'ın başının ve dolayısıyla görüntünün titremesi aynı zamanda bir kırışma örneğidir. MİM'de görsel imajlarla yapılan tasvirlerin genellikle bir çekim senaryosundaki teknik hususları ima etmek gibi bir işlevleri vardır.

MİM, çekim senaryosunun “ses ve müzik” sütununa yazılabilecek detaylar açısından da son derece zengindir. “İkinci Kitap” II. parça başlarken akşam temalı

türkülerden bir potpuri girer: “Akşam oldu yüce dağlar. / Uzaklar seçilmiyor, / gönüldür geçilmiyor. / Akşam oldu yakamadım gazimi / [...] / Ay doğar aşmak ister / Yare kavuşmak ister” (138). Basri Şener’in çocukken Florina istasyonunda Sultan Reşat’ı gördüğü anlatılır ve mektepten aklında kalan tek şeyin bir marş olduğu söylenirken “Tacı hürriyetle doğdun bir güneş şeklinde sen” (58) denilerek Reşadiye Marşı’nın çalınacağı belirtilmiş olur. Verilebilecek çok sayıda örnekten biri de “Üçüncü Kitap” V. parçada, Vali’nin kızının halkevindeki düğününde Mazi Tangosu’nun çalınmasıdır. “Mazi tangosunu çalıyor cazbant, / eski bir yerli malı” (332).

2. Sinemasal İmajlar

Tezin “Giriş” bölümünde, Nâzım Hikmet’in şiir serüveni boyunca imajları kullanma biçimindeki değişiklikler incelenirken sinematografik araçları kullanma çabasının 1925’te yazılan “Dağların Havası” yla başladığı belirtilmiş, “Dağların Havası” gibi senaryo yazımından etkiler taşıyan, üstelik sinemanın ideolojik yanlarının ve tarih yazımıyla ilişkisinin sorgulandığı *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün öneminden bahsedilmişti. MİM’i sinema etkisi bağlamında bu yapıtlardan ayıran temel nitelik, Nâzım Hikmet’in MİM’de hareketleri betimlemenin, hareket imajlarını metinselleştirmenin pratik yöntemlerini geliştirmiş olmasıdır. MİM’de İnsan bedeninin duruş, konum ve hareketlerine dair imajlar dikkat çekicidir ve yapıtın farklı bölümlerinde karşılaşılan tren, taksi, ambulans gibi taşıtların yanı sıra at, leylek gibi hayvanların hareketleri, taşıtlara bindirilmiş bir kamerayla kaydedilmiş izlenimi yaratacak biçimde verilir. Burada hareketin sonucu, etkisi ya da özel bir anı değil, sürekliliğidir söz konusu olan. MİM’de hareket betimlemeleri, MİM’den önceki yapıtlardan farklı biçimde “hareketin sürekliliği” imajını sözelleştirmeye adanmıştır.

Hareket üzerine düşünmek, “zaman” kavramını ve dolayısıyla MİM’de zamanın nasıl temsil edildiğini de tartışmaya dahil edecektir. “Birinci Kitap” ve “İkinci Kitap”ta trenin bekleneşine ve yolculuğuna bağlı bir zaman akışının takip edildiği, trenin gerek yolcular, gerekse geçtiği yerlerdeki insanlar için âdeta bir saat gibi işlediği görülür. “Üçüncü Kitap”la birlikte saat bildirimleri azalır ve zaman daha sezgisel yollarla işletilir. Deleuze’ün sinematografik kavramlar olarak gördüğü “hareket-ımağ” ve “zaman-ımağ” bağlamında MİM’de sinemasal imajların çözümleneceği bu bölümde insanların, taşıtların, oluşların hareketini ve zamanın sezgisini verebilmek için sinemasal imajları sözel imajlarla kurmayı deneyen şairin hareketi tasvir edişini incelenacaktır. Bütün bunlar yapıtın sinemayla olan ilişkisinde çok daha derin bir bağlantıyı tespit etmeyi sağlayacak, sinemanın imajlar sayesinde düşünceler üretme ve dünyayı değiştirme konusunda bilinç yaratma gücünün bir edebiyat yapıtına içkin kılınmasının imkânlarını tartışmaya açacaktır.

a. Hareket-İmağ

Bir edebiyat yapıtını okuma deneyimine film izleme deneyiminin kazanımlarını eklemek, yapıtı, okurun zihninde bir film gibi canlandırarak teknik, biçimsel, yapısal özelliklerle donatarak mümkündür. Nâzım Hikmet önce şablon olmaktan kurtarılmış ve şiirleştirilmiş senaryo yazımını benimseyerek okurun dikkatini edebiyat ile sinema arasında bir alana çeker. Sonra da sinemanın temel niteliği olan hareketi; hem doğrudan varlıkların hareketine odaklanarak, hem de metni hareketli bir bütün şeklinde tasarlayarak temsil etmeye çalışır. MİM’in montaja dayalı, çok parçalı, zorlayıcı yapısının altında da hareketi sözcüklerle yeniden kurma arzusu yatar. Hareketin fütürizm ve Ekim devriminin sanatsal anlayışı kabul edilen konstrüktivizm bağlamında da Nâzım

Hikmet için önemli olduğu ve şairin 1920'lerin başından itibaren hareketi yücelten şiirler yazdığı hatırlanmalıdır. MİM'de hareketin ve zamanın temsil edililişini araştırırken Gilles Deleuze'ün *Cinéma I: l'Image-Mouvement (Sinema I: Hareket-İmaj, 1983)* ve *Cinéma II: l'Image-temps (Sinema II: Zaman-İmaj, 1985)* adlı kitaplarında temellendirilen "hareket-ımaj" ve "zaman-ımaj" kavramları yol açıcı olacaktır.

Deleuze'ün sinema dűřüncesi onun felsefe ve sanat konusundaki çalışmalarının yanı sıra Kant, Bergson gibi filozoflar hakkındaki yapıtlarını kat etmeyi gerektirir. Terminolojisinin zorluğunu göz önünde bulundurarak çeviriden doğacak kavram karmaşasını bertaraf etmek için yapıtların kendilerinden çok Antikçađ felsefesi, Kant, Bergson, sinema tarihi ve Deleuze felsefesi üzerine çalışan araştırmacıların yorum ve özömlerinin kılavuzluğuna başvurulacaktır.

Özcan Yılmaz Sütcü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* adlı çalışmasının girişinde, Deleuze'ün sinemayı da felsefe gibi kavram yaratıcı bir etkinlik olarak gördüğünü, onun sinema felsefesini sinema-dűřünce ilişkisinin belirlediğini söyler (17). Sinema dűřünceyi sunan ve harekete geçiren, onu hareket ve zaman imajlarla kavramlaştıran bir etkinliktir ve işleyişi bakımından felsefeden ayrıdır (17). Deleuze'ün hareket ve zaman imajlarını açıklamaya çalışan her araştırmacı gibi Sütcü de bu iki kavramın sinema tarihini dönemlere ayırdığını belirtir (18). Hareket-ımaj klasik sinemanın belirleyicisiyken, II. Dünya Savaşı sonrasındaki filmler zaman-ımajla karakterize olur.

Sütcü, Deleuze felsefesinin tamamını kavram ve duyum çerçevesinde geliřen bir metafizik olarak adlandırdıđı ve onun sinema dűřüncesinin arkeolojisini incelediđi ilk bölümde Deleuze'ün felsefe, bilim, sanat gibi disiplinleri ele aliřına yer verir. Sanatın, dűřüncenin irrasyonel yönünü ortaya koyduđu görüşünü savunan (39) Deleuze'e göre,

sinema, düşünce imajının dönüşümüne ve düşüncenin kendisini farklı bir şekilde ortaya koyuşuna hizmet eder. Sinema olmadan, sinemanın düşünceyi nasıl harekete geçirdiğinin mekanizması çözülmeden düşünce eksik kalacaktır. Yani sinema ve sinematografik imaj dışında hiçbir şeye indirgenemeyen bir düşünce biçimi vardır (49).

Sinemayla birlikte imajın artık hayalgücünün figüratif, soyut ve kuralsız bir yaratımı olmaktan çıkıp yeni bir yapı kazandığını düşünen Deleuze'e göre sinema, hareketi gerçekleştirme için bakan kişinin kurgusuna bırakan resim ve fotoğraftan farklı olarak otomatik hareketi sunduğu için farklı bir anlatıma ulaşmıştır. Sütçü'nün sözleriyle "Otomatik hareket bizde 'tinsel bir otomat'a (spiritual automat) ve bu tinsel otomat da yeni bir düşünsel perspektife yol açmıştır. Tinsel otomat felsefede olduğu gibi düşüncelerin birbirinden mantıksal olarak çıkarsanmasına değil düşüncelerin hareket imgesi aracılığıyla bir ilişkiye girmesine işaret eder" (70). Deleuze, felsefe ile sinemanın ortak problemi olarak gördüğü problemi şöyle kurar: "Bilinçte yalnızca imgeler bulunur, bu imgeler nitelikseldir ve yer kaplamaz. Uzayda ise yalnızca hareketler bulunur, bunlar da nicelikseldir ve yer kaplar. Fakat bir düzenden bir diğerine geçmek nasıl mümkün olmaktadır" (71). Bilinci ve bilinç olaylarını madde ve maddi hareketlerle açıklayan materyalizm ile evreni bilinçteki imajlarla açıklamaya çalışan idealizmden yola çıkan Deleuze, imaj ve hareketi birbirine içkin kılma konusundaki çalışmaları bağlamında Edmund Husserl'in fenomenolojisine ve Henri Bergson'un hareket felsefesine bakar (72). Ancak hareket-imaj kavramını temellendirmesinde esas çıkış noktasını Bergson'un hareket üzerine tezleri oluşturur.

Deleuze'ün, *Cinéma I: l'Image-Mouvement* 'in önsözünde¹¹ belirttiğine göre

¹¹ Gilles Deleuze. "Sinema I: Hareket İmaj". Çev. Ulus Baker. <http://modvisart.blogspot.com/2006/11/g-deleuze-hareket-imaj.html>

Bergson 1896'da, yani sinemanın resmî olarak doğuşundan bir yıl önce yayımlanan *Madde ve Hafıza*'da hareketli kesitleri ve hareket-imaıları keşfetmiş, 1907'de yayımlanan *Yaratıcı Evrim*'de ise on yıl önceki düşüncelerini unutmuş gibi sinemayı yüzeysel bir biçimde eleştirerek sinemanın hareketin bir yanılması sunduğunu söylemiştir. Bergson'daki "sinematografik yanılma" kavramına ve Bergson'un ele aldığı haliyle hareket-imaıla sinematografik imaı arasındaki çakışmaya dikkat çeken Deleuze, Bergson'un hareket konusundaki üç tezini onarır ve geliştirir.

Birinci tez hareketin katedilen mesafe ile karışmadığını, katedilen uzamın geçmişte, hareketinse şimdide ve katetme eyleminin kendisi olduğunu savunur. Katedilen mesafe bölünebilirken, hareket doğası değişmeksizin bölünemez. Uzamlar tek ve aynı homojen uzama aitken, hareketler heterojendirler ve birbirlerine indirgenemezler. Deleuze bu birinci tezin farklı bir ifadesi olarak, "hareketi uzamdaki konumlarla ya da zamandaki anlarla, yani hareketsiz 'kesitlerle' yeniden kuramazsınız" der ve böyle bir yeniden kurmanın ancak konumlara ve anlara soyut bir ardışıklık, mekanik, homojen, evrensel ve uzamdan kesilip alınmış, bütün hareketler için hep aynı olan bir zamanın soyut fikri bağlanarak yapılabileceğini, bu durumda da hareketin elden kaçacağını söyler. İki an ya da konum birbirine ne kadar yaklaştırılırsa yaklaştırılsın hareket hep ikisi arasında olup bitecektir. Zaman ne kadar bölünürse bölünsün hareket hep somut bir sürede gerçekleşecek, kendi niteliksel süresine sahip olacaktır. Bergson'un "Sinematografik yanılma" kavramına özel bir önem atfeden Deleuze, "Sinema gerçekten de birbirini tamamlayan iki veriyle işliyor: imaı denen enstantane kesitler; şahsiyetsiz, tekbiçimli, soyut, görünmez veya farkedilmez, aygıtın 'içinde' ve 'aracılığıyla' imaıların akıp geçirildiği bir hareket ya da zaman." Bergson'a göre hareketsiz kesitlere soyut bir hareket ekleyen sinema sahte bir hareket vermekte, hatta

sahte hareketin tipik örneğini oluşturmaktadır. Deleuze ise yanılısamının yeniden üretilmesini bir çeşit düzeltilme olarak görür çünkü sinemada imaj seyirciye belirlediği anda düzeltilmektedir. “[S]inema bize hareketi eklediği bir imaj vermez, dolaysızca bir hareket-imaj verir. Elbette bir kesit verir, ama bu hareketli bir kesittir, hareketsiz kesit + soyut hareket değildir” diyen Deleuze, Bergson’un eleştirisini çekim açısının sabit, planların mekânsal ve biçimsel olarak hareketsiz olduğu, çekim aygıtının tekbiçimli bir zamana sahip olan projeksiyon cihazıyla karıştırıldığı ilkel sinema için geçerli bulur.

MİM’de hareket, hareketli bir taşıttan bakan yolcu için katedilen uzama dair yanılısamları da içeren (ilerleyen trenle birlikte dış mekânın geri kayması gibi) hareketli kesitler olarak verilmektedir. Bu, işin taşıtlarla ilgili ve daha belirgin kısmıdır. Yapıt boyunca yolculuk eksenine eklenen tüm hikâyeler kendi içlerinde başka hareketli kesitler barındırırlar. Üstelik kişilerin ve oluşların değişikliğe uğraması bağlamında farklı hareket türlerini sunarlar.

Bergson’un *Yaratıcı Evrim*’indeki ikinci tezi hareket konusunda iki yanılısama tipi ayırt eder. Hareketi anlarla ya da konumlarla yeniden kurma yanılışının, biri antik diğeri modern iki yolu vardır. Antik görüş hareketi “ayrıcalıklı anlara” bağlarken, modern görüş “herhangi anlara” bağlamaktadır. Modern bilimsel devrim “Hareketi yeniden kurmak söz konusu olduğunda artık aşkın biçimsel unsurlardan (pozlar) oluşturmayacak, içkin maddi unsurlardan (kesitler) oluşturacaktır. Hareketin düşünülebilir bir sentezini yapmak yerine duyulara dayalı bir tahlili yapılacaktır.” Deleuze, tren, otomobil, uçak gibi bir taşıt araçları dizisi ve buna paralel olarak grafik, fotoğraf, sinema gibi bir ifade araçları dizisi ele alındığında, kameranın taşıt hareketlerinin genelleştirilmiş bir eşdeğeri olarak görüneceğini belirtir. Sinemanın belirleyici koşullarının enstantane fotoğraf, enstantanelerin eşit uzaklığı, bu eşit

uzaklığın filmi oluşturan bir düzeneğe aktarılması (pelikül) ve imajları harekete geçirmek için bir mekanizma (sinematograf) olduğunu belirten Deleuze, “Sinemanın hareketi herhangi anın, yani süreklilik hissi verecek şekilde seçilmiş birbirlerinden eşit uzaklıktaki anların işlevi olarak yeniden üreten bir sistem olması işte bu anlamdadır” der.

Tezin “Giriş”inde, Mitchell’in imajları tanımlayışı ve tasnif edişinden söz edilirken, imajın “tamamlanmış bir yapı olarak bir şiirin evrensel izlenimi” ya da “şiirin dışarı çıkardığı enerji modeli” şeklinde düşünülebileceği belirtilmişti. Bu bağlamda MİM’in yarattığı izlenimin bir hareket imajı olduğunu söylemekte hiçbir sakınca yoktur. Yani okurun zihninde MİM’den geriye kalan imaj -gerek hızla eklenen hikâyelerin oluşturduğu dinamik yapı, gerekse görselliğe odaklanmış hareket betimlemeleri yüzünden- hareket olacaktır. Deleuze, sinemanın ayrıcalıklı anlarla beslendiğini söylerken yönetmenlerin dikkate değer anları seçtiğini, bu tekil anın diğerleri içinde herhangi bir an olmayı sürdürdüğünü belirtir. “Hareketi herhangi anlara bağladığınızda yeninin, yani dikkate-değerin ve tekilin, bu anların herhangi birinde nasıl ürediğini düşünmeyi de başarabilmeniz gerekir” diyen Deleuze, sinemayı yeni gerçekliği yetkinleştirmenin bir organı olarak görür. MİM’de hareket, ideolojik bir dönüşümü okunur kılmak için özenle seçilmiş herhangi anlara bağlıdır ve başta görme, işitme, dokunma duyuları olmak üzere duysal tahliller biçiminde verilir. Deleuze’ün, kameranın taşıt hareketlerinin genelleştirilmiş bir eşdeğeri olarak görülebileceğini söylemesi heyecan vericidir. MİM’de, 15:45 katarı ve Anadolu Sürat Katarı bağlamında tren, Ankara’da havacı askerlerle nar çiçeğinden kadını taşıyan taksi ya da İstanbul sokaklarında gezen ambulans hareketli bir kameraya eşdeğer işlevlere sahiptir. Bu taşıtların hareketi sayesinde okur, bir kameranın deşifre edebileceği yaşam gerçeklerinin

içine çekilir.

Bergson'un *Yaratıcı Evrim*'deki üçüncü tezine göre "an yalnızca hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütün'ün veya bir bütünlüğün hareketli bir kesitidir". Bu, hareketin sürede değişmeyi ya da bütünlüğü ifade ettiğini ima eder. Hareket, Bergson'un içine şeker atılmış su örneğinde olduğu gibi niteliksel değişimler yaratır ve değişimi beklemek zihinsel, ruhsal bir gerçeklik olarak bir süreyi ifade eder. Deleuze bu ruhsal sürenin neden sadece bekleyen kişi için değil de değişime uğrayan biçim için de tanıklık ettiğini sorar. Bergson'a göre "bütün" verilebilir değildir ve bunun nedeni onun açık olmasıdır. Bütün, sürekli değişen, yeni bir şey üretmeyi asla bırakmayan ve sürmekte olanıdır. Deleuze bütünü ilişki mefhumuyla açıklamayı dener. İlişkiler sayesinde bütün dönüşüp nitelik değiştirmektedir ve süre o ilişkilerin bütünüdür. Bütünü, kapalı kümelerle karıştırmamanın önemini vurgulayan Deleuze, onu kümenin mutlak olarak kapalı olmamasına, bir yerlerde hep açık kalmasına yol açan şey olarak tanımlar ve hareketsiz kesitlerin kapalı kümelerle, gerçek hareketinse bir bütünün açıklığıyla ilişkisini ortaya koyar. Bergson'un üçüncü tezi bağlamında üç seviye belirleyen Deleuze bunları şöyle sıralar: "1) ayırdedilebilir nesnelere ya da ayrı ayrı kısımlarla tanımlanabilen kümeler ya da kapalı sistemler; 2) nesnelere arasında kurulan ve onların karşılıklı konumlarını değişikliğe uğratan taşıma hareketi; 3) kendine özgü ilişkiler uyarınca değişmesi asla durmayan ruhsal bir gerçeklik olarak süre ya da bütün". Deleuze buna göre hareketin iki yüzü olduğunu söyler. Hareket bir yandan nesnelere ya da parçalar arasında olup biten şeydir, diğer yandan süreyi ya da bütünü ifade eden şeydir. Hareket, "Sürenin, doğasını değiştirerek nesnelere halinde bölünmesini, nesnelere derinleşerek, çeperlerini yitirerek sürede biraraya gelişlerini sağlar". Hareket sayesinde bütün nesnelere halinde bölünür ve nesnelere bütünde

birleşirken bütün değişir.

MİM'in yapısı bu açıklamayla iyice belirginleşir. 1) Yaşanmış, kaydedilmiş kesitler ve hikâyeler vardır. 2) Yapıtın ana hattını yolculuk oluşturur. Tren, sürekli açı değiştiren bir kamera gibi hem nesnelere ve kişiler arasındaki mümkün ilişkileri örgütler hem de taşıma hareketini yapar. Yolculuğa eklenen hikâyeler kendi içlerinde kümeler oluşturur ve bu kümeler yeni eklemelere açık bir karakterdedir. Kişinin hikâyesinin içinde başka hikâyelere yer vermek ya da bir hikâyeden diğerine kolayca geçmek mümkündür. 3) MİM'in tamamlanmamışlığı, şairin MİM'i ömrü boyunca yazma arzusu akılda tutulmalıdır. MİM bütünün verilemezliğinin farkında olunarak tasarlanmış bir yapıt görünümündedir ve eklenen her hikâye ile bütün değişirken, okur da değişir. MİM'le, sinemanın imajlar aracılığıyla düşünceler üretme, kişileri dönüştürme gücünün bulunduğu ilk nokta burasıdır. Tamamlanmamış, eklemeli, hareketli ve açık yapısı sayesinde MİM kendi sayfaları dışında sürmeye devam eder çünkü bütünün işi sürmektir.

Sütcü, Bergson'un *Madde ve Hafıza* adlı kitabında ortaya konulan evren modelini bütünüyle sinematografik olarak niteleyen Deleuze'ün bu modelden yola çıkarak imaj ve hareketi nasıl buluşturduğunu detaylı biçimde anlatır. Deleuze, *Madde ve Hafıza*'da imajla hareket arasında bir ikilik bulunmadığını düşünür. Evren imaj hareketlerinin bir toplamıdır, evrendeki her şey imaj hareketlerinin birliğinden ibarettir. Sınırsız imaj hareketleri evreni, imajın eylemde ve tepkide bulunması demektir (94). Bergson'a göre maddede yalnızca hareketler vardır, dolayısıyla madde de bir imajdır, yani imaj=hareket=madde'dir (95). Bergson kesintisiz imajlar evreninin bir ışık çizgileri ve ışık figürleri toplamı olduğunu da söyler. Öyleyse imaj=hareket=madde=ışık'tır (95). Sinemanın imajlar aracılığıyla düşünceler üretme ve düşünceyi kavramlaştırma

yöntemini ve MİM'in sinemasal unsurlar barındıran bir yapıt olarak okurda imajlar aracılığıyla düşünceler uyandırma mekanizmasını kavramak için şu pasaj son derece önemlidir:

Bergson'un hareket anlayışı, kesintisiz imgeler evreninde imgelerarası hareketlerle anlam kazanırken, zamana ilişkin anlayışı ise canlı imgelerin diğer imgelerle karşılaşması sonucu anlam kazanır. Bergson'da zaman 'canlı' ya da 'yaşayan' dediği imgelerle diğer hareket imgelerinin karşılaşmasından ortaya çıkan 'aralık'tır. 'Canlı imgeler', kendilerinden farklı olmayan hareket imgelerinin kendi içlerinden geçmelerine izin vererek bunların bir kısmını izole eder, bu izole edilen imgelerden algılar elde eder. Bu algı 'seçici bir algı'dır. Bu seçici algı şeylerin algılarını eksik kıldığı gibi, canlı imgenin diğer imgeleri kendine göre elde etmesine de neden olur. Diğer imgelerle canlı imgenin karşı karşıya kalmasındaki süreksiz bir hareketliliğin etkileriyle 'aralık' elde edilir. (Sütcü 99)

Sütcü, Deleuze'ün de Bergson gibi özneyi 'beden' ya da 'canlı imge' olarak tanımladığını belirtir (101). "Canlı imge, imgeler evreninde analiz ve seçme aracı konumunda bulunduğu için dolaylı olarak, bu ayrıcalıklı durumuyla hareketli imgelerin merkezsiz evreninde biçimlenen belirlenimsizliğin merkezi olacaktır" (100). MİM'i okuma deneyimi okuru benzer bir konuma yerleştirir. Yapıt, okurun, kesintisiz imajlar evreninde sürekli görmesini, algılamasını, analiz yapmasını bekler.

MİM'deki hareket-imajları ve Nâzım Hikmet'in hareketi betimleme yöntemi yapıttan alıntılarla incelenebilir artık. MİM, Haydarpaşa Garı merdivenindeki kalabalığın hareketiyle başlar. Kalabalıkta saptanmış kişilerin hareketleri vektörel

yönleriyle verilerek bir kinestetik enerji yaratılır. Galip Usta ile Ahmet Onbaşı'nın durdukları; Polis'in, Kemal'in ve Advie Hanım'ın indikleri; Halı-heybe'nin, Âtîfet'in, mahkûmlar ve jandarmalar ile üç banliyö yolcusu bayanın çıktıkları belirtilir. Hareketin niteliğini belirleyen nakarat “Sepetler ve heybeler / merdivenlerden inip / merdivenleri çıkıp / merdivenlerde duruyorlar” dizeleridir (12 ve 14). Merdivenlerdeki kişilerin tanıtımı boyunca öne çıkan iki temel hareketten söz edilebilir. Birincisi kişilerin yer değiştirmesi, ikincisi ise başka insanlarla ilişkileri ve hikâyelerindeki dönüşümlerdir. Bu hareketli kesitler, garın merdivenlerini gören gözün ya da kameranın açısına sığın mekâna bağlı başka hareketli kesitlerle birleşir. Örneğin, 1) On üç yaşındaki çorap işçisi Âtîfet merdivenden çıkmaktadır. 2) Galip Usta kendi hikâyesi bağlamında, istekleri olan bir insandan kaygılı ve umutsuz bir insana dönüşmüştür. Ahmet Onbaşı, tefecilik yapan Halı-heybe ile konuşur. 3) Denizdeki leşlerin üstünde martılar inip kalkmaktadır.

Merdiven bölümünde hareketsiz kesitlerin bile harekete ve dolayısıyla insan hikâyelerinin eklenerek ilerleyişine katkı sağlayacak şekilde değerlendirildiği görülür. Mahkûmlarla jandarmaların ilk görünüşünün ardından mekândan alınan kesit “Merdivenlerin üstünde bir kayısı gülü / bir cıgara paketi / bir gazete kâadı”dır (16). Az sonra bu nesnelere kişilerin hikâyelerini kurmanın araçlarına dönüşecektir. Askerin yoksulluğu temasının başlangıç motifi sayılabilecek şekilde Jandarma Haydar boş paketi belki içinde sigara vardır umuduyla cebine atar (17). Kelepçeli Halil gazete parçasını okumaya çalışır. Savaş haberlerinin bir kısmı, yazıları dağıtmış gaz lekesi yüzünden okunamamaktadır (17). Yanından geçen banliyö yolcusu üç kadını gören Süleyman yüreğinden genç bir kadın geçirir ve kayısı gülünü nişanlayıp tükürür (17). Nesnelere, kişiler ve ilişkiler, açık bir bütünün birbirlerini çok boyutlu bir şekilde anlamlı kılan parçalarıdır. Merdivenlerde hareketsiz duran bir gül bir başkasının hareketini doğuran

bir unsura dönüşür. Diyaloglar da kişilerin dönüşümlerinin takip edilebileceği ve anlatının ilerlemesini sağlayan hareket unsurları olarak görülebilir.

İnsan hareketlerinin niteliği “Üçüncü mevki bekleme salonunda / oturup / dolaşp / uyuyorlar yüzükoyun” (20) nakaratıyla belirlenen bekleme salonu bölümünde kinestetik imajlar öne çıkar, yani kişilerin bedenleri duruş ve konumlarıyla verilerek hareketleri tasvir edilir.

Baskıcı Ömer
sakalı avuçlarında
betonun üzerinde çıplak ayakları
oturuyor iki büklüm sabahtan beri.
Ve yine sabahtan beri Ömer’in önünde
aşağı, yukarı, ileri, geri
volta vuruyor Recep.
İnce uzun kolları kalkıp inip
görünmez bıçakları atıp tutar gibi elleri.
Ali masanın üzerinde yatıyor yüzükoyun
sırtı yarılmış gömleğinin
kumral başı bileklerinde. (20)

“Birinci Kitap” II. parçanın başında 15:45 katarı Haydarpaşa Garı’ndan uzaklaşmaktadır. “Geçti çığlıklarla 15:45 katarı” tekrarıyla birlikte, tren dış mekânı, mekândaki hareketli ve hareketsiz tüm varlıkları geride bırakırken iki bakış açısı birlikte işliyor gibidir. Sabit dış mekânlardan hareketli trene bakış ve trenden dış mekâna bakış. Dizeler okunup, nesnelere ve konumlar yerlerini yeni nesne ve konumlara bırakırken hareket okurun zihninde tam da gerçek bir tren yolculuğunda ya da sinema deneyiminde olduğu gibi canlanır. Tezin “Tarih Yazan İmajlar” başlıklı bölümünde gündelik hayatın imajları değerlendirilirken alıntılanan bu bölümü hareket-imağ bağlamında tekrar ele almak faydalı olacaktır.

Haydarpaşa’dan kalkan trenin Pendik’e kadarki yolculuğunun anlatıldığı, hareketin tren penceresinden görünenlerin tasviriyle sağlandığı bölümde hareket tam da

Bergson'un karşı çıktığı gibi, hareketsiz kesitlere yapay bir hareketin eklenmesiyle, yani durağan mekânlardan trenin geçmesiyle elde edilmiş gibi durmaktadır, ancak Deleuze'ün düzeltilme olarak ifade ettiği durum film izleyicisi için olduğu kadar kitap okuru için de geçerlidir. Konumlar ve nesnelere yerlerini başka konum ve nesnelere terk ettikçe -ki imajları imaj yapan budur- “Geçti çılgınlarla 15:45 katarı” denilmese bile anlatılanlar hareketli kesitler olarak algılanır.

Lokomotifte Makinist Alaeddin başını çıkarıp arkaya baktığında kullanmakta olduğu treni görür: “Furgon / ve beş tane binek vagonu / -yataklı, yemekli dahil- / ve altı tane marşandiz / birbiri peşinde sallanarak / geliyorlar” (29). Alaeddin ne zaman böyle arkaya baksa vagonları kendi omzunda çekiyormuş gibi hissetmekte ve inişlerde “korkunç ağırlığını arkadan itilmenin” küreklerinin ortasında duymaktadır. Hareketin Alaeddin'e etkisi onun duyuları aracılığıyla okurun da duyusal olarak deneyimleyebileceği bir şeye dönüşür. Lokomotif bölümünün nakarati “Vagonlar geliyor sallanarak” ifadesidir (29).

Önce 510 numaralı üçüncü mevki vagon, sonra Anadolu Sürat Katarı yemekli vagon yolcularının bakışından hareket betimlemeleri yoğunlaşmaya başlar. Trenin hareketi sayesinde, tren penceresinden bakanın gözü önünde kayıp giden kesitlerin tasviri, hareketli bir taşıt içinden bakarak hareketi ve dış dünyayı betimlemenin yöntemlerini araştıran bir dikkatin buluşlarını yansıtır. “Gebze istasyonunda durup kalktı tren. / Geçiyor yüksekte demir köprü'nün üzerinden. / Sağda toprak apansız alçalıyor / belki yüz / belki yüz elli kulaç” (32) dizeleri konum değişikliğine odaklanırken şu dizeler algıyı öne çıkarır:

ve orda
dipte
aşağıda

“Eski Hisar” köyü ve kalesi
ve ince uzun yolda giden iki atlı,
zeytin ağaçları ve hattâ bomboş deniz
kutudan yeni çıkmış oyuncaklara benziyor
öyle küçük
öyle renkli,
ve uzak
ve derinde olmalarından
ve çok çabuk arkada kalmalarından dolayı
bu bahar aydınlığında tertemiz. (33)

Trenin hareketi, yolcuların tren içinde yer değiştirmesi, dış mekânın değişmesi ve yolcuların hızla birbine eklemlenen hikâyelerindeki mekânların değişmesi hareketi yoğunlaştırır. Önce tren içindeki ve dışındaki sabit ya da hareketli varlıkların birbirlerine göre konumları, sonra da duyumsal olarak diğer varlığı algılama biçimleri temsil edilir. Aynı yönde farklı hızlarla gidenlerin birbirlerini gerçekte olduklarından daha yavaş, ters yönde gidenlerin daha hızlı algılaması gibi fiziksel gerçeklerin de gözetildiği hissedilir.

Pencereden uzanıp kiraz aldı mahkûm Süleyman.
Ve Üniversiteli çeşmeden su içip döndüğü zaman
tiren başlamıştı yürümeye.
Süleyman gördü onu.
“Tireni kaçırarak pis zampara” diye sevindi.
Fakat Üniversiteli sıçrayıp bindi.

Bazan denizi kaybederek
-kısa bir an için -
sonra tekrar boylu boyunca bulup
Yarımca’ya doğru gidiyor tiren. (46)

Trenin hareketi, yolculukla trendeki yolcunun hikâyesini bir arada akıtarak iç içe geçmiş zamanlar ve mekânlar yaratmanın aracı olur. Kartallı Kâzım’ın Selimiye’deki asker sevkiyatını hatırlamasında Sakaryalı Şakir’in durumu kadar, vagonun sarsılışı ve trenin ritmi de etkilidir. Trenin hareketine paralel, çapraz ya da karşıt hareketlere, kişilerin hikâyelerine ve ruh hallerine geçilir. Aşağıdaki parçada Kambur Kerim’le Basri Şener arasındaki zıtlık trenin yönüyle devrilen direklerin yönü arasındaki zıtlığa dikkat çekilerek sinemasal bir imaj olarak da verilmiş olur.

Burnunu çekti Basri Şener.
Baktı pencereden dışarıya.
Birdenbire sıktı canını
hızla devrilerek geçen direkler.
Çünkü sevmiyordu artık
art arda hızla geçen şeyleri. (62)

Sinema ve düşünceler arasındaki ilişki, “Kampana. / Düdük. / Hareket” dizelerinden sonra, 510 numaralı üçüncü mevki vagonun koridorunun birinci penceresinden toprağı seyreden Çankırlılı Durmuş’un hikâyesine geçildiğinde iyice açığa çıkar. Üstelik Durmuş’un bakış açısından bir atıyla bir trenin ve otomobilin hızları karşılaştırılır. “Toprakla beraber / ve aynı hızla / şunlardır aklından geçenler” (71) dizesiyle, sinema perdesinde akan imajların çağrışımsal düşünceler üretmesinin özü, tren penceresinden akan görüntülerin düşünce üretmesi yoluyla, sözel tasvirle kurulmuş harekette yakalanmış olur:

“Ne tez gidiyor toprak.
Bizim köyün pınarındaki kavak
telgraf direği olur mu ki?
Tıramvay direkleri demirdi İstanbul’da.
Dünyayı dolaşsa adam
İstanbul ayarı şehir bulur mu ki?
25 istedi 30 verdik
karının aklına gelir mi ki?
İpek gömlek giyer.
Dilini yediğim.
Gideydik bir sefer daha.
Atlıya bak, atlıya.
Güzel beygir maşallah.
Bir günlük yolu beş saatta alır mı ki?
At tirene erişemez.
Tirenle otomobil yarışsalar
otomobil geri kalır mı ki?
Doktor Bey yine de işletti otomobili;
doktor olduğundan
izin verilmiş.
Gelse Doktor Bey bizim köye
Tahsin Hocanın aklını çeler mi ki?
Ne tez gidiyor toprak.
Bizim köyün pınarındaki kavak
telgraf direği olur mu ki?”

Doktor Beyin anası Büyük Hanım
köşkün bahçesinde dolaşır bu saatlar.
Diktiğim kabakları kırağı çalar mı ki?
Senden hoşnudum, dedi bana Doktor Bey,
dönünce gel
yine işe alırım.

Acaba alır mı ki?
Gün ola, yarın ola.
İnsan yarınını bilebilir mi ki?
Epeyce kalabalıkmiş davar.
Epeyce de keçi var.
İte bak canavar gibi.
Amma da salıyor ha!
Birken iki oldular.
Hoşt ulan hoşt...”

Döndü bir taş arandı.
Toparlandı, güldü.
Genç şakakları kırıştı gülerken
ve esmer ağzına ışık vurmuş gibi
parladı seyrek, bembeyaz dişler.

Bu insan frengilidir.
Açılıp kapandı yara
metelik büyüklüğünde,
ağrı vermeden,
sinsi ve kansız.
Bu insan frengilidir.
Fakat farkında değil.
Bakıyor gülümseyerek
masmavi gökte rahat ve tembel uçan kuşa.
Bir doktorun bahçesinde ırgatlık etmek
öğretemez Çankırlı Durmuş’a
İstanbul’da frengi aldığını 30 kuruşa... (71-72)

Çankırlı Durmuş’la ilgili bu pasaj, Nâzım Hikmet’in sinematografik düşünme, hareket-imaglardan düşüncelere varma yönteminin açıklaması niteliğinde olmasıyla özel bir yere sahiptir. Durmuş kayan toprak, ağaçlar ve direkler ile birlikte köyündeki kavağın telgraf direği olup olamayacağını sorar kendine. İstanbul ayarında şehir bulunamayacağını, İstanbul’da gittiği hayat kadını düşünürken gördüğü atıyla birlikte tren, atlı ve otomobil arasında bir kıyasa başlar. Otomobilden, köyde bahçesinde ırgatlık ettiği Doktor Bey’in otomobilini, Doktor’un annesinin bu saatlerde bahçede dolaştığını hatırlar. Dönüşte Doktor’un onu yeniden işe alıp almayacağını sorgularken pencereden

davar ve keçilerden oluşan bir sürüyü ve iri bir köpeği görür. Tren, savurup geriye attığı imajlarla çağrışımsal düşünceler uyandırmaktadır. Bir yandan Durmuş'un kendi toplumsal konumunu, yaşam koşullarını değerlendirme bilinci olmadığı, diğer yandan onun imajlar aracılığıyla düşündürülmeye ve eğitime açık olduğu ima edilir.

Durmuş'un hikâyesinin çerçevesi şu dizelerle kapanır: “Hâlâ koşan köpekler gerilerde kaldılar. / Bir dönemeci geçiyor tren. / Arkadaki vagonlar görünüyor / birer birer / bağlı birbirine / ve çok uzak. / Şaşıyor birdenbire insan / bu çok uzak ve çok arkadaki şeylere bağlı oluştan” (73). Böylece hareket toplumun ve bireyin tarihini, her şeyin vagonlar gibi birbirine bağlı olduğunu, yapıtın neden bir ilişkiler ağı olarak kurgulandığını ve bütün bunlar göz önünde tutulduğunda MİM'de imajların başlıbaşına bir dil sayılması gerektiğini açıklar. Mesele, sinema perdesindeki imajların izleyende düşünceler yaratmasına benzer bir işlevi metinsel düzlemde gerçekleştirmekten ibaret değildir. Asıl mesele; olaylar, hikâyeler, imajlar arasındaki ilişkileri okuyarak dünyayı sistematize etmeyi öğrenmiş kişinin bunu yaşamının her anında yapacağı bir bilince ermesini örgütlemektir ki MİM'in toplumu dönüştürmek konusundaki gizli umudunun burada yattığı söylenebilir.

Açıyı hareket halindeki taşıtta tutarak yapılan tasvirlerin sayısız örneği vardır yapıtta. 15:45 katarının Bilecik İstasyonu'na yaklaşması tren penceresinden gökyüzüne bakışla şöyle betimlenir mesela:

Gökyüzünde kızakla çekiliyormuş gibiydi ay,
yaklaşmayıp uzaklaşmayarak
değirmi ve parlak
hep aynı mesafede
tirenle birlikte yürüyordu,
tirenle birlikte yavaşladı,
tirenle birlikte durdu Bilecik İstasyonu'nda. (202)

Ankara’da Pilot Yusuf, Telsizci Vedat, Makinist Rahmi ve nar çiçeğinden kadını taşıyan taksinin ilerleyişi ise taksinin ön camından yola bakışla yakalanır:

Bu bahar sabahında, asfalt yolda,
serin bir su fisıltısı gibiydi lastiklerin sesi.
Yumuşak bir şarkı mırıldanıyordu motor.
Şoförün emrinde makina,
(insanın emrinde hiçbir hayvanın olmadığı kadar)
makina bir cep saati rahatlığıyla işliyor.
Üzerlerine doğru gelip tekerleklerin altından kaçan asfalta bakıyor
şoför, (252)

“Üzerlerine doğru gelip tekerleklerin altından kaçan asfalt” ifadesindeki duyusal tahlile dikkat edilmelidir. Taşıttan bakan kişi hareketin yarattığı yanlısamalara kapılır. Yolun araca doğru hızla yaklaştığını algılayabileceği gibi, bakışındaki dikkati biraz değiştirdiğinde yolun aracın altından öne doğru kaçtığını da görebilir. Deleuze’ün hareket-imağ için belirlediği düzeylerle MİM’den paylaşılan bölümlerin yorumuna geçmeden önce taşıtla yolculuğun Nâzım Hikmet için bir yazma kolaylığı sağladığı belirtilmelidir. Taşıttın penceresinden görünenler zihnin çözülmesini sağlamakta, hem şairi duyusal gerçeklikten asla koparmayan, hem de diyalektik materyalizm bağlamında nicelikleri sergilemesine olanak yaratan bir çeşit otomatik yazıyı mümkün kılmaktadır. Tren penceresi, her an farklı bir kesiti çerçeveleyen bir kadraj gibidir. Kadraj, barındırdığı nesnelere, olgular, hareketler bağlamında kendi sözcük ve ifade kalıplarını da çoğu zaman beraberinde getirir.

Ebru Belgin Yetişkin’in, “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş” başlıklı yazısında, hareket-imağ kapsamında düşünülebilecek imajların daha basit bir açıklaması verilir. Düşünceyi imajın kendisinde ya da birleşme tarzında veren hareket-imağın, hareketi kurguyla yaratabileceği gibi çekim, kadraj, kesme ve kamera hareketiyle de gerçekleştirebileceği belirtilir. Deleuze’de düşünceyle

imaj arasındaki ilişki, daha önce de belirtildiği gibi üç bağlamda ele alınmaktadır.

Yetişkin'in ifadeleriyle tekrarlamak gerekirse bunlar: 1- Kadraj, küme ya da kapalı sistem, 2- çekim ve hareket, 3- bütün ve hareket-imajlarla zamanın dolaysız imajlarının kompozisyonudur (128). Deleuze'un tanımıyla kadraj "imgede mevcut olan ve alt-kümeleri olan her şeyi kapsayan bir kapalı sistemin belirlenmesidir". Kadrajla kapalı bir sistemin parçaları seçilirken, kesme ile çekimler belirlenir ve çekim de kapalı sistem içindeki parçaların hareketini sağlar (128). Hareket hem parçalar arasındaki ilişki hem de bütünün değişimidir. Yetişkin, Deleuze'un bütün ve parça arasındaki kurduğu ilişkiyi basitleştirerek açıklar, yaygın algının bütünü parçalardan bağımsız ve sürekli kaçan bir şey olarak gördüğünü vurgular. Örneğin toplum bireylerden meydana geldiği halde toplumsal olgular bireylerden bağımsızmış gibi kabul edilir. "Bu yüzden de çoğunlukla doğru bir devamlılık sağlayabilmek için parçalar sürekli olarak bütüne bağlanmaya çalışılır. Yani bireyler ya da vatandaşlar, topluma ya da devlete ve toplumsal olgular ile devletin getirdiği zorunluluklara uymaya çalışır" (128). Deleuze'de II. Dünya Savaşı sonrasında birbirine bağlı ve doğru bir orantıyı içeren parça bütün ilişkisinin sorgulandığını belirten Yetişkin, soykırım ve faşizmden sonra doğruya yanlışla direnme yollarının arandığını aktarır. Deleuze'un "yanlış imaj", "yanlış devamlılık" dediği şey "bütünün parçaları olan ancak aynı zamanda bütünden kaçan parçaların bir başka yerde, boş bir alanda oluşturduğu gücü kullanmayla ilişkilidir (129). Düşünceye buradan varılır. Bütünle hareket-imajlar ve zamanın dolaysız imajlarının kompozisyonu böyle oluşur.

Deleuze'e göre sinema insana düşüncelerinden ve eylemlerinden kendisinin sorumlu olduğunu hatırlatacaktır "çünkü nasıl hareket edileceği, eylemle tepki arasındaki arada (interval) oluşmaktadır" (129). Yetişkin de "aralık" kavramının

önemini vurgular ve Deleuze'ün bu sözlerinde iki niteliğiyle vurgulanması gereken bir hareket-imağ anlayışı olduğunu söyler. Birincisi temsilî imajlarla çalışmak, verili kodlarla hareket ederek varolanı tekrar eden bir imaj hareketi sağlamaktır. Bu nitelik şöyle örneklenir. Bir filmde yoksul ve zengin karakter ikili kartezyen dinamiğe sokulur ve yoksul olanın zengin biri haline gelmesiyle, yani süre içindeki değişimle hareket sağlanır. Hareket imajların oluşturduğu rasyonel dizinin mantıksal sonucunun aralıkla bütünü orantılanabilmesi olduğu belirtilir ki MİM açısından en ilginç konulardan biri de budur. “[Y]oksulluktan zenginliğe nasıl geçildiğini gösteren aralık ile kapitalist toplumun nitelikleri arasındaki ilişkinin sorgulanabilmesi, düşünceye yol açan bir sinematografik yaklaşımı açığa çıkarmaktadır”. Böylece hareket-imağa dayalı sinemanın nihai amacı aralık ile bütünü orantılanabilmesi şeklinde ifade edilir (129). MİM’de örneğin Kambur Kerim gibi bir kahramanı zimmetine para geçirecek biri durumuna getiren aralık, örneğin savaş zengini Hikmet Alpersoy’la Dümelli Memet’i ikili karşıtlığa yerleştiren, birinin nasıl zengin olduğunu, diğerrinin neden yaban kaldığını sorgulatan aralık yapının bütünüyle orantılandığında Nâzım Hikmet’in beklentisi de gerçekleşmiş olacaktır. Kendisinin ve başkalarının yaşam koşullarını var eden aralıkların kapitalist toplumla ilişkisini sorgulamayı öğrenen okur, MİM’de Halil’in dediği gibi, bugünkü insan hayatının değişmesi lazım geldiğini düşünecektir.

Yetişkin, Deleuze’de aralık ile bütünü orantılanma ilişkisini kurgu yoluyla oluşturan hareket-imağın üç unsuru bulunduğunu ekler. Bunlar algı-imağ, eylem-imağ ve etki-imağdır (130). Sütçü bunları kesintisiz imajlar evreninde özne ya da beden yerine kullanılan ‘canlı imge’ ve diğerr imajların etkileşimiyle ortaya çıkan hareket imaj türleri olarak sunar ve “etki” sözcüğü yerine “duygulanım”ı kullanır. Yazarın belirttiğine göre, sayesinde evreni kavradığımız hareket-imağ sinematografik bir kavramdır ve onun

dışında bir imaj ‘algı’, ‘eylem’ ya da ‘duygulanım’ olarak tanımlanan bir karektere bürünmüşse bu onun ‘canlı imge’den geçtiğini gösterir (102). Özne, kesintisiz imajlar evreninde tesadüfi bir merkez olarak dış dünyayı eksik algılar ki bu algı-imajdır. Kamera imajlar evrenini doğal algıdan daha iyi algılar çünkü öznenin imajlar evrenine yaklaşımı tek merkezliken kameranınki çok merkezlidir (103). Öznenin diğer hareket imajlarına tepkide bulunmasıyla eylem-imajlar oluşur (104). Duygulanım imajı ise özne ile nesnenin uyumudur. O, öznenin kendisini algılama yolu, kendini deneyimlediği ya da kendini içeriden hissettiği bir yoldur. Deleuze’e göre insan bu üç imajla evreni kavrar ve sinema da bunlarla çalışır (105). Sütcü, sinemada algı-imajın uzak çekime, eylem-imajın orta çekime ve duygulanım-imajın yakın çekime karşılık geldiğini de aktarır (106). Hareketin bu üç unsuru için MİM’den örneklemeler yapmaya kalkılırsa yapıtın baştan sona alıntılanması gerekir çünkü mesela neredeyse bütün karakterler için yapılan yüz betimlemeleri etki ya da duygulanım-imaj sayılabilir. Genel, orta, yakın plan çekim birimi öneren tüm dizeler için anlatı kişileri, Nâzım Hikmet ve okur bağlamında hareket-imajlar üzerine düşünülebilir.

Ebru Belgin Yetişkin’in Deleuze’ün “hareket-imaj” kavramı için yaptığı yorumlar arasında değinilmesi gereken önemli bir husus da, sinemanın, düşüncüyü hareket-imajın birleşme biçiminde vermesinin iki farklı yönde gelişme gösterdiğine dair söyledikleridir:

“Bir yandan kitlelerin uyuklayan düşüncelerini harekete geçirecek ‘tinsel bir otomasyon’ olarak, diğer yandan da yalnızca içe bakışa, propogandaya, slogana yani denetime itaat eden bir ‘psikolojik otomat’ olarak hareket-ime, özellikle ikinci durumda, sinemada kendi düşüncesini kitlelere ileten bir özne olarak ortaya çıkar. Deleuze’ün bu

hususunu vurguladığı dönem aynı zamanda Lenin'in sosyalizmin gerçek sanatının sinema olduğunu söylediği döneme de denk gelmektedir. (131)

Nâzım Hikmet'in MİM'le ikisini de hedeflediği söylenebilir.

b. Zaman-İmaj

Zaman-ımağ, Deleuze'ün sinema düşüncesinin daha kavramsal ve karmaşık bir boyutunu oluşturur. Deleuze, *Zaman-İmaj*'in Amerikan baskısına yazdığı önsözde, klasik sinemanın hareket-ımağının, II. Dünya Savaşı sonrasında yerini direkt bir zaman-ımağına bıraktığını söyler (362). Felsefede Yunanlılardan Kant'a, zamanın harekete bağımlılığının yıkıldığını, zamanın artık sadece kendisi için tezahür edip paradoksal hareketler yarattığını belirten Deleuze, neden bir kopuş olarak savaşı gösterdiğini şu sözlerle açıklar: “Bunun sebebi savaş sonrası Avrupa'sının nasıl tepki vermemiz gerektiğini bilmediğimiz durumları, nasıl tanımlayacağımızı bilemediğimiz mekânlarda çoğaltmasıdır” (362). Bunlar kalabalık bir çöl, kullanılmayan antrepolar, boş, ekilmemiş topraklar, yıkılmakta ya da yeniden inşa edilmekte olan şehirler gibi mekânlardır ve buralarda yeni tipte kişiler hareket etmekte, hareket etmekten çok görmektedirler. Deleuze bunların falcı ya da kahin gibi öteyi gören kişiler olduğunu söyler. Yıkılmış şehirde bir çocuk, çevresini görmeye başlayan bir burjuva kadın gibi (362-63). Bazen uçlarda durumlar, bazense günlük sıradanlığın durumları olarak perdeye yansıyan bu görüntüler, Deleuze'e göre hareket-ımağın duyusal hareket ettirici şemasını ortadan kadırmış ve bunun yerine saf halde bulunan bir zaman ortaya çıkarmıştır: “Zaman artık hareketten kaynaklanmıyor, kendinde tezahür ediyor ve *aykırı-hareketlere* sebebiyet veriyordu. Modern sinemadaki *yanlış-bağlanma* 'nın önemi de buradan geliyor: İmajlar artık rasyonel kesikler ve bağlanmalar ile birbirlerine bağlanmıyorlar, fakat birbirlerine

yanlış-bağlanmalar veya irrasyonel kesiklerle yeniden bağlanıyorlardı”. Deleuze, bedeninin bile hareketin öznesi olmaktan ziyade zamanı ifşa eden bir enstrümana dönüştüğünü belirtir (363). Ona göre, zaman-imağ’ın *flashback* ya da hatıra ile bir ilgisi yoktur. Neyin ne zaman gerçekleştiğinin belirsizleşmesi, hafızasızlık gibi durumlar karşısında zamana dalan karakterler söz konusudur. “Her halükârda, bizim adına zamansal yapı yahut direkt imağ-zaman dediğimiz şey zamanın saf ampirik silsilesini, geçmiş-şimdi-gelecek, elbette aşıyor. Bu, örneğin, ayırık sürelerin ya da süre derecelerinin birlikte varolmasıdır, aynı olay farklı derecelere ait olabilir: geçmişe ait genişlik kronolojik olmayan bir düzende birlikte yaşıyor” (364). Son derece soyut ve karmaşık gibi görünen zaman-imağı en açık biçimde özetleyen cümlelerin bu alıntının son cümlesi olduğu söylenebilir. Geçmişin anları şimdide içkindir.

Zaman-imağ, Kant ve Bergson’un zaman konusundaki düşüncelerinden doğmuştur. Deleuze’ün, zaman kavrayışıyla ilgili olarak felsefede yaşandığını söylediği değişim Antikçağın zaman anlayışıyla, Kant’ın *Salt Aklın Eleştirisi* adlı yapıtında ortaya koyduğu model arasındadır. Özcan Yılmaz Sütcü, zaman-imağı incelerken konuyu detaylı biçimde ele alır. Antikçağ felsefesinde zaman harekete tabi olarak art arda gelme ile açıklanmakta, değişimi esas almakta ve ansal yer değiştirmelere göre belirlenmektedir. Geçmişten, şimdiden ve gelecekte oluşan üç parçalı bir yapı olarak zaman harekete, değişime ve öncelik-sonralık ilişkilerine bağlıdır (137-38). Sütcü’nün aktardığına göre, bir değişme beklenmediğinde zamanın geçmediğine inanan, ruhun tek ve bölünmez bir an durumunda kaldığını düşünen Aristoteles, devinme ve değişmeden bağımsız bir zamanın olmadığını kaydeder. Buna göre, zaman bir devinim değildir, ancak devinimden bağımsız da değildir (138). Antikçağ felsefesi zamanı bir tür sayı kabul eder, zamanı sayılan bir şey olarak görür. Hareket söz konusu olduğunda yer

değiştiren şeyle yer değiştirme birebir ilişki içindedir ve zamandaki devinim sayısı ile yer değiştirmenin devinim sayısı birbirine karşılık gelir. Zaman söz konusu olduğunda ise yer değiştiren şeyle devinim sayısı birbirine karşılık gelmez. “Yani zaman ve hareket birbirine karşılık gelmekten ziyade, hareket büyüklüğü izlemekte, hareketi de zaman izlemektedir”(140). Deleuze’ün hareketle zaman arasındaki bu ilişkiyi kapı-menteşe modeliyle açıkladığını belirten Sütçü şu pasajı alıntılar:

Menteşeler, kapının çevresinde döndüğü eksendir. Latince, *cardo*, zamanın ölçtüğü devirsel hareketlerin, içerisinden geçtiği ana noktalara (cardinal points) zamanın tabiiyetini belirtir. Zaman, menteşelerinde kaldığı sürece, harekete tabidir: Zaman, hareketin ölçüsüdür, aralığın veya sayının ölçüsüdür. Bu antik felsefenin görüşü idi. Fakat çivisinden çıkmış zaman, hareket-zaman bağıntısının tersine çevrilmesi anlamına gelir. (141)

Kant’ın Antikçağ’ın zaman anlayışını gözden geçirirkenki akıl yürütmeleri Deleuze’e göre zamanın harekete değil, hareketin zamana bağlı kılındığı bir tersine çevirme modelidir. Kant, duyarlığın saf biçimi olan zamanı *a priori* olarak temellendirir. Bunun içeriğini, “Kant’ta şeylerin algılanması *a priori* biçimler olan uzay ve zaman aracılığıyla olmaktadır. Uzay ve zaman, şeylerin bize verilmesinin, yani görüleri edinmemizin ilk temel koşuludur” şeklinde ifade eden Sütçü, Kant’ta bütün algılamaların temelinde bulunan uzay ve zamanın, zorunlu tasarımlar olarak duyarlığın salt biçimleri olduğunu, bu biçimlerin özünde *a priori* olarak bulunduğunu, dolayısıyla bunların salt görü olduğunu ekler (142). Öyleyse zaman artık art arda gelme ile açıklanamaz. Her şey zamanın içinde akar, hareket eder, değişir ancak zaman kalıcı ve sabittir.

Deleuze'ü ilgilendiren ikinci kavram, Bergson'un "süre"sidir. Süre içsel yaşantıya, belleğe ve bilince dair kesintisiz bir zamandır. Bergson süreyi "içimizdeki süre" ve "dışımızdaki süre" olarak ikiye ayırır. Ona göre içimizdeki süre sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur ve anları birbirinin dışında değildir (143).

Dışımızdaki süre ise şöyle açıklanır:

Hangi süre bizim dışımızda varolur? Yalnızca bugünkü süre ya da şöyle diyelim, zamandaşlık varolur bir tek. Dışımızdaki şeylerin değiştiği kesin, ama bu anları usunda tutan bir bilinç dışında... anlar birbiri peşisıra gelmezler, verili bir anda bizim dışımızda, zamandaş konumlardan oluşan tüm bir dizge gözlemleriz; bunlardan önceki zamandaşlıklardan hiçbir şey kalmaz geriye. Süreyi uzama yerleştirmek kendimizle gerçekten çelişkiye düşmek ve zamandaşlık içine peşpeşelik getirmek demektir. (Alıntılayan Sütçü, 143-44)

Sürenin mekân tarafından belirlenmesinin beraberinde bir art ardılığı getireceğini, bunun da sürenin özüne uygun olmadığını belirten Sütçü, sürenin bir diziymiş gibi kavranmasının insan bilincinin mekândan kesitler elde etmesine dayandığını söyler (144). "Bilinçte, ayırt edilmeksizin birbirini izleyen durumlar söz konusudur. Bu birbirini izleme, iç dünyamızda bir zamandaşlık yaratırken, dış dünyadaki değişim de art arda gelme anlamında olmayan kendi zamandaşlığına sahiptir. Bu durumda, bilincimiz dışındaki zamandaşlığın yerine bir başka zamandaşlığı, 'kendi zamandaşlığını' koyar" (144). Böylece dış dünyanın zamandaşlığının yerini bilincin zamandaşlığı alır (145).

Bergson'un süresinin ancak sinemayla ele geçirilebileceğine inanan Deleuze, kronolojiklik sergilemeyen dış süre ile sinema arasında bir ilişki kurar. Buna göre

Deleuze, “sinemayı bu kronolojik olmayan süreden kesitler, parçalar elde eden bir katografik (zihin haritaları çizen) etkinlik olarak görür” (146). Zaman-ımağ, sinematografik imajın duyusal hareket ettirici bir durumdan kurtulduğı ve düşünceyi saf bir şekilde alıkoyduğı bir imajdır (146). Sütcü, zaman-ımağın tümevarımcı ya da tümdengelimci tarzdaki bağıntısal düşünceyi terk ettiğini, irrasyonel bağıntılarla düşüncede düşünülmeveni elde ettiğini belirtir (148). O, saf görsel-sessel olmak için eylem-ımağı aşar ve hareket-ımağdaki uzaysal kesitler yerine zaman-ımağda zihinsel uzaylar vardır (150). Hareket-ımağda zaman geçmiş-şimdi-gelecek olarak bir ardıllık çizgisiyle bölünmüşken zaman-ımağda bunların sınırları belirlenemez. Geçmiş, şimdi ile aynı anda kurulduğundan zaman kendini her anda şimdi ve geçmiş olarak ikiye bölmek zorundadır (155). Hareket-ımağ ampirik dünyaya göndermede bulunurken, zaman-ımağ düşüncenin kendisine göndermede bulunur (157). Hareket-ımağ, varolan gerçekliğı betimlemeye dayalı bir düşünme tarzına aittir ve varolan gerçekliğe dayalı betimlemeleri montajla birleştirerek bütüne ulaşır (161).

Bütün bunlar MİM’in hareket-ımağ sinemasının etkisini taşıdığını gösterir. Böyle olması, yapıtın yazılış dönemi ve Nâzım Hikmet’in sinemaya dair düşüncelerinin özellikle Rus devrim sineması bağlamında şekillenmiş olmasıyla da tutarlıdır. Şairin 1961’de yazdığı “Saman Sarısı”na bakıldığında, yine sinemanın araçlarının kullanıldığı bu şiirde kronolojik olmayan zaman ve “yanlış bağlanmalar” dolayısıyla zaman-ımağ sinemasının izi görülecektir. Bu çalışmada zaman-ımağa yer verilmesinin nedeni, öncelikle MİM’deki zaman kurgusunun, hareket-ımağ sinemasının nitelikleriyle ne derecede uyuştüğünü göstermek, sonra da MİM’de zaman yönetiminin sinemayla ilgisini kurabilmektir.

MİM, “Haydarpaşa garında / 1941 baharında / saat on beş” (11) dizesiyle

başlar. Yapıtın şimdiki zamanında anlatılanlar 1941 Mayıs'ı ile 1942 baharı arasında geçmektedir ve mevsim, gün, saat bilgileri titizlikle verilerek kronolojik bir akış sürekli desteklenmiştir. Olay örgüsü, temelde Halil'in Çankırı Hapisesi'ne yolculuğunu ve hapisane-hastane deneyimlerini içerir. Yapıtın şimdiki zamanını kuran bu ana hat, içinde Halil'in yer almadığı Anadolu Sürat Katarı ve "Üç Nokta" şehri-"D" vilayeti parçalarıyla yan hatlara ayrılır. Bu basit yapı ve kronolojik ilerleyen şimdiki zaman, başka insanların yaşamsal konumlarını sergilemeye dayanan sayısız epizotla donanır ve karmaşıklaşır. Epizotlar arasındaki öncelik sonralık ilişkisinin çoğu zaman belirlenemez olması ya da epizotların çok zayıf geçişlerle eklemlenmesi MİM'de zamandaşlık vurgusunu sürekli gündemde tutar.

"Saat on beş" (11), "Garın saati / üçü beş geçiyor" (15), "Garın saati on beşi sekiz geçiyor" (20) dizeleri arasında dörder buçuk sayfa metin yer alır. Nâzım Hikmet'in, orta hızda, sözcükleri tane tane vurgulayarak şiir okuma üslubu esas alınıp okunduğunda, dizelerin okunma süresiyle yapıttaki zaman bildirimleri arasında bir uygunluk olduğu söylenebilir. Bazı belgesel sinemacıların, filmde eylemleri gerçekte oluş süreleriyle aynı sürede vermeleri gibi, Nâzım Hikmet'in, okurun okuma deneyimiyle yapıtta işleyen zamanı buluşturarak gerçekçi bir zaman algısı yaratma çabasında olduğu söylenebilir. Saat bildirimlerinin işlevi hareketi vurgulamaktır. Örneğin, saat 15:00 ile 15:05 arasında Galip Usta, Polis, Kemal, Halı Heybe (Halim Ağa), Adviye Hanım, Ahmet Onbaşı ve Âtıfet'le tanışılır ve hem bu kişilerin hikâyeleri bağlamında geçmişten hem de şimdiki zamandan olaylar, olgular, dönüşümler ve mekân betimlemeleri sunulur. Okur, "Garın saati / üçü beş geçiyor (15) dizesini okuduğunda bunca malzemenin sadece beş dakikada saptanmış ve aktarılmış olmasına şaşırır ve garın saati 15:08 olduğunda daha da yoğun bir hareket aktarımıyla karşı karşıya olduğunu

anlar. Bu, bir mekândan alınan kesitlerin bir kısmının zamandaş olduğu, ancak bunların dilin çizgisel ve eklemeli doğası bağlamında ancak peşpeşe verilebileceklerini de düşündürmelidir. Yani ister insanın doğal algısı, ister sinematografik bir algı olarak düşünölsün eylemlerin zamandaşlığı ortadadır. 15:08’le, trenin kalktığı 15:45 arasında bu denge bozulur, metin sadece altı sayfa ilerler. İlk kitabın I. parçası bitene kadar başka bir saat bildirimi yoktur. Kişilerin hikâyeleri şaşmaz biçimde kronolojiktir. Galip Usta’nın 5-52 yaş arası düşünceleri, Advie Hanım’ın sıradan yaşamının tarihlerle verilen kısacık özeti, Ahmet Onbaşı’nın yer aldığı savaşlar, Baskıcı Ömer’in ekonomik dönüşümle iflas edişi, geçmişin genişliğinin kronolojik bir zamanda yaşadığının göstergesidir. Yapıtın diğer parçalarında da kişilerin geçmişi aynı şekilde verilir. MİM’de şimdiki zamanın imajları, geçmişten sunulan kesitlerle, ideolojik mesajlar içeren öbekleri işaret edecek biçimde yüklenir. Şimdiki zamanın kısacık aralıkları geçmişin geniş aralıklarını içerir. Anlatıcının bilinci, geçmişteki zamandaş konumları aklında tutan, kendisini dış dünyanın zamandaş konumlarını ve eylemlerini sistematize etmeye programlamış bir aygıt gibi işler.

MİM’de hareketin zamana bağılılığı açıkça görölebilir. “Garın saati on beşi sekiz geçiyor. / 15:45’te kalkar bu tren” (20) dizeleri hareketin zamanla ilişkisini netleştirir. Bundan sonrasında okur, saat bildirimi olmadığında dahi işleyen bir saatin sezgisiyle ilerleyecektir.

15:45 katarının Haydarpaşa Garı’ndan Pendik’e gelişinde ve daha sonra uğradığı istasyonlarda gerçeğe uygun bir sıra takip edilir. Hatta trendeki yerleşim bile, lokomotifle, Makinist Alaeddin’in hikâyesinden başlanarak anlatılır (29). 510 numaralı üçüncü mevki vagona geçildiğinde vagonun bölmelerinde kimlerin bulunduğu da önce yine sıraya uygun biçimde verilir. Birinci bölmede mahkûmlar vardır ve ikinci bölmeye

geçmeden önce Gebze İstasyonu dış mekân ve trenin koridoru iç mekân olarak araya girer. Bundan sonra bölmeler, koridor, dış mekân, geçmişe dair hikâyeler, yolcuların hareketlerinin yönlendirmesi ya da ideolojik bir mesajın gizlendiği aralıkların yaratılmasını sağlayacak montaj tekniğinin gözetilmesiyle karmaşıklaşır.

MİM’de betimlemeler ve diyaloglar, hareketin sürekliliğinin yanı sıra dikkati zamana da odaklayan unsurlardır. Yolcular arasındaki konuşmalar, araya iç ya da dış mekândan bir unsur eklensin ya da eklenmesin hareketin ve zamanın sezgisini verir. Uzunca bir diyalogdan hemen sonra trenin hangi istasyona vardığı söylenerek hareketin sürekliliği vurgulanır. Tren İzmit kırılıklarından geçerken, saat 18:38’dir (109). “Birinci Kitap” sona erer. Trenin Haydarpaşa’dan İzmit’e varışı iki saat elli üç dakika sürmüştür. “İkinci Kitap”, zamandaş konumlara dikkat çekecek şekilde saat 18:38’de Haydarpaşa Garı’nın büfesinde rakı içen Hasan Şevket’le başlar. Metin başladığı yere geri dönmüş, garın hareketliliği bu sefer aydın, devlet büyüğü, iş adamı gibi toplumsal tiplerin tanıtılması amacına uygun biçimde yeniden örgütlenmiştir. Hasan Şevket’in vicdan muhasebesi arasında peronun kalabalık olduğu ve Anadolu Sürat Katarı’nın 19:00’da kalkacağı belirtilir (115). Nuri Cemil tanıtıldığında saat 18:48’dir (127). Saat 18:38’le 19:00 arasında Hasan Şevket, Nuri Cemil, Tahsin, büyüklerden insan, üç demir iki yıldız rütbeli asker, Burhan Özedar, istasyon görevlileri, sivil polisler, bir teğmen, bir binbaşı, bir kadın, bir hamal ve bu kişiler arasındaki ilişkiler yine geçmişleri de dahil edilerek anlatılmıştır. 15:45 katarının yolculuğuna paralel olarak Anadolu Sürat Katarı’nın yolculuğu takip edilir. Bir yandan iki trendeki yolcuların toplumsal konumlarının karşılaştırılmasına olanak yaratacak malzeme biçimlendirilirken, bir yandan da iki trenin ne zaman nerede oldukları ve birbirlerine göre konumları açık ya da gizli bildirilir. Anadolu Sürat Katarı, saat 21:57’de Sapanca’dadır. “Ve 108 kilometre cenubunda

Anadolu Sürat Katarının / giriyordu Bilecik İstasyonu'na bir başka tren: / Haydarpaşa'dan 15:45'te kalkan katar" (200). Trenlerin kalkış/varış saatleri ve istasyonlar arasındaki mesafeler hakkındaki verilerin gerçeğe yakınlığı ve tutarlılığı Nâzım Hikmet'in bunları ince ince hesapladığını ya da bir tren saatleri çizelgesi kullandığını düşündürür. MİM'de zaman-hareket ilişkisi öyle detaylandırılmıştır ki bir tren istasyondaiken diğerinin aradaki mesafeyi kapattığı görülür. "Bilecik İstasyonu'nu arkada bıraktı tren. / Ve 90 bu kadar kilometre şimalinde bu trenin / bir başka katar / Anadolu Sürat Katarı / koşuyordu rüzgârlı karanlıkta cenuba doğru" (207) dizeleri, hem anlatının bir trendeki yolculardan diğer trendeki yolculara geçişini sağlar, hem de halkı taşıyan 15:45 katarının, yönetici sınıfı taşıyan Anadolu Sürat Katarı'na karşı yavaşlığını görünür kılar. Daha 15:45 katarı Haydarpaşa'dan kalkarken, "Bu tiren / yataklı vagonuna rağmen / tirenlerin en külüstürüdür / altı kuruşluk cıgara gibi bir şey" (24) denilerek trenin durumu belirtilmiştir. Anadolu Sürat Katarı'nın istasyonlar arasındaki mesafeyi günümüzdeki tren saatleri çizelgesinde belirtilenlere uygun bir zamanda alırken, 15:45 katarının gecikmeli gidişindeki mesajı gözden kaçırmamak gerekir.

Saat 22:36'da 15:45 katarı yolcularından kesitler verilir ve anlatı tren dışına, trenin geçmekte olduğu dış mekâna kayar. 22:36'da Yeşilçam Nahiyesi müdürü Ferit Bey ve jandarma karakol kumandanı Seyfi Çavuş'un, çocuklarına bakabilmek için fahişelik yapan köylü Emine'yi bekledikleri bölüm zamandaş kesitleri kronolojik anlatıya bağlar yeniden. Ferit Bey ve Seyfi Çavuş, uzaklardan geçen trenin sesini duyduklarında, Seyfi Çavuş'un "Demek ki 24'ü geçiyor saat" demesi, tren-saat bağıntısını güçlendirir (217). 24:10'da Anadolu Sürat Katarı'nda "Kurtuluş Savaşı Destanı'nın okunması sürmektedir. Sürat Katarı Bilecikte'yken onun 60 km kadar güneyinde 15:45 katarı Eskişehir'e yaklaşmaktadır (234). Ve ertesi gün saat 08:15'te,

15:45 katarı Ankara'ya ulaşır. Parantez içinde belirtilen “Beş dakika rötar” (254) ifadesi düşündürücüdür çünkü Hayparpaşa-Ankara yolculuğu on altı buçuk saat sürmüştür. Buraya kadar trenler bağlamında sık sık belirtilen saatler ve konumlar, bundan sonrasında yerini günün çeşitli vakitlerinin ya da mevsimlerin bildirilmesine bırakır. “İkinci Kitap”ta yemekli vagon yolcuları tanıtılırken araya giren dış mekân betimlemeleri hareketin ve zamanın sezgisini sürdürür.

“Üçüncü Kitap”, Çankırı Hapishanesi’ndeki mahkûmların hikâyeleriyle başlar. Halil’in karısı Ayşe’ye mektubunda “Ağustos’un biri / geceler kısalmadı daha” (324) yazmasından anlaşıldığı üzere yolculuğun üzerinden yaklaşık iki ay geçmiştir. Kronolojik zaman takibinin aracı mektuplardır artık. “Dördüncü Kitap”ta radyo ve radyodan dinlenen II. Dünya Savaşı haberleri aynı işlevi görür. Kiev’in işgali, Atlantik savaşları, Alman ordusunun Moskova’ya girişi, Gabriel Peri’nin öldürülüşü gibi haberler ve olaylar aktarılırken tarihler de belirtilir. Ancak Zoya Kosmodemyanskaya’nın idam edilşinin anlatıldığı bölümde Nâzım Hikmet, anlatı zamanını ve anlatıcıyı bir kenara koyup 1945 yılından kendisi olarak seslenir: “Bursa Cezaevi’nde karşımda resmin. / Sene 1941 değil artık / sene 1945. / Moskova kapılarında değil artık / Berlin kapılarında dövüşüyor / seninkiler, / bizimkiler” (461). “Beşinci Kitap”ta tarihler yine büyük oranda Ayşe’nin mektupları aracılığıyla verilir . Fuat’ın hapisten çıkması ve İstanbul’a dönmesiyle bir yıla yayılan olay örgüsü son bulur. Kronolojik zaman kurgusu, gerçek mekânlara göndermede bulunulması, ampirik dünyanın betimlenmesi bağlamında MİM son derece tipik bir biçimde, II. Dünya Savaşı’na kadar süren hareket-imağ sinemasının etkisini taşır. Ancak yapıtın epizodik yapısı, Nâzım Hikmet’in zamandaş konumları yakalama çabasının sinemayla ilgisini duyurur ve eklemlenen hikâyeler arasındaki

öncelik sonralık ilişkilerinin zayıflığı nedeniyle bir “kronolojik olmayan geçmiş” yanılsaması yaratır.

MİM’in neden Galip Usta epizoduyla başladığı, neden Kemal’in hikâyesiyle sürdüğü gibi sorular, montaj tekniğinin MİM’in halihazırdaki yapılanışı aracılığıyla mümkün kıldığı ideolojik yorumlar dışında açıklanamaz. Yani yapıt Ahmet Onbaşı’nın ya da mahkûmların tanıtılmasıyla da başlayabilirdi. Kesitler ve epizotlar arasındaki öncelik sonralık, neden sonuç ilişkileri ya çok zayıf ve yüzeysel kurgulanmıştır ya da peşpeşe dizilen bu epizotlar arasında hiçbir geçiş yoktur. Galip Usta’nın hikâyesi Kemal’inkini, Halı-Heybe’nin görünmesi Adviye Hanım’ın hikâyesini bir devamlılık olarak gerektirmez. Öyle ki Adviye Hanım’la ilk kez çocuk Kemal’i Polis’ten teslim alırken de karşılaşılabilirdi ya da Âtîfet, mahkûm Melahat’in boynuna atıldığı yerde tanıtılabilirdi. Merdivenlerin üstündeki kayısı gülü, sigara peketi ve gazete kâğıdı mahkûmların eylemlerini yönlendiren unsurlar olarak bir sıra oluşturur. Banliyö yolcusu bayanların, Süleyman’ın onları görmesinden önce gelmesi anlamlıdır ancak bunlar bile zayıf bağlarla tutunurlar. MİM’in pek çok bölümü için geçerli olan bu durum, bir zamandaşlık algısı yaratır ve parçaların bir açık yapıtta olduğu gibi farklı biçimlerde eklemenebileceklerini düşündürür. Üstelik sadece şimdiye ait bir durum yoktur ortada geçmişteki zamandaş konumlar da sezilir. Örneğin hesaplandığında Galip Usta’nın beş yaşı, Adviye Hanım’ın kızamık olduğu 1311 hicri yılıyla çakışır. Garın merdivenlerine sabitlenmiş bir göz ya da kamera bu kesitlerden çoğunu aynı anda görür. Uzaktan bakan bir gözün seçmesi çok mümkün olmayan ama hareketli bir kameranın yakın plan çekebileceği şu görüntü zamandaşlık vurgusunu destekler: “Merdivenlerde güneş / yorgunluk / ve telaş / ve bir altın başlı kelebek ölüsü var. / Kocaman insan ayaklarına aldırmadan / bembeyaz, upuzun taşın üstünde / taşıyor karıncalar kelebeğin ölüsünü”

(15). Kelebek ölüsünün karıncalar tarafından taşınması, yavaş ve uzun sürecek bir eylem olarak bu bölümdeki tüm kesitlerin zamandaşdır. 15:45 katarı hareket ettiğinde tren penceresinden görünen dış mekân kesitlerinin zamandaşlığından söz edilemez elbette, ancak yolcuların tanıtılması ve geçmişlerinin anlatılmasında zamandaşlık yine söz konusudur. Nâzım Hikmet'in zamandaşlık konusundaki ısrarı "22'yi 36 geçiyordu saat" (208) dizesiyle başlayan bölümde iyice ortaya çıkar. 22'yi 36 geçe büyüklerden insan masasından kalkıp yatmaya gider, 22'yi 36 geçe Mösyö Düval, Cazibe Hanım'la devletçilik hakkında konuşmaktadır, 22'yi 36 geçe İzmirli Tacir Emin Ulvi Açıkalin zihninden hesaplar yapmaktadır, aynı anda Hikmet Alpersoy'la Mardanapal'ın konuşmaları, Fehim'in düşünceleri, birinci mevkinin sahanlığındaki tıp öğrencisinin arzuları, ikisi de elli yaşlarında olan iki kadının konuşmaları verilir. 22'yi 36 geçe Nimet Hanım'ın mektubu okunur ve saat 22'yi 36 geçiyorken kerpiç bir evin üst katında yatan Hatice Kadın'ın hikâyesine geçilir. 22'yi 36 geçe Hatice Kadın'ın köyünden on kilometre içeride Sobacı Hakkı Usta'nın ve 22'yi 36 geçe Ferit Bey'le Seyfi Çavuş'un konumlarına bakılır. Zaman menteşelerinden çıkmamıştır ancak insan bilincinin ve dış dünyanın zamandaşlıklardan oluştuğu, zaman sabitken hareketin sayısız olabileceği vurgulanmak istenmiş gibidir.

Sinema, zamandaşlıkların fark edilmesi konusunda Nâzım Hikmet'i etkilemiş olmalıdır. Bir metinde ancak çizgisel biçimde anlatılacak olgular, sinema perdesinde eşzamanlı olabilir. Örneğin çocuğunun elinden tutmuş yürüyen bir kadını, ona arkadan yaklaşmakta olan katilin hareketlerini, yanlarındaki evin bahçesinde havlayan köpeği, kararmış bulutların altında bir şimşegin çaktığını aynı anda görmek mümkündür. Ancak Nâzım Hikmet bu bölümde sinemanın da gücünün yetmeyeceği kesitler sunmakta, sanki okuru sinemayla edebiyatın olanaklarını birleştirmeye çağırmaktadır. Sinemanın

görselliği Fehim'in içinden geçenleri ya da Sobacı Hakkı Usta'nın planlarını hikâyeleyemez, edebiyat da sinemanın görselliğini peşpeşelik olmaksızın veremez.

MİM'in epizodik yapısının diğer niteliği, kronolojik olmayan bir zaman algısını bir yanılısma olarak yaratmasıdır. Birbirine hızla eklenen epizotlarda kişilerin geçmişleri ya da tarihsel olaylar anlatılırken kronolojik bir akış vardır, ancak epizotlar o kadar hızlı eklenir ki okurun zihni geçmiş zaman içinde zikzaklar çizerek dolaşır. Örneğin Galip Usta'nın beş yaşı için 1894'e, Kemal'in doğumu için 1936'ya, Advıye Hanım'ın kızamığı için 1311'e, Ahmet Onbaşı için Balkan Harbi'ne, Âtıfet için 1928'e gitmek, bu tarihlerle 1941 arasındaki çeşitli duraklarda ileri geri dolaşmak gerekir. Anlatı kronolojik olduğu, tek tek kişilerin geçmişleri kronolojik verildiği halde, bu akışı okurun dikkatinden sürekli kaçırarak epizodik yapı sayesinde geçmişin genişliğini kronolojik olmayan bir biçimde algılama olanağı doğar. Ancak bu MİM'i hiçbir şekilde Deleuze'ün "zaman-ımağ" kavramıyla ilgili bir metin yapmaz.

Hareketin ve hareketli bir taşıttan görünen dünyanın betimlenmesi, hareketli imajlar aracılığıyla düşünceler oluşturulması dolayısıyla MİM'in sinemayla derin bir ilişkisinin bulunduğu ve yapının özellikle zamandaşlık vurgusu bağlamında sinemanın anı ve süreyi sunuşundan beslendiği açıktır.

3. Kameralı Adam ve Konstrüktivist Sinema

Dziga Vertov'un, Sine-Göz yöntemi ile çektiği, konstrüktivist sinemanın özelliklerini temsil eden ve dünya sinemasında bir kilometre taşı sayılan *Kameralı Adam* (1929), MİM'in içeriğini ve yapısını açıklamakta kullanılabilecek zengin bir malzeme sunmaktadır. Vertov, 1918-1919 yıllarında 45 bölümlük bir belgesel dizi olan *Haftalık Sinema*'yı çekerek başladığı kariyerini din karşıtı bir ajit film olan *Radonezh'in*

Sergei'nin Dünyadan Göçüşünden Geri Kalanlar (1919)'la sürdürmüştür. *Devrimin Yıldönümü* (1919) haftalık sinema malzemesinden derlenen bir filmidir. *Tsaritsyn Savaşı* (1920) yine derleme belgesel olarak tanıtılır (Petric 301). Politik belgesel *Mironov Duruşması*, Instructional Steamers tarafından sanatçıların ve Sovyet yetkililerin Volga boyundaki işçilere, köylülere devrimci kültür ve propagandayı yaysınlar diye botlarla nehre taşınmalarını görüntüleyen propaganda belgesi *Rehber Gemi "Kızıl Yıldız"* ve 1938-1946 döneminde Sovyet Başkanlığı yapacak Kalinin'in ajit-tren "Ekim Devrimi"ni ziyaret ederken gösterildiği *Tüm Rusyanın Büyük Kalinin'i* Vertov'un 1920'de çektiği diğer belgesellerdir. Bir gezi belgeseli olan *Ajit-Tren VTSK, Haftalık Sinema*'nın çekimlerinden derlenen *XIII. Ordunun Askeri ve Kurtuluş Savaşı Tarihi* ise 1921'de çekilir. *S.R. Davası, Depo Bölümü* adlı filmlerin yanı sıra Vertov 1922'de *Sinema-Gerçek* adlı belgesel serisini çekmeye başlar. "Ekim'in kahramanlık olaylarına adanan sinemasal bir şiir" ifadesiyle tanıtılan (304) *Dün, Bugün, Yarın* 1923'te, "Gençlik kampına sinemasal bir ziyaret"olan *Karadeniz-Arktik Okyanus-Moskova* ve "Lenin hakkında sinemasal bir şiir" olan *Leninist Sinema-Gerçek* 1924'te çekilir. *Köylülerin Yüreğinde Lenin Yaşıyor, Radyo Sinema-Gerçek* ve *Baltık Filosu Gemisinin Dış Seferi* ise 1925 tarihini taşır. 1926'da *Sovyet İleri* adlı belgesel ve "Sinemasal bir şiir" olarak nitelenen (308) *Dünyanın Altıda Biri*'ni çeken Vertov , 1928'de *On Birinci Sene*'yi, 1929'da "bir görsel senfoni" dediği *Kameralı Adam*'ı izleyicisiyle buluşturur.

Kameralı Adam, Sine-Göz'ü özetleyen kısa bir manifesto sayılabilecek şu notla başlar:

Bir sinema operatörünün film için düşüğü notlardan alıntı.
Seyircilerin dikkatine: Az sonra izleyeceğiniz film görsel sahnelerden oluşan sinematografik bir deneme niteliğindedir.

BOŞUNA ARA GEÇİŞ ARAMAYIN

(bu film ara geçişler içermiyor)
BOŞUNA SENARYO ARAMAYIN
(bu filmin bir senaryosu yok)
BOŞUNA DEKOR VE KOSTÜM ARAMAYIN
(bu filmde dekor, oyuncu ya da benzeri şeyler yok)

Bu deneysel filmin amacı edebiyat ve tiyatro söyleminden tamamen bağımsız mutlak ve evrensel bir sinema dili yaratmak[tr].

Ara yazıların bile bulunmadığı *Kameralı Adam*'da edebiyatın, tiyatronun, müziğin sinemayla her türlü birleştirmesi reddedilmektedir. MİM ise edebi türlerin ve farklı sanatların olanaklarının sentezlendiği bir yapıttır. Vertov'un mutlak bir sinema dili yaratma arzusuna karşı, Nâzım Hikmet'in edebiyat aracılığıyla gerçeği en iyi temsil edecek biçimi bulma çabası arasındaki temel farka rağmen bu iki yapıt şaşırtıcı derecede benzerdir. Öncelikle ikisi de yaşam gerçeklerinin kaydedilmesine dayanırlar. Tezin, "Tarih Yazan İmajlar" başlığı altında ele alındığı gibi belli açılardan bir "sözlü tarih" çalışması niteliği gösteren MİM'in yazılış sürecinde Nâzım Hikmet'in insanların hikâyelerini dinleyip not ettiği, MİM'de anlatılan insanların Nâzım'ın yaşamından kişilerle ilgisi çok kişi tarafından dile getirilmiştir. Mesela İbrahim Balaban, Bursa Hapisesi'ndeki mahkûmların II. Dünya Savaşı hakkında konuşmalarını aktarmaktadır (103). Hitler'in müslüman olduğuna dair söylentiler, Komisyoncu Tahir diye anılan mahkûmun zengin olma hayalleri kurarak Türkiye'nin savaşa girmesini istemesi gibi detaylar MİM'de çok küçük değişikliklerle yer alır. Nâzım Hikmet'in, İbrahim Balaban'a, MİM "Üçüncü Kitap"tan Halil'le Peder arasında geçen konuşmayı okuması ve sonra anlatılan kişiyi tanıyıp tanımadığını sorması duruma iyi bir örnektir. Balaban, kimden söz edildiğini anladığını ama bunları neden kitaba yazdığını sorduğunda Nâzım Hikmet "Sizin hepinizin yaşantılarını koymak istiyorum ben kitabıma" der (165). Küçük değişikliklerle, yoğunlaştırmalarla da olsa gerçek kişileri, hikâyeleri, deneyimleri kullanan Nâzım Hikmet, Vertov'un "sinema-gerçek" dediği film malzemesine karşılık,

“şiiir-gerçek” denilebilecek bir şiiir malzemesi kullanmakta, yaşamı olduğu gibi gösterme çabası konusunda Vertov’la buluşmaktadır. Vlada Petrić’in ifadeleriyle, yaşamın farkında olunmayanlarını kaydeden kinoklar (sinema-gözlü adamlar) farkında olunmayanlara yakalanan gerçekliğin dramatize edilmeyen sinematik temsilini gözlerler ve “Vertov’un elde edilmediği takdirde gözlemlenemeyen gerçeğin akıp giden anlarını yakalamaya inandığı yaratıcı bir süreci, ardışık olarak montaj yoluyla yeniden yapılandırırılar” (19). Bunun için bir kinok kamerayı çıplak gözün kolayca seçemediği süreçleri ortaya çıkararak, “montajın bakışı” sayesinde görünür kılınan işlemleri ve karmaşık etmenlerin birleşim anlarını kaydetmek için kullanmalıdır (19).

Montajın MİM’deki önemi de benzer nedenlere bağlıdır. Yaşamda kolayca fark edilmeyen gerçeklerin, ilişkilerin, çoğunluğun yaşamını biçimlendirme gücüne sahip iktidar odaklarının anlaşılması, imajların ve hikâyelerin birleşme anlarında ya da birbirlerinden bağımsız gibi durdukları halde öbekler oluşturmalarında ortaya çıkar. Vlada Petrić’in, *Kameralı Adam*’da konstrüktivist yapıyı ortaya çıkarırken saptadığı özelliklerin çođu MİM’in yapısal özelliklerini incelerken kullanılabilir. Bu başlık altında MİM, konstrüktivist yapı ve montajın işlevi bağlamında Vertov’un *Kameralı Adam*’ıyla ilişkilendirilecektir.

a. “Aralıklar Teorisi” ve Konstrüktivist Yapı

Ulus Baker, ölümünden sonra bir araya getirilen yazıları ve notlarından oluşan *Beyin Ekran*’ın “Aralık Düşünce: Rizom-İmaj: Vertov” başlıklı bölümünde, Vertov’un kurgu yöntemini şöyle açıklar: “Aralık kuramı iki şey, varlık, durum, oluşum arasındaki uzaklığı ölçen ‘mesafe’ kavramından farklı olarak birbirinden çok uzak olan herhangi iki şey arasındaki ‘yakınlık’ derecesini ölçmeye adanmıştır. Böylece Aralık ‘ayrılmanın’,

‘uzaklaşmanın’, ‘yabancılaşmanın’ keskin eleştirisinin temel kavramıdır” (209). Baker, Vertov’un kurgu ilkelerine göre sinema ve videoda aralığın, çok uzak ve bağlantısız görünen iki imaj arasında yer alan şey olduğunu, Vertov için iki imaj arasında bir boşluk değil aksine bir yakınlık derecesi bulunduğunu söyler ve bu yakınlığı sinematografik imaj olarak belirler (209). Film izleyicisi gözünün önünde belirip kaybolan ama izlenimleri zihninde devam eden görüntülerle anlamlar, düşünceler üretebiliyorsa bu yüzdendir. Aralık kuramının başka sanatlara da yayılabileceğini belirten Baker’e göre edebiyat yapıtlarının sözleri ya da bir manzara resminin detayları arasında da boşluk yoktur. İkisinde de coğrafi ve zamansal uzaklıklar askıya alınarak “aralığın sözü” söylenir. İşte ayrı zaman ve mekânlarda bulunan sesler, görüntüler, gerçeklikler, bireyler, düşünceler, imajlar arasındaki yakınlığı ölçen şey aralıktır (210). Vertov’un derdi, imajları kurgulamak değil, imajlar arasındaki bağlantıların toplamını barındıran aralıkları işler hale getirmektir. Vertov’un aralıkları montajla ve konstrüktivist anlatım yöntemleriyle birlikte işler.

İlk Sovyet sinema dergisi *Kinofot*’u (1922) çıkaran ve Vertov’un çalışmalarının itici gücüyle *Konstrüktivizm* (1922) adlı bir kitap yayımlayan Aleksei Gan, Vertov’un haber filmini tanımlarken, bu filmlerde “montaj işleminin de perdede görünmesi” gibi unsurlara dayanarak konstrüktivist anlatım görüşlerini açıklamıştır. Vlada Petrić, dikkatini, farklı yerlerde gerçekleşen farklı olayların ne tür bir ideolojik mesajı iletmek için bir araya getirildiği sorusuna yönelten Gan’ın, Vertov’un sine-hakikat serisinin dinamik yapısını mükemmel yansıttığını söyler (39).

Petrić’in *Kameralı Adam* için gerçekleştirdiği yapı çözümlemesi filmdeki konstrüktivist araçların açığa çıkarılmasına dayanır. Konstrüktivistler, yeni bir toplumun inşasına katılan sanatçıyı, görevi yararlı nesnelere üretmek olan bir mühendis gibi

görürler (21). “Sanatçı da herhangi bir zanaatkâr gibidir” anlayışı Nâzım Hikmet’in sık sık dile getirdiği bir anlayıştır. Konstrüktivistler için film, burjuva mantığıyla sosyalist bilinci değiştirmek, teknolojik devrime ve toptan dönüşüme yardımcı olmak, çalışan sınıfın acil gereksinimlerine odaklanıp sanatı özgürleştirmektir. Konstrüktivizmin belki de en üst düzey tanımımım Naum Gabo ve Antonin Peysner kardeşler tarafından yapıldığını söyleyen Petrić, “sanat bizim uzamsal algımızın gerçekleştirilişidir” ifadesini alıntılar (21). Vertov’un sinemayı her bağımsız ögenin iç adımı, fotoğraflaştırılmış malzemenin ritmik ve estetik bağlamının uzam içindeki objelerin hareketini tasarlama sanatı olarak tanımlaması, temsiliyetçi parçalarla bir görsel dinamizm üretmesi, filmin dinamik ve bilinçaltıyla algılanan montajı (22), çalışan insanın ve makinelerin ritmine odaklanması (23) konstrüktivist araçlar olarak sıralanır. Bir sanat yapıtının konstrüktivizmle ilgisinin en ayırt edici niteliği yapıtın kendi yapılışını ele vermesidir. Petrić, konstrüktivist fotomontajın kendine gönderme yapma ilkesine dayalı olduğunu ve bu ilkenin kendine gönderme yapan sinemanın ortaya çıkışını öncelediğini söyler (28).

Kameralı Adam’da donmuş kareler, bu kareleri içeren filmin döndürülmesiyle oluşan hareketli görüntüler, açılıp kapanan bir insan gözünün ya da kameranın gözünün sık sık görünmesi, kameramanın da filmdeki kişilerden biri olması, montaj yapan yani film şeridini kesip yapıştıran kadının ne tür bir işlem gerçekleştirdiğinin filmde gösterilmesi onun kendine gönderme yapma ilkesine aynen uyduğunun kanıtı sayılır. Petrić, 1920’lerin başından itibaren, kendine gönderme yapma ilkesine dayalı konstrüktivist fotomontajın örneklerini veren Aleksandr Rodchenko’nun günlük olayların fotoğraflarıyla sıradışı fotomontaj kompozisyonları ürettiğini yazar (28). Formalist Viktor Shklovsky de Rodchenko’nun çalışmalarından esinlenerek “zora koşmak” ve “yabancılaştırmak” kavramlarını keşfetmiş ve “Araç Olarak Sanat” adlı

makalesinde “okuru gündelik konuşma geleneğiyle karmaşıklaşan ince ve çoğunlukla aslı görünmeyen anlamları keşfetmesi için uyarmak amacıyla, şiirsel yapının ‘zor’ ve ‘yabancı’ olması gerektiğini” dile getirmiştir (Petrić 29). MİM’de yüzlerce insanın hikâyesi ve diyalogları aracılığıyla farklı sınıflardan gelen insanların gündelik konuşma dillerinin de tipleştirilmesi bu açıklamayla birlikte düşünülebilir. MİM’in dili, anlamın geri plana atıldığı, söz sanatlarının ya da buluşsal ifadelerin temel malzeme sayıldığı, “iletişim dili” ya da “düzyazı dili” gibi karşıtlarından ayrılmış bir şiir dilinden uzaktır. MİM’de şiirsel yapının “zorluğu” ve “yabancılığı” öncelikle gündelik konuşma dilinin de anlamı gizleyen bir araç olarak kullanılmasından gelir. MİM’de okurla doğru iletişim kurmayı hedefleyen düzyazısal bir dil vardır ancak bu dili anlamak da kolay değildir. Satır araları iyi okunmadığında, üslup sorgulanmadığında dilsel ifadelerin gizlediği hikâyeler tam anlaşılabilir çünkü dil de kişileri yaşamsal konumlarıyla kategorize etmenin aracı olan bir imaja dönüşmüştür.

MİM yukarıda belirtilen pek çok unsurun yanı sıra kendine gönderme yapan bir yapıt olması bağlamında da Ekim devriminin sanatsal yönelimi olan konstrüktivizmle ilişkilendirilebilir. Bu göndermeler *Kamerah Adam*’daki kadar kasıtlı ve sistematik değildir, ancak yine de dikkatli bir okurun gözünden kaçmazlar. Önem sırası gözetilecek olursa Nâzım Hikmet’in yapıtı üreten kişi olarak kendini görünür kıldığı parçadan başlamak doğru olur. “Dördüncü Kitap”, İkinci Kısım, I. parçada, Alman subaylar tarafından yakalanıp işkence edildikten sonra asılan Rus partizan Tanya, yani gerçek adıyla *Zoya Kosmodemyanskaya* anlatılırken, Nâzım Hikmet bütün malzemeyi derleyip toplayan, hikâyeleri birleştiren ve MİM’i yazan kişi olarak okura seslenir. Şair, otobiyografik detaylar vermekte, tarih ve mekân belirtmekte, Memet adlı oğuldan, hapse giriş nedeninden bahsetmektedir. Tanya’yla ilgili bu bölümün bir gazete haberi ve

haberinde yanında verilmiş bir fotoğrafın aracılığıyla yazılmış olması vurgulanır. “Ve Aralık ayının ilk günlerinde / Petrişçevo’da Vereiya şehri dolaylarında, / kar gibi mavi bir gökyüzünün üzerinde / Alamanlar 18 yaşında bir kız astılar” (456) dizeleriyle Moskova Savunması epizoduna eklenen bu epizot görsel imajların yoğun olduğu bir anlatımla canlandırılmıştır. Nâzım Hikmet bir parantez açar ve Tanya’nın fotoğrafıyla konuşmaya başlar: “Tanya, / Bursa Cezaevi’nde karşımda resmin. / [...] / Tanya, sen asılan partizan, / ben hapiste şair. / Sen kızım, sen yoldaşım. / Resminin üstüne eğiliyor başım : / kaşların incecik / gözlerin badem gibi / ama renklerini fotoğraftan anlamam mümkün değil / Fakat yazıldığına göre / koyu kestaneymişler” (462) dizelerinden sonra Tanya’nın görünüşünün betimlenmesi fotoğraf aracılığıyla devam eder. Nâzım Hikmet, Tanya gibi genç bir kızın ölümü karşısında, hapiste de olsa yaşamaktan duyduğu utancı dile getiren dizelerle parantezi kapatır ve gazete haberinden verilen detaylarla Tanya epizodunu tamamlar. Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta da şairin görsel malzemeye, fotoğrafa ve dolayısıyla teknolojiye işaret etmesidir: “Bir subay fotoğrafa meraklı / bir subay, elinde makina: Kodak, / bir subay resim alacak” (464). Sovyetlerin, işgal edilen şehirleri kurtarışını anlattığı dizelerin sonunda Nâzım Hikmet tekrar parantez açar, “(ve ben şimdi bile bunları yazarken yerimde duramıyorum)” der (465). Tezin, “Tarih Yazan İmajlar” başlıklı bölümünde Nâzım Hikmet’in kendi yaşamının parçalarını MİM’deki çeşitli kişileri kurgularken kullandığı belirtilmişti. Tanya epizodunda şair Bursa Cezaevi’nde 1945 yılında MİM’i yazmaya devam eden ve araçlarını işaret eden kişi olarak ortadadır. Böylece MİM’in taş baskı, fotoğraf, radyo, gazete, roman, mektup, insan hikâyeleri, rivayetler olarak sunduğu malzeme daha da görünür olur, yapıtın belgesel niteliği belirginleşir. Betimlemeler, kullanılan sözcükler, aktarılan diyaloglar hazır bir kesitten kaynaklanan ya da kaydedilmiş gerçeklerin

dönüştürülmesi ve yoğunlaştırılmasıyla bir araya getirilmiştir. Şairin anlatıya yaptığı bu müdahalenin parantez içinde yazılmış olması, MİM’de parantez içinde yazılmış, konstrüktivizmin “kendine gönderme yapan yapıt” ilkesini destekleyen başka açıklamalar olup olmadığı sorusunu akla getirir. MİM’de son derece yaygın olan parantezlerin büyük kısmı, sistematik olarak yazarın müdahalelerini göstermektedir. Nâzım Hikmet tarih ve mekân belirtmek, kişileri hatırlatmak, oyun yazarlığından gelen bir alışkanlıkla kişilerin hareketlerini, mimiklerini ve duygularını belirtmek, ek açıklamalar yapmak, anlatıyı ilerletmek, ritmi hızlandırmak, eleştirel bir bakış açısını hakim kılmak, kişilerin konuşmalarına düşüncelerini de eklemek için sürekli parantezler açar. Örneğin, *Kuvâyi Milliye*’deki Şoför Ahmet’le Ankara’daki taksiyi kullanan şoför arasında bir ilişki kurmaları konusunda okuru yönlendirmek için taksi şoföründen bahsederken “(kim bilir / Şoför Ahmet’in destandaki macerasını / belki de ondan almıştı şair)” (252) ” der. Bu parantezler *Kameralı Adam*’da sürekli açılıp kapanan gözün ya da kameranın metinsel bir karşılığı olarak düşünülebilir. MİM’de şairin varlığını, şiir yazma eylemini sorgularken, “Destan”ı yazan Şair Celâl’in de MİM’in ikincil kişiler kadrosunda bulunduğu, Süleyman’la Kartallı Kâzım arasında geçen bir konuşmada Celâl’den ve şiir yazmanın ne kadar zor bir iş olduğundan bahsedildiği gözden kaçırılmamalıdır (236).

“Beşinci Kitap” I. parçada Ayşe’nin on beş mektubu yer alır. Bu mektuplardaki parantez içi dizelerin ikisi özellikle ilgi çekicidir. 3 numaralı mektupta mahalledeki bir yangını anlatan Ayşe, “Sonra düşün ki bugün bir ev, bir şehir, bir dost değil / dünya yanıyor. / Şu bizim çizgili çizgili yusuvarlak şeyimiz / tutuşmuş dönüyor karanlığın içinde, / (bu işin resmini böyle yapıyorlar da / hep gözümün önünde o)” der (481). Son cümlelerin parantez içinde verilmesi, zihinde kavramların oluşmasında ve düşünmede

görselliğin önemine yapılan bir vurgu gibidir. 4 numaralı mektupta Halil'e hasretini dile getiren Ayşe "Nerde olursan ol, / uzak, yakın, / insan senin iptilana tutulur. / Sen zatısın iptilanın, / (ne tuhaf söz / başında büyükbabamın fesi, / çenesinde kıranta, çember bir sakal, / ama, söz benim)" yazar (482). Bu dizeler, Hugh Kenner'ın dediği gibi, sözcüklerin gösterdikleri nesnelere tecrübesi yoluyla kişiyi baskı altında tutan zihin imajları olduğu tezini hatırlatır. Burdan yola çıkılarak, MİM'de toplumsal tiplere ait diyaloglar oluşturulurken ya da bir kişinin tanıtılması sırasında seçilen sözcükler, okurun o kişiyi çeşitli kategorilere yerleştirmesini sağlayan imajlar olarak düşünülebilir. Örneğin 15:45 katarının kadınlar bölümünde oturan Bayan Emine'nin ve Şadiye'nin anlatılması sırasındaki sözcüklere bakılacak olursa, Nâzım Hikmet'in, Cumhuriyetle gelen kültürel ve sosyolojik dönüşümleri göz önünde tutarak sözcüklerin, yani toplumun zihnindeki resimlerin yükünden yararlandığı görülecektir.

Kameralı Adam'ın kendine gönderme yapmak konusundaki en belirgin özelliği fotoğraf, animasyon, hareketli fotoğraf, dönen film şeridi, montaj gibi unsurları sergilemesi, filmin yapılış aşamalarını filme dahil etmesidir. MİM'de fotoğrafik ve sinematografik imajlar vardır. Haydarpaşa Garı merdivenlerindeki Galip Usta fotoğrafik bir imajdır. O durmuş düşünmektedir. Merdivenden inen, polisten Kemal'i teslim alan Adviyeye Hanım hareketli bir imajdır. Yapıt durağan ve hareketli kesitlerin montajından oluşmuş yapısını, tekrarlayan dizeler ve hareket betimlemeleriyle sağlanmış geçişlerde ele verir. Farklı yer ve zamanlarda gerçekleşmiş, kaydedilmiş, yazılmış bağımsız kesitler, yolculuk sayesinde, bir hareket algısı yaratacak betimlemelerle montajlanmıştır. MİM'de fotoğraf ve kısa film niteliğinde görselleştirilebilen parçalar kendi içinde kapalı yapılardır ve onları birbirine bağlı bir şekilde akıtan unsur sinemasal bir kurgudur.

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e 9.6.1941 tarihli mektubunda "Bu hafta senaryo işlerinden sonra, felsefeyi de bir yana, amma muvakkaten bırakarak doludizgin kendimi şiire verdim. Geçen mektubumda yazdığım gibi *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*'ndeki insanları harekete geçiriyorum" der (86). MİM'in çekirdeği kabul edilen "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"ndeki parçaların kesildiği, montajlandığı ve makaraya takılmış film şeridinden perdeye yansıyan görüntüler gibi, bir yolculuktan ve hareketli taşıtlardan yansıyan görüntüler halinde sunuldukları görülür.

MİM, konstrüktivist yapıtların "kendine gönderme yapma" ilkesine göre; şairin müdahalelerini, dolayısıyla şairin varlığını sürekli hatırlatan parantezler, şairin kendisi olarak görüldüğü ve yapıt hakkındaki önemli bazı açıklamaları içeren parantezler, yapıtın belgesel niteliğini vurgulayan ve "şiir-gerçek" denilebilecek malzemeyi yani fotoğraf, radyo, gazete gibi kaynakları işaret eden bölümler, yapıtın birbirinden bağımsız durağan ya da hareketli kesitlerin sinematografik bir bilinçle düzenlenmesiyle oluşturulduğunu görünür kılan epizodik yapı, tekrarlar, montaj ve hareket bağlamında *Kameralı Adam*'a benzer. Bu iki yapıt da kendi varlığının dayandığı teknolojik gelişmeyi, yani kendi diyalektiğini az ya da çok ele veren unsurlarla doludur ki MİM bağlamında bu konu edebi tür meselesiyle de ilgilidir.

b. Montajın İşlevi

Nâzım Hikmet, eşine ve dostlarına MİM'den parçalar gönderdiğinde, bunların daha önce gönderdiklerine nasıl eklemeneceğini anlatırken doğrudan montaj sözcüğünü kullanır. Kemal Tahir'e, MİM'in üçüncü kitabından parçalar yolladığı bir mektupta, "Daha böyle hazırlanmış ve umumi montajı bekleyen bir sürü parça var. Sana onları da peyderpey yollarım ve montaj sırasını sonra yazarım, bir de monte edip okursun" (273)

diyen Nâzım Hikmet'in, MİM'i çeşitli uzunluklarda bölümler, bağımsız parçalar olarak yazdığı, sonra bunları belli bir plan bağlamında birleştirdiği açıktır. Öyleyse yapıtın birimleri nasıl monte edildiklerine göre değişir biçimde, hem farklı düşünceleri, mesajları vurgulayacak, hem yapıtın bütünüyle hem de diğer tüm birimlerle doğrudan ya da çağrışımsal ilişkilere girebilecek aralıkları yaratacaklardır.

Nâzım Hikmet, Vâ-nû'lara bir mektubunda yerli sinemanın kusurlarından söz ederken, filmlerdeki tempo sorunlarını, montajcılık diye bir meslekten habersiz olunmasına bağlar (35). Bu saptama, Nâzım Hikmet'in, montajın işlevlerine dair kapsamlı bir bilgisinin olduğunu düşündürür. Bülent Küçükerdoğan, *Sinemada Kurgu ve Eisenstein* adlı kitabında kurgunun (montajın)¹² öneminin planları birbirine bağlamaktan değil, filmin tarzını, ritmini, duygusal deneyimini belirlemekten kaynaklandığını söyler (29). “Kurgu, bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen film parçacıkları arasında seçim yapma, bunları senaryodaki sıralara göre dizme, bu çekimlerin uzunluklarını saptama, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önünde bulundurma ve bunları belirli bir anlatıma göre düzenleme işidir” (34-35). Filmin temposunu ve ritmini sağlayan, seyircide belli duyguların oluşmasına olanak veren kurgu (39); kesme, birleştirme ve planlar arasında uygun bağları kurma işlemlerinden oluşur (47).

Küçükerdoğan kurgunun “dizimsel”, “anlamsal” ve “ritmik” olmak üzere üç işlevi olduğunu hatırlatır ve bunları kısaca açıklar. Dizimsel işlev, kurgu yoluyla, eldeki parçalar arasında dizimsel bir ilişki kurulmasıdır. Yazar, Eisenstein'in *Grev* adlı filminde işçilerin ordu tarafından katledilmelerinin ardından mezbahada boğazlanan

¹² Bülent Küçükerdoğan, Aleksey G. Sokolov'un *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu* adlı kitabından şu satırları alıntılar: “Kurguya sinema doğasının en önemli özelliği gözüyle bakılmaktadır. Bununla beraber “montaj” sözcüğünün hiç olmazsa iki anlamı olduğu çoğunlukla unutulmaktadır. Birincisi, düşüncenin ifade tarzı olarak kurgu; ikincisi, ekranda, görsel algılamanın ve gerçeklikle ilgili görsel tasavvurların olanaklarına uygun olarak bir zaman birimi içerisinde, filmsel olayın gelişme akışının doğal yansımalarının görsel ve işitsel benzerliklerini yansıtma tarzı olarak kurgu” (46).

ineklerin görünmesini simgesel bağlantı kuran dizimselliğe örnek gösterir (52).

Kurgunun anlamsal işlevi için “İki farklı noktayı yanyana getirerek birleştirmek ve böylelikle neden sonuç ilişkisi kurmak, karşılaştırma yapmak ve paralellik oluşturmak anlamsal işlevin görevlerindedir” (53) diyen yazar, kurgunun ritmik işlevi için Deleuze’ün dört farklı akım saptadığını belirtir. Bunlar arasında özellikle diyalektik kurgu Nâzım Hikmet’in MİM’de metin parçalarını birleştirme biçimi için önemlidir. Diyalektik kurguda art arda gelen görüntüler birbirlerinden güç alarak anlam kazanmaktadır (59). Birbiri ardınca gelen iki görüntü yeni bir anlam oluşturur. Eisenstein’in montaj yöntemi farklı görüntülerin çarpışmasıyla seyircinin duygularını harekete geçirmeyi amaçlar. Bu bağlamda MİM’deki metin parçalarının, imajların ya da kesitlerin birbirine eklemlenmesinde Eisenstein’in atraksiyonlar montajına benzer yanlar olduğunu savunmakta hiçbir sakınca yoktur. Nitekim MİM üzerine yazılmış pek çok yazıda, kayda değer bir açıklama yapılmadan da olsa *Potemkin Zırhlısı*’nın etkisinden söz edilir. Eisenstein’in Odessa Merdivenleri’ndeki hareketi sunuşuyla Nâzım Hikmet’in Haydarpaşa Garı merdivenlerini betimleyişi ya da bu filmle MİM’in ritmi arasında ortaklıklar kurmak son derece heyecan vericidir. Benzer bir bilgi üretimi Dziga Vertov hakkında da süregelmektedir. Abidin Dino bu benzerliği *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’deki sinema seansı için de savunur, “Yirminci Asrın Sergüzeştleri” için yapılan betimlemeden yola çıkarak, filmin dünya ölçeğindeki devrimci hareketleri Dziga Vertov belgeselleri tarzında anlattığını söyler (40).

Eisenstein’in ve Vertov’un filmlerini izleyenler, bu filmlerin devrimci ruhuyla, görsel birikimiyle, montajla düşünce üretiminin devrimin hizmetine sunulma yollarıyla MİM arasında derin bağlantılar bulacaklardır. Ancak bir edebiyat metni olan MİM’i herhangi bir yönetmenin montaj teorisine birebir oturtmaya çalışmak zorlamacı bir

yaklaşım olur. Bu başlıkta yapılmak istenen, öncelikle MİM’in sinemasal bir montajla üretildiğini savunmak ve montajın işlevleri üzerine düşündürmektir. Gerek montaj, gerekse Eisenstein ve Vertov sineması ile MİM arasında ilişkiler kurmak başlı başına çalışılması gereken ciddi konulardır. Her şeyden önce Eisenstein’ın ve Vertov’un birbirinden çok farklı sinema ve montaj anlayışlarını savundukları, hatta belgesel film, montaj gibi konularda girdikleri polemiklerin sinema tarihinin en önemsenen tartışmalarından birini oluşturduğu belirtilmelidir. Vlada Petrić, Eisenstein’ın Vertov’la görüş ayrılığını, kinokların atölyesine katıldıktan sonra belirttiğini söyler. Vertov, Eisenstein’ın oyunlu sinemasının belgesel sinemanın gelişimini engellediğine inanmakta, onun yönetsel yöntemini gerçeklerin kaydı, gerçeklerin sınıflaması, gerçeklerin yayılımı, gerçeklerin kısırtılması açılarından uygulanabilir bulmamaktadır (86-87). Petrić, Sergei Drobashenko’nun *Hakikat Olgusu* adlı çalışmasından yol çıkararak, Eisenstein –Vertov tartışmasıyla “gerçeğin sineması”nın uzlaşmaz iki bağlamının ortaya çıktığını söyler. Eisenstein, sinemacının elinde çok büyük bir araç olan kameranın, Vertov ve diğer konstrüktivistlerin yoğunlaştığı gibi, günlük olayların gizli anlamını ortaya çıkararak ya da gerçekliğin içine işleyen bir kapasiteye sahip olduğuna inanmamaktadır (89). Petrić, Mayakovski’nin 1927 tarihli makalesi “Sinema Üzerine”de, Eisenstein’a ve onun “iğrenç bir biçim yoluyla” devrimi canlandıran yapım şirketine (Sovkino) saldırdığını, kinokların “işçilerin devrimi belgeselleri”ni ise tarihe doğru bir yaklaşım olarak gördüğünü belirtir (93). Vertov, Eisenstein’ın *Grev ve Potemkin Zirhlisi* adlı filmlerini sine-göz yönteminin kurmaca sinemaya yetersiz uyarlanışının ayrık örnekleri olarak görmüş, oyunculu, oyunlu filmlerin ve canlandırılan olayların gerçeğin sinemasından uzak durmasını istemiştir (96).

Ulus Baker, *Beyin Ekran*'da Eisenstein'ı "Montaj-Düşünce: Şok İmaj", Vertov'u ise "Aralık Düşünce: Rizom İmaj" başlığında ele alır. İlkinde etkileyici imajların çarpışmasından bir düşünce doğar, seyircinin görüntülerle dehşete kapılması, heyecanlanması istenir, ikincisinde imajlar arasındaki bağlantıların toplamı olan aralıklar sayesinde çağrışımsal düşünceler üretilir. MİM; montaj konusunda Eisenstein'la Vertov'u birleştiriyor gibidir. Daha doğru bir ifadeyle MİM'deki herhangi bir epizot barındırdığı imajların yarattığı etki ve düşünce üretimindeki rolleri nedeniyle Eisenstein'ın yöntemine benzerken, yapıtın çok sayıda epizot içermesi ve bunların bağlantılarıyla, farklı epizotlardaki imajların birbiriyle olan yakınlığı yüzünden Vertov'a yaklaşır. Örneğin Şahende Hanım epizodunda gebe bir kadın, kiraz sepeti, kirazların tren penceresinden dökülüşü, gebe kadının ağlayışı gibi imajlar Şahende Hanım hakkındaki düşünceleri oluşturan şok edici imajlar olarak Eisenstein'ın atraksiyonlar montajına benzer. Şahende Hanım epizodu, giriş-gelişme-sonuç bölümleri belli bir Eisenstein filmi gibi çekilebilir. Yine örnek vermek gerekirse MİM'de savaş karşıtlığı ya da askerlik temasıyla az ya da çok ilişkili tüm epizotlar ve imajlar birbiriyle türlü yakınlıklar kurar, imajlar arasındaki aralıkların toplamından düşünceler üreyeceği hesaplanabilir.

Vertov'un *Kameralı Adam*'ının olay örgüsü özetlenirken "kameraman şehirde dolaşıp görüntüler kaydediyor" gibi bir cümle yeterli olabilir. MİM için benzer şekilde "bir anlatıcı, Halil'in yolculuğu ve mahkûmiyeti sürecindeki karşılaşmaları (olayları ve kişileri) anlatıyor" denilebilir. İki yapıtın da klasik anlatı yapısına sahip olmadığı açıktır. MİM'in montaj açısından *Kameralı Adam*'a en çok benzeyen tarafı, özellikle çok sayıda kişinin yer aldığı bölümlerde, biri daha yeni algılanmışken bir diğerine geçilen kesitlerdedir. Vlada Petrić, Vertov'un filminde sekansların yıkıcı-çağrışımsal montaj yöntemiyle kurgulandığını söyler. Petrić'in açıklamasına göre bir sekans, yeni bir

konuyu ortaya koyan uyumsuz bir çekim görününceye ya da bir ara kesme yapıncaya dek potansiyelini geliştirir, yeni görünen tema bir öncekine yönelmiş dikkati dağıtsa bile daha önce kaydedilen olay üstünde diyalektik bir yorumu hizmete sokar (151). “İki farklı konu arasındaki metaforik bağ, izleyenin zihninde oluşan çağrışımsal bir süreç yoluyla meydana gelmektedir. Bu tür diyalektik araya girmeler aracılığıyla başlangıçta sunulan konu, sekansın daha önceden sağlanan tematik kenetlenmesini tamamlayan bir ek anlam kazanmaktadır” (151). Petrić’e göre bu tamamlanma anlaktır, etrafını saran çekimler hakkında kendisinden daha çok bilgi vererek geçmişi kapsayacak bir işlev yüklenmektedir. Evlilik-Boşanma sekansında trafik sinyalinin araya girmesi yüzlerce örnekten biridir. Trafik sinyali bir metafordur ve çağrışımsal düzlemi evliliğin onaylanmamasıdır. Petrić, yıkıcı-çağrışımsal montajın, Engels’in karşıtlıkların diyalektik birliğine göre sinemasal bir paralellik olarak görülebileceğini belirtir ve Engels’in şu açıklamasını alıntılar:

Bir antitezin iki kutbu, negatif ve pozitif gibi, birbirlerine zıt oldukları üzere, aynı zamanda birbirlerinden ayrılmazdırlar. Tüm karşıtlıklarına rağmen, doğal olarak birbirlerine bağlıdırlar... Diyalektik, şeyleri ve onların görüntülerini, düşüncelerini, özellikle karşılıklı ilişkilerini, kendi ayrımlarında, eylemlerinde, onların doğum ve ölümünde yakalar. (151)

Petrić, Vertov’un sinemasal diyalektiğinde tematik bağın, tüm sekansın daha önce kurulan anlamıyla çatışan çekimlerin beklenmedik araya girişleriyle oluştuğunu belirtir (152). Yıkıcı-çağrışımsal montaj; toplum, sınıf ayrımı, insan davranışları gibi konularda metaforlar yaratmaya odaklanmıştır (158). Seçilen yaşam gerçekleri, anlatı birliğine bağlı olarak değil, olayların ideolojik dizilişleri aracılığıyla ilişkilidir ve

böylece yıkıcı-çağrışımsal montajın temelindeki tematik karşıtlığın diyalektik birliğini kurarlar (164).

Yaşam kesitlerinin ideolojik mesajlar yaratmaya uygun şekilde dizilmiş olması, özellikle bir konu hakkındaki düşüncelerin aktarıldığı ya da bir olaya tepkilerin belirtildiği parçalarda zıtlıkların vurgulanması, kişiler arasındaki kısacık diyalogların arasında metaforlara dönüşen çevre betimlemelerine yer verilmesi MİM'in çeşitli parçalarında yıkıcı-çağrışımsal montaja benzer bir montaj yapısı olduğunu düşündürür.

Galip Usta'yı tanıtan ilk parça araya başka hiçbir tema girmeksizin başlar ve biter. Galip Usta'nın peşinden Kemal'in hikâyesi gelir. Yani yaşlı Galip Usta'ya karşı, daha çocuk olan Kemal'in durumu sergilenir. Diyalektik yorum şu olmalıdır: Galip Usta'yı beş yaşındayken "kaât helvası yesem her gün" (11) diye konuşturan ekonomik yapılanma neyse, beş yaşındaki Kemal'i Adviye Hanım'ın boğaz tokluğuna çalışacak kölesi haline getiren odur. Devletin yoksul ya da kimsesiz çocuklara beslenme, barınma, eğitim gibi hizmetleri sunmak konusunda çelişkileri vardır. Bu dizilişin ideolojik anlamı, Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki bir devamlılığı işaret eder. Kemal'i tanıtan ilk beş satırdan sonra "Merdivenleri bir heybe çıkıyordu / bir halı-heybe" (13) dizesi araya girer. Kemal'in kundurasızlığını, gömleksizliğini, açlığını betimleyen dizeden sonra Halı-heybenin nakışları vurgulanır. Kemal inerken halı-heybenin çıkıyor olması bile Vertov'un parallel, zıt, çarpaz hareketlerle metaforik anlamlar yaratmasına benzer. Köylülük metaforu olan halı-heybe tefeci Halim Ağa'nın metonimik tanıtımının aracıdır ve Halim Ağa bu girişten sonra sık sık giysilerinin zengin çeşitliliğinin betimlendiği geçişlerle işlenecektir. Kızamık oluşundan yedi yıl sonra gelin olduğuna göre çocuk yaşta evlendirilip çamaşır yıkamak, yemek pişirmek, çocuk doğurmak işlerini gören, dolayısıyla aslında bir ücretsiz işçi olan Adviye Hanım'ın ardından, devlet için sürekli

savaştığı halde borca batmış Ahmet Onbaşı'nın hikâyesi girer. Yine bir çocuk işçi olan Âtîfet'in görünmesiyle Galip Usta'nın çocukluğuyla başlayan “sahip çıkılmayan çocuk” teması pekişir. Üstelik Âtîfet'le işaret edilen bir de cinsel istismar sorunu vardır.

MİM'de, diyalektiğin karşıtların birliğini, niceliklerin niteliğe dönüşmesi yani benzer durumların birikmesi sonucunda bir patlamanın ve değişmenin ortaya çıkması beklentisini gözlemlemek mümkündür. Halim Ağa'yla Ahmet Onbaşı'nın, ancak bir temayı ortaya koyacak kadar kısa konuşmasından sonra, denizde leşlerin üstünde inip kalkan martılar betimlenir ki martıların durumu Onbaşı'nın yaşamının bir metaforuna dönüşür. İtalyan bandıralı bir şilebe buğday yüklendiği söylenir söylenmez, fırsatçı ve ahlâksız bir ticaret ağının parçası olmaya çalışan Halim Ağa gara girer. Garın merdivenlerindeki karıncaların taşıdığı altın başlı kelebek ölüsü; barış, umut, kitlesele ölümler konusunda pek çok şey söyleyen bir metafor olarak iş görür.

MİM'deki tüm epizotların, olayların, imajların dizilişini yorumlamak başlı başına hacimli bir kitap çalışması gerektirir. Yapıtın pek çok parçasında yukarıdaki gibi yıkıcı-çağrışımsal montaj tekniğine benzer biçimde bir araya getirilmiş kesitler vardır.

Kameralı Adam'da araya girmeler, beklenmedik kesmeler, metaforlar süreklidir ve görselliğin gücünü sergiler. MİM'de çoğu zaman epizotlar kendi içlerinde bir bütünlük gösterir. Birbirlerini takip edişleri anlatı birliğinden çok ideolojik mesajların algılanmasını örgütleme amacı gütsede metaforların kullanımı yoğun değildir. Yapıtta diyalektik karşıtlığın en açık gözlemlendiği kısım 15:45 katarıyla Anadolu Sürat Katarı'nın yolcularının hikâyelerinin iç içe geçtiği “Birinci Kitap” ve “İkinci Kitap”tır. *Kuvâyi Milliye*'nin MİM'deki varlığı da bu diyalektik karşıtlığın bir parçasıdır. *Kuvâyi Milliye*'nin kahramanlarından Kambur Kerim'le Basri Şener'in peşpeşe anlatılan hikâyeleri bu karşıtlığın en keskin örneğidir.

Kameralı Adam'da anlatı eksenini yoktur, MİM'de hem yolculuk eksenini hem epizotlar bağlamında yatay ve dikey anlatı eksenlerinden söz edilebilir ancak bunlar sürekli baskılanmakta ve ikincil bir durumda tutulmaktadır. *Kameralı Adam*'da temalar düzenlidir, görüntüler "Taşıtlar ve Trafik", "Doğum ve Ölüm" gibi tematik bir sıraya göre montajlanmıştır. MİM'deki temalarsa son derece dağınıktır. Bir temayı geliştiren, farklı zaman ve mekânlara ait kesitler yapıtın çeşitli bölümlerinde ortaya çıkar ve beklenmedik bağlantılar aracılığıyla yapıttaki tüm kesitlerin birbirleriyle ilişkide olduklarını duyururlar. Nâzım Hikmet zaman zaman yıkıcı-çağrışımsal montajla uyumlu teknikleri kullanarak ve yapıtın tüm kesitlerini diyalektik ilkelere uygun bir şekilde montajlayarak temposu yüksek, okunabilir bir yapıt oluşturmuştur. Okurun zihninin uyanık tutulmasına dayanan zorlayıcı montaj, bağımsız gibi görünen olaylar arasındaki bağıntıları ve toplumsal sorunların tarihsel sürekliliğini vurgulamak üzere araçsallaştırılmıştır. Nâzım Hikmet'in edebî türlerin dönüşümü ve sanatsal sentezlerin ortaya çıkışı bağlamında sinemayı edebiyata içkin kılmasında montaj da önemli bir unsurdur ve MİM'in gerçekçiliğine gerçekliğin fragmental olduğu düşüncesini ekler. Montaj, imajların başlı başına bir dile dönüştüğü MİM için temel teknik olarak görülebilir.

4. İmajdan Sembole: Bir Hiperikon Olarak Tren

MİM'de sinema etkisi; senaryo yazım teknikleri, hareket-imaj ve zaman-imaj gibi sinematografik imajlar, Rus devrim sineması, montaj ve sinema deneyiminin sağladığı görsellik, betimleme yöntemleri, açılar, mercekler, planlar ve başka teknik unsurlar aracılığıyla sergilenmiştir. Bu altbaşlıkta, MİM'in sinemayla ilişkisini ortaya

koyan tüm bu unsurların merkezinde, onları bir arada ve işler biçimde tutan imajın tren olmasının ne anlama geldiği sorgulanacaktır.

Tezin girişinde, ilk şiirlerden MİM'e kadarki süreçte Nâzım Hikmet şiirinde imajların serüveni incelenirken, fütürizm ve konstrüktivizmin getirisi olan makine hayranlığı, üretim araçlarının ele geçirilmesi gibi Marksist düşünceler ve yolculuk izlenimlerinin aktarılması bağlamında tren temalı şiirlere ve dizelere dikkat çekilmiştir. Enis Batur, "Nâzım Hikmet'in Treni" başlıklı yazısında, şairlerin son dönem ürünlerinin genellikle yapıtlarının evriminin doğal uzantısı olduğunu söyler (48). Şairin 1950 sonrası yazdığı, *Yeni Şiirler ve Son Şiirler*'de yer alan şiirleri kapsayan dönemini, anlatım olanakları ve ifade kanalları açısından şairin ilk dönemde kotardığı, orta dönemde özellikle MİM deneyiminde elde ettiği bir ars poetika'nın ince ayarlarının yapıldığı dönem olarak gören Batur, bu evrimin eksenine treni yerleştirir. Ancak meseleyi kısa bir yazıda ele aldığından Batur'un, Nâzım Hikmet'in son dönem şiirlerinde anlatım olanakları ve "ifade kanallarının ince ayarı" konusundaki saptaması biraz soyut kalır.

Nâzım Hikmet'in ilk şiirleri arasında yer alan, 1925 tarihli "Dağların Havası"nın hem sinemasal niteliği hem de "manzum roman" ibaresini taşımasıyla bir "tür sorunsalı"ni ortaya koyduğundan söz edilmişti. Şairin 1920'lerde yazdığı tren temalı şiirler arasında, sinema etkisi gösteren ve sinema hakkında konuşan tek şiir budur. "İstihsal Aletleri ve Biz Yahut Merih'e Uçacak Zafer"de, lokomotif ve tayyare, işçi sınıfı tarafından ele geçirilecek araçlar, kurtarılacak oğullar kızlar olarak gösterilir (154-55). MİM'de Makinist Alaeddin ile Kömürcü İsmail arasında geçen konuşma (30-31), hem trenin bir üretim aracı olarak ele geçirilmesi temasının sürekliliğini göstermesi, hem de dünyanın sınırları çizilmiş ülkelere bölünmüş olmasının özgür iletişimi ve ulaşımı engellediği düşüncesine yer verilmesi bakımından önemlidir. Nâzım Hikmet'in,

1920’lerde yazdığı düşünölen “San’at Telakkisi” başlıklı şiirinde geöen “Ben değişmem / en halüsüddem / arap atına; / saatte 110 kilometrelik sür’atini / demir raylarda koşan / demir beygirimin!..” (835 *Satır* 36) dizeleri, MİM’de defalarca tekrarlanan tren-beygir ilişkilendirmesinin öncölüdür. Makinist Alaeddin’den söz edilen pek çok parçada bu ilişki pekiştirilir. “Makinist Alaeddin indi lokomotiften / baktı arka tekerleklerin orda bir şeylere. / Makina genç ve sabırsızdı / Canlıydı yüreği ve sınırları varmış gibi / ve biçimliydi bir yarış hayvanı kadar” (45), “Yerde lokomotifin yanında duruyordu Makinist Alaeddin. / Yarışta beygirini birdenbire durdurup / yere inmiş / dizginleri tutuyor gibi bir hali vardı. / Lokomotif terliydi / Islak sesler çıkarıp / soluk soluğa nefes alıyordu beyaz buhar bulutlarıyla” (107). Makinelere duyulan hayranlık onların bir arzu nesnesi olması izleğini destekler. Demir-beygir metaforu, John Ford’un Amerikan demiryollarının yapılış hikâyesini anlatan filmi *The Iron Horse*’u (1924) da akla getirir.

MİM’de trenin konumunu Nâzım Hikmet’in daha önceki şiirlerinden ayıran unsurlardan biri, trenin Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ve sosyolojik yapısının metaforuna dönüşmesidir. MİM’de Halil’in Anadolu’da sınıflaşma ve tabakalaşma meselesini 1908’den başlattığı, MİM’deki tanıklıkların başlangıcı olarak genellikle 1908’in işaret edildiği tezin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde belirtilmişti. Nâzım Hikmet, Türkiye’de trenin tarihini Türkiye tarihine paralel okumakta, Türkiye’nin bağımsızlaşma, uluslaşma ve modernleşme deneyiminin karakterini iki trende bir araya getirilmiş hikâyelerle çözümlemektedir. Yapımına 1906’da başlanan Haydarpaşa Garı’nın 1908’de hizmete girmesi de bu paralelliği destekler.

Suavi Aydın, “Türkiye’nin Demiryolu Serüvenine Muhtasar Bir Bakış” başlıklı makalesinde, demiryolu tarihinin bir tür uygarlık tarihi olduğunu, modernleşme konusunda fikir veren ve en başta göze çarpan başlangıcın demiryollarının yapımı

olduğunu söyler (49). Aydın'ın verdiği bilgilere göre Türkiye'de demiryolu yapım ve işletmesine ilk ilgi gösterenler İngilizler olmuştur. İngiliz sanayisinin hammadde ihtiyacını karşılayacak tarımsal plantasyon alanlarının limanlara bağlanması, malları iç bölgelere iletecek verimli ulaşım sisteminin kurulması ve Hindistan'a kadar ulaşan deniz yolunu kısaltacak kara yolu seçeneğinin yaratılması bu ilginin nedenleridir (40). Sultan Abdülaziz döneminde büyük projelerle başlayan demiryolu çalışmaları neredeyse on beş yıllık bir çabayla ancak İstanbul'a girmiş ve Anadolu yönünde İzmit'e kadar ilerlenmiştir (53). Abdülaziz'in donanma oluşturmaya büyük kaynaklar sarfetmesi yüzünden demiryolu yapımına eğilemediğini belirten Aydın, Osmanlı Devletinin demiryolu yapımına ilişkin ciddi yatırımlarının, Panislamist siyasi yönelimi çerçevesinde Arap vilâyetlerine uzanan demiryolları yapmayı ve üretim sorununu halletmeyi öncelik haline getiren II. Abdülhamit döneminde gerçekleştiğini yazar (53). İnsan kaynağı yetersizliği yüzünden gerektiği gibi yapılamayan tarımsal üretimi gerçekleştirmek, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası göçen Balkanlı, Kafkasyalı, Kırım göçmenleri Bağdat hattı etrafına yerleştirip toprakları üretime açmak, malları tüketim merkezlerine ulaştırmak II. Abdülhamit'in başarıya ulaşan hayalleridir. Aydın'ın belirttiği ve bilindiği üzere demiryoluyla karşılanacak bir başka ihtiyaç, ülkede çıkan isyan ve huzursuzlukları bastırmak, askeri birlikleri olay yerlerine hızla nakletmek, iç güvenliği, merkezîleşmeyi ve siyasi istikrarı garantiye almaktır. Demiryollarının sadece bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda yol boyunca döşenen telgraf hatları sayesinde, merkezin taşrayı denetim altında tutmasını sağlayan siyasî bir araç da olduğunu belirten Aydın, asker sevkiyatında trenin önemini vurgulayarak şöyle der: "Bu iktisadî, siyasî ve stratejik cihetler, Cumhuriyet dönemi hükûmetlerinin de gözettiği hususlardandı" (53). MİM, demiryolunun iktidar sahiplerinin elinde şekillenen

tüm bu işlevlerinin farkında olan Nâzım Hikmet'in onu daha çok bir sömürü, şiddet ve sindirme aracı olarak gördüğünü kanıtlayan hikâyelerle doludur. Kartallı Kâzım'ın bir asker sevkiyatını hatırladığı bölümde geçen, "Askerîde hat boyunun tapısı. [...]" Vagonların kırk kişilikse de yapısı / Seksen Memet, yüz Memet yüklü hepsi" (49) gibi dizeler, trenle asker sevkiyatının bir başka yüzünü görünür kılmaya adanmıştır. Sakaryalı Şakir'in Bilecik İstasyonu'nu kaçırdığı zamanki korkusunu dile getiren "Ben şimdi ne edeceğim? / Tirenlerde öleceğiz. / Atarlar tren yoluna bizi : / Kurda kuşa yem olacağız" (240) dizeleri ise treni bir çeşit şiddet mekânizması olarak kodlar. Suavi Aydın'ın, Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamit'in demiryolu sevdalarını İngilizlerin ve Almanların emperyalist siyasetleriyle çakıştıkları noktalarda çözümlemesi, MİM'de, kapitalist ve emperyalist Avrupa'nın Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti üzerindeki gücünü demiryolları aracılığıyla elde edip sağlamlaştırdıkları mesajını ileten hikâyelere açıklık getiren bir ipucu olarak önemlidir. Kartallı Kâzım'ın Pozantı'da, kör demiryoluna çekilmiş bir vagona oturan besili Alman askerlerinden ve onların açlığıyla eğlendikleri Mehmetçikten bahsetmesi (50-51), Millî Mücadele yıllarında Anadolu ve Bağdat demiryolu hatlarını Almanların işletmesine, Osmanlı'nın birlikte savaşa girdiği Almanların Anadoluyu bir sömürge haline getirme arzularına yapılan bir vurgudur.

Suavi Aydın, Memâlik-i Mahrusa Demiryolları'ndan TC Devlet Demiryolları'na geçiş sürecini anlatırken Osmanlı İmparatorluğu'nun Cumhuriyet yönetimine devrettiği yaklaşık 3500 km'lik demiryolunun neredeyse tamamının yabancı şirketler elinde olduğunu belirtir (65). Cumhuriyet yönetimi, Osmanlı demiryollarının Fransızca, Rumca, Ermenice, Türkçe yazılmış talimatnâmelerini Türkçeleştirmiş, ancak dış kaynaklı şirketlere, yabancı uyruklu ya da gayrimüslim çalışanlara aynı hızla müdahale edememiştir (66). Aydın, Cumhuriyet yönetiminin demiryollarının millileştirilmesi ve

devletleştirilmesi ile yeni hatların yapımı meselesine önem verdiklerini, iç pazarı bütünleştirmek istediklerini belirtir (66). Bağımsız olabilmek âdetâ yabancıların elindeki demiryollarını geri alabilmek demektir. Yazar, Almanların hattın işletmesini terketmiş olmasına, hattın fiilen Türk hükümetince işletilmesine rağmen, Versailles Anlaşması'yla savaşın doğurduğu tamirat masrafları karşılığı Deutsche Bank'ın elindeki Bağdat Demiryolları tahvillerine müttefiklerin el koyduğunu, bu hattın Anadolu hattı ve Konya-Yenice kısmının 31 Aralık 1928 tarih ve 1375 sayılı kanunla hükümet tarafından Deutsche Orient Bank'tan satın alındığını belirtir (69). 1923'ten beri mesaisinin en önemli kısmını demiryollarına ayıran Cumhuriyet hükümetleri II. Dünya Savaşı yıllarında da bu işe ağırlık vermiştir. Aydın, İsmet İnönü'nün "her gün bir karış şimendifer" sözünü bu kararlığının göstergesi sayar ve 1943'te Bayındırlık Bakanı olan Sırrı Day'ın, demiryolu siyasetini rejimin, devletçilik siyasetinin muvaffak başı ve temeli olarak gösterdiğini hatırlatır (74). Tren ya da demiryolları bir ülkenin işgal edilip paylaşılması planlarıyla, o ülkeyi sömürgeleştirme çabalarıyla ya da siyasi ve ekonomik bağımsızlığın kazanılmasıyla doğrudan ilgilidir.

MİM'in ideolojik mesajlarla dolu yolculuk ekseninin önemli durakları konumundaki İstanbul, Ankara, Çankırı, Aydın ve Denizli demiryolu hattı üzerindedir. Nâzım Hikmet'in, yeni Türkiye'ye, onun yakın geçmişini, şimdisini ve geleceğini tahlil etme imkânlarıyla dolu trenden bakması son derece bilinçli ve stratejik bir seçimdir ki Cumhuriyet yönetimi de kendisini görmek isteyenlere treni işaret eder. Ümit Sarıaslan'ın, *Demirağlardan Örümcek Ağlarına* adlı kitabına epigraf yaptığı, "Bugünün ve yarının Türkiye'sini gerçekten tanımak istiyorsak, yapacağımız ilk iş, Ankara'ya giden trene binmektir" ifadesi, 1933-1949 yılları arasında, Kemalist devrimleri dünya

kamuoyuna tanıtmak için Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından basılan propaganda dergisi *La Turquie Kemaliste*'in mottolarından biridir.

MİM'de trenin bir imaj ve sembol olmaktan taşıp bir hiperikona dönüştüğü iddia edilebilir. Bu öncelikle yapıtın sinemasal araçlarla donatılmasının trenle ilişkisi bağlamında mümkündür. Nâzım Hikmet'in trene bu denli yüklenmesini, mahkûm edilişiyle ket vurulan özgürlük, hareket etme, iletişim kurma arzusuyla da ilişkilendiren Enis Batur, MİM'de trenin yalnızca bir mekândan bir mekâna hareket eden bir araç olmayıp, zamanın içinde makas değiştirmeye ve sekanstan sekansa ileri geri kurgu yapmaya da yaradığını belirtir (53). Batur'un sinema terimlerini kullanarak yaptığı bu saptamalar zihin açıcıdır. MİM için bu tür saptamaları mümkün kılan asıl büyük ilişki tren ve sinematograf arasındaki analogidir. Trenin dönen tekerlekleri, sinematografın dönen makaraları vardır. Trende tekerlekler döndükçe bir film şeridini andıran pencerelerden hareketli görüntüler akar, sinematografın makaralarında film şeridi döner ve perdeye hareketli görüntüler yansır. Bu görsel, yapısal ve işlevsel benzerlik MİM'de trenin analogi yoluyla bir hiperikona dönüşmesine neden olmuştur. Nâzım Hikmet'in treni bir sinematograf gibi kullanarak toplumsal mesajlar vermesinin kökeninde Rus devrim sinemasının ve çoğu, siyasi göndermeleri olan bir tren yolculuğunun anlatıldığı ilk sessiz filmlerin etkisi akla getirilmelidir. Lumière kardeşlerin bir trenin gara girişini görüntüledikleri *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*'la (1897) başlayan sessiz sinema tarihi *The Great Train Robbery* (1903), *The Iron Horse* (1924), *October* (1928) gibi unutulmaz tren filmleriyle doludur. Lynne Kirby, sessiz sinema tarihini demiryolu filmleriyle okuduğu *Parallel Tracks* (Paralel Raylar) adlı kitabının en ilginç başlıklarından biri olan "National Identity in the Train Film"de (Tren Filminde Ulusal Kimlik), tren filmlerinin uluslaşma süreçleri ve ulusal kimlikle ilişkisini inceler. Sergei

Eisenstein'ın Ekim devrimini anlattığı *October* (1928) adlı filmdeki en sembolik anların, bolşeviklerin St. Petersburg'a giden gece trenini ele geçirdikleri ve Kazakları devrime katılmak konusunda ikna ettikleri sahneler olduğunu belirten Kirby'e göre *October*'da tren, ulus alegorisini temsil eder (189). Kirby yazı boyunca, farklı ülkelerin uluslaşma modellerinin tren filmlerinde nasıl yansıtıldığını inceler. MİM'de trenin benzer bir rolü yüklenmiş olması, Nâzım Hikmet'in tren filmlerinden edindiği bir imajlar dizgesini Cumhuriyet Türkiye'sinde kimlikler meselesine uyarlamasıyla ilgilidir. Sayısı oldukça kabarık olan tren temalı sessiz filmlerin çoğu sembolik sahnelerle doludur. Trenlerin, rayların, paralel ya da çapraz hareketlerin kimi zaman anlatının yönünü de belirlediği bu filmlerde uluslaşma-modernleşme gibi konulara odaklanmış alegorik eksenler belirgindir ve çoğunda trenin sinematograf ya da kamerayla özdeşleştiği görülür. Enis Batur'un MİM'deki ritimle tren ritmi arasında kurduğu ilişki de gözönünde bulundurulursa MİM'de tren hem yapıtın teknik unsurlarını belirleyen, hem de tarih, siyaset, toplumsal sorunlar ve sınıf mücadeleleri gibi konulardaki mesajlarını ileten bir hiperikona dönüşür. Özetle MİM'de tren; Nâzım Hikmet'in yıllarca derlediği ve kurguladığı bağımsız kesitleri senaryo yazımından gelen teknikleri ve sinematografik imajların yarattığı geçişleri kullanarak birbirine ekleyip harekete geçirmesinin aracı olmuş, sinema deneyiminin sağladığı sembolik ve alegorik eksenlerin kullanılmasıyla Türkiye'nin 1908-1941 yılları arasındaki siyasi ve toplumsal kimliğini gözler önüne sermiş, hareketin temel niteliğe dönüştüğü MİM'e bir açık yapıt kimliğini kazandırmıştır.

C. MİM’de İmajlar ve Tür Sorunsalı

Nâzım Hikmet’in şiirleri hakkındaki çalışmalarda en sık dile getirilen konulardan biri onun şiirlerinin türlerarası niteliğidir. Nâzım Hikmet’in şiir serüvenini incelemeye kalkışan kişinin, türsel karmaşanın getirisi olarak ortaya çıkmış “şiir, şiirleştirme, masal-şiir, mektup-şiir, uzun şiir, manzum roman, manzum oyun, roman, ansiklopedi, destan” v.b. gibi, son derece çetrefil bir kavram öbeğiyle baş etmeyi göze alması gerekir. Bütün bu kavramların sınırları hangi tekniklerle aşılmakta, hepsini bir yapıta içkin kılmanın yöntemleri nasıl geliştirilmektedir?

Öykü Terzioğlu, *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı kitabının önsözünde, çalışmasının odağını oluşturan *Jokond ile Sİ-YA-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar* adlı yapıtların eleştirmenler tarafından belirli bir türün kalıplarına sığdırılmadığını, bu kitapların herhangi bir sınıflandırmayı olanaksız kılan heterojen yapı özelliklerine sahip olduğunu belirtir (13). Nâzım Hikmet’in, şiir ve düzyazı bölümlerden oluşan bu kitapların türünü roman olarak belirlemesinden yola çıkan Terzioğlu, Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin’in “romanlaşma” kavramına başvurur. Bakhtin’e göre; romanın edebiyat sahasındaki egemenliği, şiir de dahil tüm türleri romanlaştıracak, böylece farklı türler roman gibi, yapısal açıdan heterojen ve esnek bir görünüme bürünecek ve gerekli biçimsel araçlarla donanarak toplumsal çok sesliliğin temsiline açık bir hale geleceklerdir (14). Terzioğlu, Nâzım Hikmet’in sözkonusu yapıtlarındaki romanlaşmayı, şairin Avrupalı üst sınıflarla işçi sınıfları arasındaki çatışmayı tarihsel maddeci perspektifle ele alabilmesi için biçimsel bir zorunluluk olarak görür (14). Fredric Jameson’un *Politik Bilinçdışı* adlı kitabındaki “edebi kurumlar” ya da “tür” tanımlamasına yer veren Terzioğlu,

Jameson'un, yazarla okur kitlesi arasında, işlevi yapıtların doğru değerlendirilmesi için okura işaretler sunmak olan bir tür toplumsal kontrat bulunduğu şeklindeki ifadelerini vurgular. Terzioğlu'na göre Nâzım Hikmet bu yapıtlarında şiirle roman arasındaki sınırları silikleştirmiş, okura yepyeni bir okuma kontratı sunmuştur (21).

Nâzım Hikmet'in anlatı özellikleri taşıyan tüm yapıtlarında romanlaşma eğiliminin özellikleri görülür kuşkusuz. Ancak bu tezde, yukarıda sözü edilen kavramlar öbeğini derleyip toplayan asıl unsurun romanlaşmadan ziyade sinema olduğu, bu bağlamda roman ve romanlaşmanın sinemayla yeniden biçimlenen edebî türlerin ve sanatların diyalektiğinde önemli bir aşamayı temsil ettiği iddia edilmektedir. Sinemanın imajlar aracılığıyla düşünceler yaratması; Nâzım Hikmet'te türler ve sanatlararası sentez fikrinin olgunlaşmasında, MİM'deki dilin şiirleştirme, sine-imaglar ve sinema tekniklerinin metne uyarlanması yoluyla az sözle çok şey anlatan bir nitelik edinmesinde etkili olmuştur.

1. Tür Karmaşası ve Sentez

Nâzım Hikmet'in edebî türler hakkındaki düşüncelerinin ne yönde geliştiği, Kemal Tahir'e yazdığı mektuplardan takip edilebilir. 1940-1950 yılları arasında yazılan bu mektupların ana izleğini şiire düzyazının olanaklarını kazandıracak biçimsel yeniliklerin araştırılması; uzun hikâye ile roman arasındaki farklar, MİM'in yazılış süreci ve roman sonrası bir türün nasıl olacağı gibi sorunsallar oluşturur. Nâzım Hikmet 28.3.1947 tarihli mektubunda, "Bir hayli zamandır şuurumun altında hazırlanan bir mesele artık şuur üstüne çıktı" diyerek yeni bir konuyu tartışmaya başlar (349). Şaire göre roman müthiş bir icattır ancak son icat olamaz. Romanı doğuran, geliştiren teknik ve sosyal şartlar değişmektedir. "Öyle sanıyorum ki yeni teknik ve sosyal şartlar,

şimdiye kadar bilinmeyen -nasıl ki roman da vaktiyle öyleymiş- yeni bir kitaba geçmiş söz sanatını gerektirecek. Bunun ismi ne olacak bilmem. Ama bu ne şiir ve çeşitleri, ne de hikâye-roman ve çeşitleri olacak, kemmiyet bakımından onların unsurlarını taşımakla birlikte, keyfiyet bakımından başka bir şey” der (350). Şairin bir sonraki mektubunda, romandan sonra gelecek yazı tekniği hakkındaki düşüncelerini geliştirdiği görülür. Nâzım Hikmet’e göre, şiirden masala, dinî menkıbeden modern romana kadar tüm edebiyat şekilleri birbirine bağlıdır. Hepsini temelde hikâye etme sanatıdır, ancak hangi araçlarla ve tekniklerle hikâye ettiklerine göre birbirlerinden ayrılırlar. Bu araçların nota, çalgı aleti, boya, sözcük gibi unsurlardan ibaret olmadığını, sanayinin gelişme derecesiyle tayin edilen imkânların da akla getirilmesi gerektiğini söyleyen şair, romanın matbaaya bağımlılığını örnek gösterir (350). Matbu kitabın olmadığı eski medeniyetlerde şairlerin hikâyelerini ezberden ve saz çalarak anlatmasını türlerin diyalektik gelişiminde önemli bir evre sayan Nâzım Hikmet, Charles Dickens’ın, romanlarını toplantılarda halka okumak merakına düştükten sonra üslubunu değiştirdiği gibi ilginç bir örneğe yer verir (351). Bu örneğin bağlamı, şairin “Matbu kitap halindeki roman, yüksek sesle okunup dinlenmek için değil, daha ziyade, evet daha ziyade, o kitabın bir kişi tarafından okunması göz önünde tutularak yazılır ve ezberlenmez” şeklindeki ifadeleridir (351). Kur’an-ı Kerim’in dahilî ritmi, secileri, gizli kafiyeleriyle gayet kolay ezberlendiğini söyleyen Nâzım Hikmet şöyle bir senteze varır: Ezberlenen, halk topluluklarına okunan, eski medeniyetlerin şiir unsurlarıyla oluşturulmuş hikâye ediş tarzları tez; düzyazı tekniğiyle yazılmış, bir tek insanın basılmış kitaptan harfleri gözleriyle takip ederek okuduğu roman antitezdir. “Şimdi, yeni teknik imkanlar mesela, radyo, senaryo filan şekil bakımından; ve yeni sosyal şartlar muhteva bakımından bu tezle antitezin bir sentezini icabettirmektedir” diyen Nâzım Hikmet, tezle antitezden

unsurlar barındıracak bu yeni hikâye ediş tarzının ezberlenebilen, radyoda halk yığınlarına sözle ve matbu kitaptan bir insan tarafından gözle okunabilen bir tarz olacağını belirtir. Daha da ilgi çekici olan, şairin bu yeni hikâye ediş tarzının modern piyes ve senaryo yazış yöntemlerinden faydalanacağını düşünmesidir (351). “[B]ence kat’i olan bir şey varsa, yeni nesnenin yazı tekniği en geniş manasıyla şiir yazı tekniğinden ilham alacaktır. Yani en geniş manasıyla vezinli ve kafiyeli olacaktır ” diyen şair, vezin ve kafiye meselesine “bazan kafiyesizlik bile nasıl kafiyeli olmaksızın öyle geniş manada” diyerek bir açıklık getirmek ister. Satırların alt alta kesik kesik mi yoksa başka bir şekilde mi yazılması gerektiğine ise henüz karar vermediğini bildirir (351-52).

Bu mektup MİM’in çalışmalarının büyük oranda tamamlandığı bir dönemde yazılmıştır. Nâzım Hikmet bütün bu düşünceleri yeni temellendiriyor gibidir ancak MİM mektupta ifade edilen tüm teknik detaylar açısından sözkonusu sentezin ta kendisidir. Hatta meselenin bazı açılardan *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*’na, *Benerci Kendini Niçin Ölüdürdü?*’ye kadar götürülmesi mümkündür. Sonraki mektubunda bu yeni yazı tekniğine “romanüstü” adını veren Nâzım Hikmet şöyle yazar: “Senin korkun bu çeşit eserin sırf hareketten ibaret olacağı için can sıkması. Bense bilakis, bu çeşit eserde hareket unsuru kadar tahlil unsurunun da tabir caizse, daha derinden verilebileceğine kaniim. Her ne hal ise, uzun lafın kısası, paçaları sıvadım, ilk denemenin ‘senaryosunu’ yaptım” (352). Gerçekleştirdiği ve temellendirmeye çalıştığı sentezin, hareketten ibaret, senaryosu yapılabilen bir yazı tarzı olduğunu belirtmesine rağmen bunu sinemayla değil de romanla ilişkilendirmesi, Nâzım Hikmet’in sentezi mümkün kılan unsurun sinema olduğunun farkında olmadığını düşündürür. Tarihsiz başka bir mektubunda zamandaş kesitleri metinselleştirme arzusunu vurgulayarak James Joyce’un *Ulysses*’ini akla getiren bir ifadeyle “dünyanın belirli ve sonsuz bir anının

‘romanını’ yazmak istiyorum” (356) diyen Nâzım Hikmet, 14.8.1947 tarihli mektubunda, tasarladığı yeni türden bu kez “süperroman” adıyla bahseder (364).

Nâzım Hikmet’in romanın ötesini tasarlamaya çalışması, yeni çağın teknolojisini temsil eden sinema sanatıyla birlikte sözün ve yazının yeni serüvenlere açılmasından kaynaklanır. Onun, ezberden ve saz eşliğinde hikâye anlatan ozanı “tez”, romanı “antitez” ve hem bireysel okumaya hem de söz aracılığıyla kitlelerle paylaşımına açık yeni yazı tekniğini “sentez” olarak nitelemesi, Walter J. Ong’un “ikincil sözlü kültür” kavramıyla örtüşür. Ong, sözün teknolojileşmesini incelediği *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı kitabında, elektronik çağını ikincil sözlü kültür çağı olarak tanımlar. Ong’a göre, varlığı yazı ve matbaa teknolojisine dayanan, telefon, radyo ve televizyona özgü sözlü kültür çağında, sözlü ve yazılı kültür arasındaki farklar kavranmaya başlamıştır (15). Ong, teknolojiden yararlanan pek çok kültürde hâlâ birincil sözlü kültürden kalma düşünce biçimlerine rastlandığını belirtir (24). Yazarın, sözlü kültürün psikodinamiği konusundaki önermeleri MİM’in kimi teknik detaylarıyla uyumluysa da yapıt yazıyla şekillenmiş bir bilincin ürünüdür. Sözlü kültürde hatırlanmak istenen bir bilgi belleğe yardımcı olacak unsurlarla düzenlenir (49). Ritm, kafiye, vezin, kalıplaşmış deyişler, atasözleri bu unsurlardan bazılarıdır. MİM’de şiirleştirmenin işlevlerinden biri ritm, kafiye gibi unsurlar aracılığıyla yapıtın bölümlerinin ezberlenebilmesini sağlamak ve anlatılanların korunmasını da mümkün kılan tasarruflu bir dil üretmektir. Ong, birincil sözlü kültürlerde düşünme ve anlatım biçiminin sergilediği özelliklerden bazılarının belirlendiğini söyler: Bunlar; “yan cümle yerine ekleme, çözümlene yerine kümeleme, bol tekrarlı ya da bereketli, tutucu ya da gelenekçi, insan yaşamına yakın, mücadelecî eda, mesafeli olmak yerine duygudaş ve katılımcı, değişmeyen ortam dengesi, soyut

değil duruma bağılı” olmak üzere dokuz alt başlıkta sunulmuştur. MİM, bu özelliklerin bazılarının kalıntısı sayılabilecek örnekler açısından zengindir.

Ong’un kitabında, “yan cümle yerine ekleme”, *Tevrat*’ın “Yaradılış” bölümünden alınmış bir pasajla açıklanmıştır. Sözlü kültürün kalıntılarını içeren metinlerde, yan cümle üretmek ya da yeni bir cümleye başlamaktansa cümleleri sürekli “ve” bağlacıyla eklemleme eğiliminin öne çıktığı belirtilir (53). *Kuvâyi Milliye*’de dikkat çekici bir sıklıkta kullanılan, Nâzım Hikmet’in çeşitli dönemlerini temsil edebilecek şiirlerinde az çok karşılaşılan bu eklemelere MİM’de de rastlanır. Halim Ağa’nın kıyafetlerinin betimlenişi verilebilecek pek çok örnekten biridir: “Ve fötür şapkası kafasında, sırtında paltosu / ve siyah şalvarı rahat kıvrımlarla yayılmış / ve çıkarmış keten lastik iskarpinlerini / ve peykenin üzerinde ellerine yakın / ve canlı elleri kadar / beyaz yün çoraplı ayakları. / Ve konuşulanları tüylü kulaklarıyla değil / ayaklarıyla dinliyor” (41).

Çözümleme yerine kümeleme, belleği güçlendirmek için kalıplardan yararlanmakla bağlantılıdır. Söze dayalı anlatımda eş ya da karşıt anlamlı terimler, deyişler ve cümlecikler kümelenir. Ong, yazıdan habersiz insanların asker yerine “kahraman asker”, prenses yerine “güzel prenses” demeyi tercih ettiklerini, okuryazarlara hantal ve bıktırıcı gelen bu kümelerin sözlü anlatımdan ayrı düşünülmemeyeceğini söyler (54). MİM’de sözlü aktarımların kalıntısı olarak değerlendirilebilecek bu tür kümelenmeler yoktur ancak yine de belleğe hizmet edecek biçimde kişilerin genellikle yaptıkları işlerle ve unvanlarıyla anıldığı görülür. Ong’un, “bol tekrarlı ya da ‘bereketli’” dediği üçüncü özellik, sözlü ürünlerde dinleyenlerin dikkatini tazeleyecek, bağlamı kaçırmışlarsa yeniden yakalamalarını sağlayacak tekrarların bulunmasıdır. MİM’de, anlatının karmaşık yapısı içinde tekrar görünen

kişilerin mutlaka hatırlatılması bu özelliğe bağlanabilir. Hatırlatmalar şu örnekteki gibi çoğunlukla parantez içinde yapılmıştır. “Nuri Cemil / Ahmet Onbaşının / (Balkan Harbi’nde giden / Seferberlikte giden / Yunan Harbi’nde giden Ahmet Onbaşı’nın) / tepesinden gördü onu” (125). Ong’un “bereketli” kavramı hitabet ustalarının *copia* dedikleri, bir çırpıda bol dil dökme yeteneği ya da bereketli söz söyleme anlamlarına gelir. Hitabet sanatı yazı sanatına dönüştürüldüğünde bile bereketli söz söyleme özendirilmiştir (57). MİM’de Halim Ağa’nın, her seferinde kıyafet detayları betimlenerek, özellikle de hayvan metaforları kullanılarak yaratıcı bir biçimde verilmesi gibi unsurlar bereketlinin örnekleri olabilir. Temaların farklı boyutlarıyla da olsa tekrar tekrar ele alınışı da bir sözlü anlatı kalıntısı sayılabilir. En az sayfada en fazla kesiti sunma çabasındaki Nâzım Hikmet için bereketli üslubun çok da işlevsel olmadığı akılda tutulmalıdır. Tutucu ve gelenekçi ile, sözlü ürünlerin yazılı olanlar gibi yaratıcılığa açık olmadıkları, belli konu, kalıp ve söyleyişleri korudukları ifade edilmek istenir. MİM’de sözlü anlatıların bu niteliğine örnek olabilecek bir iki hikâye bulunabilir. Halim Ağa’nın bölmesindeki yolcuların perilerle ilgili aktarmaları, Bulgaryalı Muhacirlerin İbrahim peygamber ve rüya anlatısı böyledir mesela. MİM’in geneli içinse tutucu gelenekçi nitelik söz konusu olamaz.

İnsan yaşamına yakınlık, sözlü ürünlerin başka bir ortak özelliğidir. Ong, bilgiyle yaşantı arasına mesafenin ancak yazıyla üretilebilen kategorilerle girdiğini, böyle bir araçtan yoksun olan sözlü kültürlerin tüm bilgiyi insan yaşamına dayanarak, dünyayı insan etkileşimi çerçevesinde özümleyerek kavramlaştırıp söze döktüğünü belirtir (59). Nâzım Hikmet’in Marksist bir birikimle sınıfsal konumları çözümlmek için insan ilişkilerine odaklandığı MİM’in kayda değer bir kısmı, okuma yazma bilmeyen mahkûmların anlattıklarının yazıya geçirilmesiyle oluşmuştur. Bu yüzden yapıt sözlü

ürünlerdekine benzer bir mücadelecî edayı da yansıtır. Ong'un, duygudaş ve katılımcı, soyut yerine duruma bağlı dediği özelliklerle MİM arasında ilişkiler kurmaya kalkmaksa zorlamacı bir yaklaşım olur.

Ong'un MİM'in nasıl bir sentez olduğunu anlamaya katkısı konuşma dilinden yazı diline ve elektronik çağına geçiş konusundaki akıl yürütmeleridir. Yazı diline geçişi, sestem görsel mekâna geçiş olarak niteleyen Ong, matbaanın görsel mekân kullanımını etkilemesini sorunun en önemli odağı sayar çünkü görsel-mekân kullanımı matbaa-yazı etkileşimini yansıttığı gibi sözlü kültürün izlerini de yansıtır (140). Matbaa sonrası söz konusu görsel mekân sayfadır. Bir metnin sayfaya nasıl yerleştirildiğinin bir anlamı vardır. Ong'a göre tipografik mekân ya da sayfadaki boş mekân modern ve postmodern dünyaya dek uzanıp büyük bir önem kazanmıştır (152). Bu beyaz boşluğun şairlerin hayal gücünü etkilediğini belirten Ong, başka örneklerin yanı sıra Mallarme'nin "Un coup de des" (Zar Atışı) adlı şiirine değinir. Bir zar atışının ve şansın izlediği yolu çizercesine sayfanın bir ucundan bir ucuna kayan uzunlu kısıklı dizeler, anlatıdan kaçınma ve şiiri mekâna yayarak okuma arzusuna bağlanır (153). Nâzım Hikmet'in sentez düşüncesini temellendirmesinin peşinden ilk sorguladığı şeyin satırların yazılma biçimi olması bu bağlamda özellikle anlamlıdır. MİM'de tipografik mekânın kullanılmasına bakıldığında, Nâzım Hikmet'in 1920'lerden itibaren kullandığı merdiven basamağı şeklinde alt alta dizilmiş uzunlu kısıklı dizelerin yapıtın niyetiyle örtüşen bir işlevi olduğu görülür. Bu istif şekli yapıtın şiirden de romandan da unsurlar taşıdığı ve asıl derdinin hareketi yansıtmak olduğunun görsel bir kanıtı gibidir. Ong, sözel anlatımın elektronik dönüşümünün, kelimenin yazıyla başlayıp matbaayla pekiştirilen mekân bağlarını güçlendirdiğini ve insan bilincini ikincil sözlü kültür çağına soktuğunu söyler (160). Yazara göre ikincil sözlü kültür topluluk duygusunu geliştirmesi, yaşanan

anı odaklaması ve sözlü kalıpları kullanışıyla birincil sözlü kültüre benzer görünür oysa ciddi farkları vardır. “Yazı ve matbaa, okumakta oldukları metni anlamaları için insanları yalnız kılıyorsa, birincil ve ikincil sözlü kültürler de dinleyiciler arasında güçlü bir grup bilinci yaratırlar. Ancak ikincil sözlü kültürün, grup bilinciyle bir araya getirdiği dinleyici topluluğu, biricil sözlü kültürdekinden kat kat geniş bir kitledir” (161). Bu argüman, kişisel okumaya olduğu kadar kitlelere sesli okunmaya da uygun bir yazıyı araştıran Nâzım Hikmet’in niyetini kavramak için önemlidir. Roman, gazete, tiyatro, radyo ve sinema gibi unsurların olanaklarıyla donanmamış bir edebiyat, kitleleri yakalamakta zorlanacak, böylece onları düşündürme ve değiştirme şansını da kaybedecektir. Nâzım Hikmet, teknolojik gelişmelere bağlı yeni bir sözlü kültüre ait olduğunun farkındadır. MİM’i bu kültüre has paylaşım ve alımlanmaya uygun araçlarla donatması yapıtı filme alınmaya, sahnelenmeye, kitlelere sesli okunmaya ve bireysel okumaya elverişli hale getirmiştir.

2. MİM Bir Sineşir Mi?

Sinemanın etkisiyle ortaya çıkan, şiir unsurlarıyla başka edebî türlerin ve sanatların anlatım olanaklarını buluşturan bir sentez fikri bütün heyecan vericiliğine rağmen çok yakın zamanlara kadar akademik araştırmaların konusu olmamıştır. Christophe Marc Wall-Romana, 2005 yılında yazdığı “French Cinepoetry: Unmaking and Remaking the Poem in the Age of Cinema” (Fransız Sineşiri: Sinema Çağında Şiiri Bozmak ve Yeniden Yapmak) başlıklı doktora tezinde, çeşitli şair ve film yapımcılarından ödünç aldığını söylediği “sineşir” kavramını tanımlamaya ve kavramın epistemolojisini oluşturmaya ilk girişinin kendisi olduğunu belirtir (2). Fransız şiirinde sinemanın Mallarmé’den bu yana avant-garde yazma pratiklerini nasıl etkilediğini

inceleyen araştırmacı, tezinin özetinde sineşiiri, şiiryazımının filme has elementlerin etkisi altında yeniden şekillenmesi olarak tanımlar. Filme has elementlerden kasıt; film düzenleme teknikleri, film teorisi, film izleme deneyimi ve filmin kültür endüstrisidir. Sineşiirlerin özellikle 1910'larda sinemanın ortaya çıkışıyla ilişkili yeni metin tiplerinden sonra yazılmaya başlandığını belirten Wall-Romana bu metin tipleri arasında senaryoyu, özellikle sessiz filmlerde kullanılan arayazıları (intertitle), reklamları, film fan ve ticaret dergilerini, filmlerin kitaplara ucuz adaptasyonlarını sayar. Sineşiirdeki en açık ve ütopyacı hareketin I. Dünya Savaşı başlangıcıyla sesli filmlerin devreye girdiği 1929 arasında olduğu ve 1945'lerde henüz yeni oluşan metropollerin içinde ve ötesinde deneyselciliğin bir dizi sineşiir ürettiği de özette verilen bilgiler arasındadır.

Wall-Romana, "Sinemanın şiirle ağını örmesi, teknolojik olarak değişen bilgi ve deneyimin daha yeni modlarıyla edebî yazının kurulu modlarının karşılaşmasını temsil eder. Sinemanın şiirde nasıl kullanıldığını anlamak hareketli imaj ve sözcük arasındaki arabuluculuklar boyunca edebiyatın, kültürün, algının, teknolojinin doğası hakkında yeni soru setlerine açılır" der (2). Çok farklı ve karışık olsalar da bu çeşitli medyalar arası yolların,biçimlerin ve uygulamaların tutarlı şekilde ifade edilebilecek özellikler içermelerinden yola çıkan Wall-Romana'ya göre, sineşiir, sinemanın olmazsa olmaz konumunda bulunduğu, sınırları belirlenemeyen bir yazma yöntemidir. Sineşiir, şiiri metinsel olduğu kadar görsel bir obje olarak da görmeyi, onu bir gösterge, kültürel ve sinema tutkunu deneyimleyicilerce içirilen bir aktivite olarak düşünmeyi gerektirir (2). Bu yüzden araştırmacının sineşiire bakışının bileşik bir karakter sergilemeye eğilimli olduğunu belirtmesi son derece anlaşılırdır. Wall-Romana'nın; şairlerin sinemada ne buldukları, filmlerin bir şeyleri daha tematik temsil etmek ya da şiirsel bütünlük için ilham verici bir kaynak olarak mı görüldüğu, sinemaya özgü araçların şiirde spesifik

özellikler ortaya çıkarıp çıkarmadığı, Avant-garde’ın neden Jules Romains’in 1908’de şiirle sinemayı buluşturma çabasıyla başladığı gibi soruları peş peşe sıralamasının altında, avant-garde’ın ortaya çıkışının sinemayla bağlantısını kurma arzusu yatar (2).

Wall-Romana sık sık “transmedia” (medyalararası) sözcüğünü kullanmakta, sineşiiirin sinema, roman, radyo, gazete, fotoğraf gibi araçların iletişim yollarını, biçimlerini ve eylemselliklerini eklemleyebilen bir tarzı olduğunu vurgulamaktadır. Araştırmacı, sineşiiiri yeni bir tür olarak görmez, onun bir deneyim olduğunu iddia eder. Sineşiiir, modernist şairlere yeni bir deneyim ve algılama kapısı açmıştır. 19. yy sonundan 1970’lere kadar şairlerin bu kapıdan büyük bir iştahla girdiklerini söyler. Kimisi bu tarzı hemen terk etmiş, kimisi sineşiiirlerini çok basit ve popüler işler olarak görüp reddetme eğilimi göstermiştir. Sineşiiiri, “Sinemasal aygıtın hayalî ya da fiili yönleriyle doğrudan ilgili olan belirli düzensel unsurlarca bilgilendirilmiş (informed) bir şiir ya da şiirsel metin” (7) şeklinde tanımlayan Wall-Romana, bu tanımın geçirgen olduğunu, romansal ve teatral metinleri de kapsadığını, kendi türsel kaygılarından uzaklaşıp şiirin biçimden bağımsız hareketliliğine yöneldikleri ölçüde diğer metinlerin de bu tanımın süzgecinden geçebileceğini belirtir (7). Wall-Romana’nın tanımı ve sineşiiirin duyumsallığa dayalı gerçekliği, deneyimselliği, gerçeklikle bağ kurmayı hızlandıran niteliği konusundaki açıklamaları çalışmamız için önemli olacaktır.

MİM, sinemanın temel unsurlardan biri olduğu, türsel kaygıları aşmış, edebî türlerle birlikte resim, fotoğraf, radyo, sinema, roman, gazete, tiyatro gibi tüm sanat ve medyaların araçlarını eklemleyen bir yapıt olarak Wall-Romana’nın sineşiiir teorisiyle birebir örtüşür. Bir önceki başlıkta, yapıtın herhangi bir tür için belirlenmiş sınırlara sığmadığı, bir sentez olarak değerlendirilebileceği belirtilmişti. Sineşiiir bağlamında diğer türlerin, sanat ve medyaların MİM’de nasıl kurucu unsurlar haline geldiğine

yakından bakmak yapıttaki birikimi ve bütün bunların sinemasal bir gerçekçilikle ilişkisini kavramak konusunda da faydalı olacaktır.

Nâzım Hikmet MİM’de pek çok romanın adını anar, sunduğu yaşam kesitleriyle işaret etmek istediği sorunları konu etmiş romanlarla metinlerarası bağlantılar kurar. Tasarruflu bir dil kullanımının amaçlandığı MİM’e, romanların uzun uzun çözümlediği toplumsal sorunlar ve sınıf çatışmaları pratik biçimde dahil edilmiş olur. MİM kendisinden önce ve kendisiyle eş zamanlı olarak varolan tüm ifade araçlarının bir sergisi niteliğindedir. Teknolojik gelişmelere paralel biçimde ortaya çıkan bu araçlar tarihin farklı dönemlerinde icat edilmiştir ancak günümüzde bir aradadırlar. Nâzım Hikmet’in geçmişin birikimini reddetmeyen, tersine bu birikimin tarihte ard zamanlı ve şimdide eşzamanlı olarak varolduğunu bilen, onu dönüştürüp araçsallaştırma esasına dayalı avant-garde’ı burada da kendini gösterir. Roman, MİM’in gerisindedir ancak onu hem duyular, imajlar, gerçekçilik bağlamında tetikleyen hem de biçim ve içeriğe özgü deneyselliklerle zenginleştiren bir konumdadır. Örneğin, Tatar yüzlü adam’ın perilere çarpılıp bileklerine lanetleme indikten sonra cura çalmaya başlama hikâyesi (42-44) sözlü kültüre ait bir anlatılar kategorisine dahilken, alıntı ve aktarmalar yapılan *Savaş ve Barış* romanı ve MİM sentezi temsil etmektedir. MİM’de adı geçen, başka yazarlara ait edebiyat yapıtları arasında sadece *Yevgeni Onegin*’in şiir formunda olması, onun da manzum-roman olarak bilinmesi gözden kaçırılmaması gereken bir detaydır. Nâzım Hikmet tutarlı biçimde romanları referans göstermektedir. MİM’de “destan” diye anılan *Kuvâyi Milliye* bile (177), türler arası bir alana aittir.

Resim, litografi, fotoğraf, sinema farklı tarihselliklere sahip sanatlar ve resim, litografi, gazete, fotoğraf, radyo, sinema birer enformasyon aracı olarak MİM’de önemli konumlara sahiptir. İbrahim Balaban’dan yola çıkılarak yazılmış Ressam Ali ile, Nâzım

Hikmet'in ressam annesi Celile Hanım'ın biyografisinden unsurlarla anlatılan Cemilânım bağlamında yağlıboya resimden, resim yaparken kullanılan araçlardan söz edilir. Örneğin Ayşe'nin mektuplarından birinde Cemilânım'ın kullandığı renklerin ve başka malzemelerin terminolojisi, patiskayı tutkalla üstübeçleyip tuval yapışı anlatılır (484).

Litografi (taş baskı), MİM'de üç örnekle yer alır. Bunlardan ilki 15:45 katırı İzmit'e yaklaşırken Gölcük'le Değirmendere arasında demirlemiş olan Yavuz gemisinin görünmesiyle gündeme gelir. Gemiyi kısaca betimleyen Nâzım Hikmet sözü bir resme devreder: “Biçimli / belki yeni boyanmış, temiz. / Fakat böyle uzaktan / onu ilk göreni şaşırtacak kadar heybetsiz. / Sanki direklerinden tutulup / kolayca oturtulmuş gibi suyun üzerine / Hiçbir yeri benzemiyor / -Hatta bacaları- / kahvelerdeki taşbasma renkli resimlerine” (91) (Resim 4). İkinci taş baskı resim, Garson Mustafa ile aşçı Mahmut Aşer'in, *Kuvâyi Milliye*'den MİM'e alınan “Hikâyei Bir Aletle Bir İnsan” hakkındaki yorumlarında geçer. Mustafa, kamyonetle Şoför Ahmet arasındaki bağlılığı anlatırken bir resmi hatırlatmak ister: “Bilir misin bir resim vardır Mahmut Usta, / kahvelerde duvarlara asarlar : / Arabistan çölünde güneş batar, / vurulmuş bedevi Arap al kan içinde kumlarda yatar / ve herifin ceylan gibi atı durur başucunda / koklar ağlayarak sahibini¹³” (225), “Şoför Ahmet şehit düşmüşse daha o zaman / başucunda durup ağlayarak üç numrolu kamyoneti / dağlarda kuşa kurda karşı beklemiştir Ahmet'i” (226). Üçüncü taş baskı resimde bir mareşal vardır. Hapisane avlusundaki dükkânlardan aynacı Asrî Yusuf'unki tasvir edilirken, “Yaldızlı markaların / resimliklerin / ve yağlı boya kırmızı güllerin arasından bakan aynalar. / Çıplak kadınlar duvarlarda, / ve taş basma bir mareşal” denir (294). 1930'larda ve 1940'larda kahvelerde, evlerde Atatürk'ün, Mareşal

¹³ Taş baskı bir resim olması muhtemel halk resmini çok araştırmama rağmen bulamadım.

Fevzi Çakmak'ın, Yavuz Zırlısı'nın taş baskı resimleri asıdır. Arap çölü, bedevi ve atı gibi resimler de ucuza çoğaltılıp satılabilen halk resimleri arasındadır. MİM'in yazıldığı yıllarda hâlâ kullanımda olan, insanların zihinlerinde kolayca canlandırabileceği imajlar konumundaki bu örnekler hem MİM'de tasvirin resimlerin doğasından yararlanmak gibi pratik yollarla ilişkisini, hem de litografinin toplumun belleğine imajlar yerleştirmekteki etkisini düşündürmelidir.

“Gazete” sözcüğü MİM'de pek çok kez geçer. Bunlardan özellikle önemli olan ikisi “Tarih Yazan İmajlar” adlı bölümde ele alınmıştır. Halil, Haydarpaşa Garı merdivenlerinde gördüğü bir gazete parçasını okumaya çalışıyor ancak gaz lekesinin yazıları dağıtmış olması yüzünden haberi tamamlayamıyordu (17). Hapisede Bakkal Sefer, Asrî Yusuf, Çopur İhsan 10 Rebiülahır 1327 tarihli *Sabah* gazetesini okumaya çalışıyorlar ancak 33 senelik gazetede oluşan hasar nedeniyle ancak bazı kelimeleri ya da cümle parçalarını okuyabiliyorlardı (303-10). Gazete haberlerinin doğrudan şiileştirildiği bu iki bölümde çeşitli nedenlerle haberlerin okunamaması II. Dünya Savaşı dış politikası bağlamında 1940'lardaki basın sansürüne bağlanmıştır. *Sabah*'ın, Osmanlı'da basın sansürüne gösterdiği direnişle ünlenen Mihran Efendi'nin gazetesi olmasının sansür izleğini pekiştirdiği söylenmiş ve sansürün tarihsel sürekliliği, enformasyon araçlarının güvenilmezliği gibi konulara açıklık getirilmiştir. Vurgulanması gereken nokta, Nâzım Hikmet'in gazeteyi şiiire belge niteliği kazandıran bir tarzda kullandığıdır.

Fotoğrafa dair örnekler, gazeteyle fotoğrafın birlektiğine dikkat çeker. Halil'in gördüğü gazete parçasında fotoğraflar vardır örneğin. “Tek sütunluk bir nefer. / Üniforması belli değil. / Traş uzun. / Beyaz sargılar var başında / Sargılarda kan. / Sonra tayyareler / -kanatlı köpek balıkları gibi- / ‘pike bombardıman- / diye yazıyor”

(17). Nâzım Hikmet'in, Tanya epizodunu yazarken Zoya Kosmodemyanskaya'nın idamını haber veren bir gazeteden yararlandığı, Tanya'nın tasvirinin fotoğraf aracılığıyla yapılmasının dahi MİM'de yer aldığı belirtilmişti. Tanya epizodunda, idam edilen genç kızın fotoğrafını çekmeye çalışan subaylardan birinin elindeki makinenin Kodak olduğu söyleniyor, gerçekçilik boyutu asla ihmal edilmiyordu (464). İlginç bir detaydır ki, Zoya'nın günümüzde internet aracılığıyla kolayca ulaşılabilen fotoğraflarının büyük kısmında idamı görüntülemeye çalışan Alman subayları vardır. MİM'de gazete ve fotoğraf ilişkisini pekiştiren başka bir malzeme Memleket Hastanesi'nde hastaların Halil'den alıp baktıkları harp resimleri dergisidir. "Resimli bir derginin etrafındaydı ikinci karyola. / Dün gece Halil'den aldılar / İnsanları, aletleri ve yangınlarıyla harp resimleri" (383) dizelerinde söz edilen kaynak, 1930'lar ve 40'lar boyunca yayımlanan *Foto Magazin* olabilir. II. Dünya Savaşı yıllarında bu dergi "Haftalık Dünya Harp Resimleri" alt başlığıyla yayımlanıyordu. "Recep'in eline geçmişti dergi. / Son sayfada / çölde İngiliz askerlerini eğlendiren kızların / çıplak, beyaz bacaklarına bakıyordu " ¹⁴ (385).

Radyo hapisanedeki Nâzım Hikmet için diğer medya araçlarına göre daha özel bir konumdadır çünkü şairin dış dünyayla bağlantısındaki sürekliliği sağlayan radyodur. Kemal Tahir'e 15.4.1941 tarihli mektubunda "Boş vakitlerimde, bütün ajans haberleri saatlerinde, sabah saat sekiz, öğle saat 12.50, akşam saat 7.30 ve hatta bazen 10:30'da radyonun başındayım" (69) diyen Nâzım Hikmet pek çok mektubunda radyodan söz eder. Koşullardaki radyoların modellerini, hangi istasyonları çektiklerini, radyodan dinlediği önemli haberleri ya da müzik yayınlarını büyük bir heyecanla paylaşır.

¹⁴ Çeşitli kütüphanelerin arşivlerinde bazı sayıları bulunan *Foto Magazin*'in 1940-1945 arasında çıkmış sayılarından ulaşabildiklerim arasında bu fotoğrafı bulamadım.

Nâzım Hikmet'in radyo aracılığıyla bilgilenmesinin MİM'e yansıması kaçınılmazdır. Nitekim "Dördüncü Kitap"ın birinci bölümü bütünüyle radyo üzerine kurulmuştur. Radyoman Cevdet Bey'in II. Dünya Savaşı haberlerini dinlemesi, klasik müzik yayınlarına ve Zahir Borsası'nın Toprak Mahsulleri Ofisi'nin Ziraat Saati programlarına ilgisi 1940'ların radyo programlarından yola çıkılarak kurgulanmıştır. Kudret Emiroğlu, *Gündelik Hayatımızın Tarihi* adlı kitabının "Radyo" maddesinde Türkiye'nin ilk radyo programlarına bakar. "19.40: Telsiz Telefon Orkestrası, 20.10: Zahir Borsası" (551) şeklinde sıralanan programlar, Teoman Yazgan'ın *Önce Radyo Vardı* ve Uygur Kocabaşoğlu'nun *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna* adlı kitaplarında belirtilen 1940'ların programlarıyla benzerdir. "Dördüncü Kitap"ın birinci bölümünde, Cevdet Bey'in dünyanın dört bir yanından aldığı sesler ve Zahir Borsası'nda dönen sahtekârlıklar odağında hikâyeler yer alır.

MİM'de radyoyla ilgili çok sayıda parçadan şu dördü özellikle dikkat çekicidir. Birincisinde, 15:45 katarının kadınlar bölmesinde Türkiye'nin savaşa girip girmeyeceği konuşulurken Bayan Emine'nin kızı Perihan, annesinin "Harbetmeden de işte pekâlâ yaşıyor insan" demesine şöyle karşı çıkar: "Peki ama anne vatan? / Vatanı çiğnerse düşman / Bayan öğretmen dedi ki : / 'Her karışını vatanın / kanımızla sularız. / Türk ölür, baş eğmez,' dedi bayan öğretmen. / Sonra unuttun mu / Cumhuriyet bayramında ne dedi radyo?" (89). Bu satırlar vatanseverlik ve savaşmak konusundaki klişelerin devleti temsil eden iki aygıt tarafından tekrarlandığını gösterir. Radyo da öğretmen gibi savaş için haklı gerekçeler sunar. İkincisinde, Ankara'daki taksinin içinde Pilot Yusuf'un, savaşa karşı olan narçıçeğinden kadına söylediklerinin radyoyla ilişkisi şöyle sergilenir: "Harbe girelim de bir / o zaman anlarsın benim ne adam olduğumu. / Sonra, evet, / havalarnın istiklalini kaybeden millet / (şimdi bir radyo hatibinin sesiyle konuşuyordu) /

yok olmaya mahkûmdur ” (249). Radyo, Yusuf gibi hayatının değeri konusunda bilinçlenmemiş, kendini ispatlama peşindeki gençlerde vatan için ölme isteği yaratan bir jargon üretmekte, Yusuf da konuşmasında bu jargonu kullanmaktadır. Üçüncüsünde MİM’deki diğer tüm medyalarla birlikte radyonun da kullanımını açıklayan bir teknik dikkat çeker. “Atlantiğin dibinde upuzun yatıyorum, efendim, / Atlantiğin dibinde / dirseğime dayanmış. / Bakıyorum yukarıya : / Bir denizaltı gemisi görüyorum” (424) dizeleriyle başlayan bu epizotta, Londra radyosundan Atlantik Harbi haberlerini dinleyen Cevdet Bey’in radyodan kuru bilgi olarak aktarılan haberleri zihninin sinemasında görselleştirdiği ne tanık olunur. Cevdet Bey; “Münihli Hans Müller”, “Liverpool Limanından Harri Tomson” gibi askerlerin olası hikâyeleriyle savaşın insan hayatındaki etkilerine odaklanır.

Nâzım Hikmet’in MİM’de görüntüleri montajladığı gibi sesleri de montajladığı bölümler vardır. Örneğin “Üçüncü Kitap” II. parçada mahkûmları ziyarete gelmiş görüşmecilerin konuşmalarından bir kolaj sunulur. “Arı gibi uğulduyordu tel kafes / havada parça parça cümleler ekleniyor birbirine” (288) denilerek sıralanan düşünce imajlar, Dziga Vertov’un “Radyo-kulak – montaj: ‘Duyuyorum!’” (“Kinoklar”, 19) şeklinde formülleştirdiği, seslerin montajıyla da ideolojik mesajların kaynaştığı aralıkların yaratılabileceği düşüncesini akla getirir. Cevdet Bey’in radyo haberinden zihinde görsel canlandırmaya geçişinde ise Vertov’un çok önemseddiği “Radyo-göz”le örtüşen bir nitelik vardır. Petrić’in açıklamasıyla radyo-göz, filmin ses montajını sunan, sine-göz ve radyo-kulak’ın ikili bir sinemasal düzenlemesi olarak montaj mantığını doğrulayan bir sistemdir (29). Petrić, Vertov’un işitsel gerçeklerle bir sinemasal senfoni oluşturma fikrine duyduğu hayranlığı vurgular (100). Cevdet Bey’in Moskova Savunması’nı dinlediği sekiz lambalı 1939 model radyodan, hapiste Halil, Ressam Ali

ve Bethoven Hasan'ın aynı haberi dinledikleri dört lambalı 1929 model radyoya geçilir. Bu epizotta Moskova Savunması'nın bir senfoni olarak sunulması hem Vertov'un "işitsel gerçeklerin sinemasal senfonisi" ifadesini, hem de "senfonik şiir" kavramını akla getirir. Moskova Savunması da Atlantik Harbi gibi radyodan dinlenen ancak dinleyicinin zihninde sine-imağlar olarak tasarlanan bir malzemeye dönüşür.

Enis Batur, "Ezra Pound ve Nâzım Hikmet'te Radyo Antenleri" başlıklı yazısında, Nâzım Hikmet için hapiste haber almanın tek yolu olan radyonun savaşla birlikte artan iletişim telaşına cevap verdiğini yazar. Radyoman Cevdet Beyin dünyanın tüm radyolarından haber alma çabasına değinen Batur, Nâzım Hikmet için radyoyu şöyle tanımlar: "Sanki duvara, onu dış dünyadan ayıran sert ve kararlı barikatın yüzeyine dayadığı bir kulaktır" (4). Şairin, Bursa Hapishanesi'nde, savaşı radyodan takip ettiği, hatta duvara bir dünya haritası çizerek radyodan edindiği bilgilerle savaşı harita üzerinde canlandırdığı, biyografik çalışmalardan ve şairle ilgili anı kitaplarından bilinen bir konudur. Enis Batur, Ezra Pound ve Nâzım Hikmet'i kast ederek, "Radyo ile böylesine bağlayıcı bir ilişki geliştirmelerinde tekniğin sağladığı iletişim olanaklarını kendi araçlarının diline ekleme çabasını görmek gerekir. Sonra sıra ekrana gelecektir" (4) der.

Bütün bu çözümler göstermektedir ki Nâzım Hikmet MİM'de medya araçlarının bilgi üretimini ve paylaşımını eleştiren bir izlek geliştirmekte, bu izlekle ilgili parçaları öncelik sonralık ilişkisi gözetmeden başka izlekler için de yaptığı gibi MİM'deki çeşitli hikâyelere serpiştirmektedir. Gazeteler ya sansür ve denetimden dolayı gerçekleri sunamaz durumdadır ya da para hırsıyla her türlü erdemini satan Nuri Cemil'in vatanseverlikten söz eden yazıları (261-62) gibi sahteliklerle doludur. Fotoğraflar gerçeği gösterir ancak güçlülerin elindeki bir silaha dönüşmüşlerdir. Radyo,

devletin dış politikasını olumlayan kanaatleri yaymanın bir aracıdır. Sinema ise “Beşinci Kitap”, III. parçada Remzi Bey ve Kerim’le, kendisi hakkındaki iftiraları konuşan Halil’in şu sözleriyle izleği tamamlar: “İftira ve yalan bahsine gelince : / yalnız jandarma, polis karakolu / hapisane filan yetmez, / bazı yerlerde hatta bu çareye pek başvuramazlar. / Yalan da lazım düşmana : / gazete, radyo, sinema, kitap, mahalle kahvesi / seferber ” (526). Nâzım Hikmet’in biyografisi ve kişisel hesaplaşması bağlamında “Tarih Yazan İmajlar”da değerlendirilen bu satırda anılan sinema, şairin yazılarında da eleştirdiği, emperyalizmin aracı olmuş sinemadır.

MİM’deki pek çok epizot sinemasal araçların varlığını sezdirenen detaylar içerir. Bunlardan en ilginç olanı, MİM’deki lensi, merceği görünür kıldığı için “Üçüncü Kitap”, Birinci Kısım’ın I. parçasıdır. Hovardası Mustafa’yla, kocasının köyünden kaçan Nigâr, kucağındaki altı aylık bebeğini artık taşıyamaz olmuştur. Mustafa, köyde ölen bebeğin hesabı olmadığını söyleyerek Nigâr’dan bebeği kuyuya atmasını ister. Bebeğin kundağında on ikişerli iki sıradan yirmi dört düğme olduğu söylenir. Düğmelerden biri camdır. “Eğilse üstüne içinde kendini bir elma kurdu kadar görür adam” (272) denilerek camın görüntüleri küçülten, yanılsamalar yaratan niteliği vurgulanır. Bebeğin kuyuya atılışı da düğmeden görünenlerin betimlenmesiyle verilir: “Devrildi cam düğmenin içinde / bir küçücük / kavak ağacı. / Nigâr’ın kucağından / bebek düştü kuyuya” (273). Petrić’in *Kameralı Adam*’daki bir sahneyi yorumlarken kullandığı, “sinemasal projeksiyonun yanılsamaya dayalı doğası” (141) ifadesi ödünç alınarak denilebilir ki, Nâzım Hikmet türlere, sanatlara, medyalara dair tüm birikimini sinemanın yapılandığı bir bilinçle sine-imagları kullanarak şiirleştirmiş ve Wall-Romana’nın tanımladığı haliyle sineşiir olarak isimlendirilebilecek bir sentezi ortaya koymuştur.

Nâzım Hikmet sinemaya sarılmakla gazetenin ve radyonun güvenilmezliğini, donmuş bir kare sunan fotoğrafın yetersizliğini onarıp tamamlamaya çalışıyor gibidir. Sine-imaglar, iktidar sahipleri tarafından denetlenen enformasyona karşı direnerek romana özgü gerçekçiliği de aşan sinemasal gerçekçiliği ele geçirmek üzere işlevselleşir.

SONUÇ

Modern Türkçe edebiyatın tartışmasız en önemli yapıtlarından biri olan MİM'i, kendi varlığının diyalektik macerasını da sergileyen bir edebiyat yapıtı olmanın yanı sıra bir sosyoloji ve tarih çalışması haline getiren temel malzeme imajlardır. Teknoloji ve sanayideki gelişmelere ve yeni sanatsal ifade yollarının bulunmasına bağlı olarak ortaya çıkan yeni imaj takımları hem şiiri dönüştürmekte, hem de gerçekliğin çok boyutlu sunulması konusunda işlevselleşmektedir. İmajlar; çok parçalı bir yapı sergileyen modern hayatın geçici-zamandaş olgularını yakalamak, bireylerin ve kalabalıkların gerçekliğine tutunmak, “şimdi ve burada”kinden yola çıkarak geçmişi kurmak için başvurulabilecek tek kaynağın, şimdiki zamanın yüzeyinin değerlendirilmesini mümkün kılar. Nâzım Hikmet'i MİM'de başarıya ulaştıran tavır, Ulus Baker'den ödünç alınarak söylenecek olursa “imajlarla düşünmek”tir. Bu, Nâzım Hikmet'in elektronik sonrası ortaya çıkan ikincil sözlü kültür çağında insanların düşünme pratiklerinin farkında olduğunu, yazıyla günden güne zayıflayan ilişkilerini bu yeni sözlü kültürün ortaya çıkardığı imajları göz önünde tutarak güncellemeye çalıştığını gösterir. Walter Benjamin, taş baskıdan sinemaya kadar sanat yapıtının teknikle ilişkisini değerlendirdiği “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı yazısında, “Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte,

duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi -bu algılamayı gerçekleştiren araçlar- yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağımlıdır” der (56). Ulus Baker ise, Benjamin’in özetlediği gelişmelerin düşünce üretimi üzerindeki etkisini ele alır gibi, her yeni kuşağın metinlerden daha çok imajlarla düşündüğünü, günümüzün imaj teknolojilerinin düşünme üzerinde büyük bir etkisi olduğunu vurgular (26).

Tezin birinci bölümü “Toplumsal Tipler Çizen İmajlar”da toplumun çeşitli sınıf ve tabakalarından insanların görselleştirilerek ve dilsel yansımalarıyla tipleştirildiği ortaya konulmuştu. Nâzım Hikmet’in, yüz başta olmak üzere dış görünüş tasviri ve konuşma aktarımı yaparak Simmel’in duyular sosyolojisindeki açıklamalarına benzer bir bakış açısı yakaladığı, ancak MİM’deki sosyolojik çalışmanın daha çok Ulus Baker’in Simmel, Spinoza ve Vertov’dan beslenerek oluşturduğu duygular sosyolojisine benzerliği savunulmuştu. MİM’de, büyük oranda görsel formüllere dönüştürülen kişiler, kişiler arasındaki ilişkilerin metaforları olarak ortaya çıkan an resimleri ya da kişilerin ait oldukları yaşamsal konumun koşulları bağlamında ürettikleri mekânların tasviri, okurda, hedeflenen duyguların üretimine neden olur çünkü Baker’in Spinoza’dan aktardığı üzere “imajlar duyguları yaratmayı ve temsil etmeyi asla bırakmazlar” (26).

MİM’in kişiler kadrosunun, kasıtlı bir biçimde, Nâzım Hikmet’in tanıdığı insanları az çok dönüştürmesiyle oluşması, MİM’deki malzemenin belge niteliğini pekiştirmenin yanı sıra kurmaca ve gerçek arasındaki geçişleri sürekli akılda tutar. Nâzım Hikmet büyük oranda hazır bir malzemeyi kullanmaktadır. Dışarıdaki ilişkileri ve gözlemleri bir yana, hapishanenin sunduğu sınırsız hikâye, ona yeniden özgür olduğunda bir araç kiralayıp Anadolu’yu gezme ve yüz ciltlik bir eser yazma coşkusu vermektedir. Sonuçta elinde diyalektik materyalizm gibi bir yöntem ve toplumsal tipleri saptamak için

işlevsel bir formül vardır. Burada sorun edilmesi gereken konu malzemenin niteliğidir. Kişilerin görüntüleri, konuşmaları, kullandıkları sözcükler ve kalıp ifadeler, hikâyeleri ve ilişkileri yazılmak üzere oradadır. Yani, yüzlerce insanın biyografisi ve Nâzım Hikmet'in otobiyografisi niteliğindeki MİM'in kolektif bir yapıt olmasıdır önemli olan. Kapsamındaki herkesten imajlar, hikâyeler ve üsluplar eklenmektedir MİM'e. Bu tür bir malzeme, Türkiye'de sınıfsız imtiyazsız kaynaşmış bir toplum olmadığına, birbirinden çok farklı koşullarda yaşayan tabaka ve sınıfların bulunduğu, sınıf çatışmasının burjuvazinin işçi sınıfını bastırıp sindirmesi, köleleştirme yoluyla sürdürdüğünün gösterilmesi konusunda etkili olacaktır.

MİM'i kolektif bir yapıt haline getiren sadece kadrosundaki kişilerin katkısı değildir. Malzemenin kayda değer bir kısmı da mekân tasvirleriyle gelir. Deneyimlerin yaşandığı gerçek mekânlar, hareket halindeki trenin penceresinden görünen mekânlar, şimdi ve ele avuca sığmaz olanın bir anını da olsa sabitlemenin imkânını yaratırlar. Tarihsel olayların yaşandığı, gündelik hayatın ve modernleşmenin göstergeleriyle dolu mekânlar; bir kesiti, an resimlerini, bir manzarayı okumanın, imajları kullanarak tarihsel ve toplumsal çözümler yapmanın anahtarına dönüşürler. Nâzım Hikmet, özü, mekândaki diyalektik imajları değerlendirmek olan bir eleştirel düşünme yöntemi öneriyor gibidir. Bu yöntem sayesinde şimdinin gerçekliğine tutunulur ve “bugün” için tarih yazmanın malzemesi olarak imajlar işaret edilir. Burada Orhan Koçak'ın “Yahya Kemal'le Mayakovski Arasından Nâzım Hikmet” başlıklı yazısını hatırlamakta fayda vardır. Vâlâ Nureddin'in *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* adlı kitabında, Nâzım Hikmet'in hafızası konusundaki saptamalarından yola çıkan Koçak, Vâ-Nû'nun Nâzım Hikmet tartışmalarında hemen yüzleşilmesi gereken asıl soruna, eskilik ve yenilik sorununun özü olarak etkilenme ve özgürlük sorununa girdiğini, meseleyi, görünüşte psikolojik bir

çerçeve içinde, bir kişisel bellek sorunu olarak tartıştığını söyler (9). Vâ-nû'nun Koçak tarafından alıntılanan şu sorusu önemlidir: “Acaba gericilikle hafıza kuvvetinin, devrimcilikle de ileriye gören hesap ve hayal kudretinin bir iç bağı yok mu?” (9). Uzun yıllarını birlikte geçirdiği iki şairi, Yahya Kemal’le Nâzım Hikmet’i karşılaştırırken, Vâ-nû'nun dikkatini çeken husus, hafızanın gericilikte ve ilericilikte büyük rolü olduğudur. Yahya Kemal unutmayan, tüm olayları ve kişileri en ince ayrıntısına kadar hatırlayan, tarihe duyduğu ilgiyi, hatıralardan ibaret olan ömrü ileriye doğru uzatmanın yolu olmadığına göre kendini maziye verip uzun yaşamanın bir yolu olarak gören adamdır. Nâzım Hikmet ise hafızasının zayıflığını ortaya koyan pek çok pasajla, bellek zayıflığı sayesinde eski kültür karşısında özerklik kazanmış biri olarak ele alınır (9-10).

Koçak’ın yazısı Nâzım Hikmet’in Yahya Kemal’deki sesleri yakalama çabasına, ilk hocası ve annesinin âşığı olan Yahya Kemal’le yaşadığı ödipal çatışmaya, Yahya Kemal’i unutma-hatırlama-yeniden unutma süreçlerine odaklanıp bu tezin konusundan uzaklaşsa da hafıza ve özerklik konusunu gündeme getirmesi bakımından önemlidir. Nâzım Hikmet’in şiirini kuran hafıza, Yahya Kemal’inkinden bütünüyle farklıdır, hatta Nâzım Hikmet’in MİM özelinde söylenecek olursa her şeyi hatırlamaya ihtiyacı yoktur. MİM, Nâzım Hikmet’in hafızası kadar başkalarının hafızalarıyla işleyen bir yapıttır. Şair, koşullarda dinlediği hikâyeleri kalem ve kâğıt kullanarak not etmekte, anlatılan hikâyenin yanı sıra Saussure’ün tanımladığı anlamıyla “söz”ü yazıya geçirmeye çalışmaktadır. Walter Benjamin’in hikâye anlatıcısı, Ong’un ikincil sözlü kültür çağı dediği çağda yeniden iş başındadır sanki. MİM’de I. Dünya Savaşı’nın askerleri, Benjamin’in “Hikâye Anlatıcısı”nda saptadığı üzere dilsizleşmiş (77) değillerdir, tersine savaş deneyimleri dışında anlatacak kayda değer hiçbir hikâyesi olmayan kişilerdir. Doğrudan ya da dolaylı olarak yaşadıkları savaş deneyimi onlara tarihsellik

kazandırmıştır. Nâzım Hikmet hafızanın tahtına deneyimleri oturtur. Yahya Kemal’le temsil edilebilecek geçmiş odaklı bir hafızaya ya da eğitilmiş ve seçkin birinin sahip olacağı klasik bir tarih bilgisine ihtiyaç yoktur. MİM’deki kişilerin büyük kısmı sadece kendi deneyimlediği kadarını bilir. Benjamin’in, “Bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. Hikâyeleri yazıya geçirenler arasında en büyük olanlar, adı sanı bilinmeyen sayısız hikâyecinin anlattıklarına en sadık kalanlardır” (78) şeklindeki sözlerinin Nâzım Hikmet’in çabasıyla ne denli örtüştüğünü, şairin, çoktandır kaybolmuş olan hikâye anlatıcısının tavrını yaşadığı çağın anlatma ve kaydetme olanaklarıyla nasıl dönüştürdüğünü fark etmek önemlidir. Benjamin, “Hikâye anlatıcısının malzemesiyle -insan hayatıyla- ilişkisi, aslında zanaatkâra özgü bir ilişki değil mi? Görevi tam da hammaddesini –kendinin ve başkalarının deneyimini- sağlam, yararlı ve benzersiz bir tarzda işlemek değil mi?” diye sorar (99). Roman hatta sinema sonrası bir yapıt olan MİM’i ve yazı ile kaydetmenin avantajlarını kullanan Nâzım Hikmet’i eski hikâyelerden ve hikâye anlatıcısından ayıran ise en başta hafızaya yüklenen görevin farklılığıdır. Bu, çok güçlü olması gerekmeyen, tarihle ilgisi başka deneyimler başka hafızalar aracılığıyla yazıya geçen hafıza, bugünün tarihini yazmak için tarihçilerin anlattıklarını değil gündelik hayatın imajlarını kullanır. Gündelik yaşamın herhangi bir kesiti, orada yaşanmış olanın izleriyle yani imajlarla doludur¹⁵. Eskinin ve yeninin göstergesi olan diyalektik imajlara, insanların deneyimleri ve belgeler (radyo haberi, gazete haberi, mektup gibi) eklendiğinde MİM’deki tarih anlatısının kolektif niteliği belirginleşir.

¹⁵ Gündelik hayatın tarih yazımında kullanımı konusunda, Harry Harootunian’ın, modernlik, kültürel pratik, gündelik hayat sorunu temelinde kaleme aldığı *Tarihin Huzursuzluğu*’na bakılabilir. Harootunian, Harry. *Tarihin Huzursuzluğu*. Çev. Mehmet Evren Dinçer. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.

MİM, edebi türlerin ve başka sanatların anlatım olanaklarının bir araya geldiği bir yapıt olarak da kolektiftir. Öncelikle Mitchell'in kavramıyla söylenecek olursa o bir resme dönüş, kelimedenden imaja dönüşür. Taş baskı resimler, cam altı resimleri, fotoğraflar, yaşam kesitlerinin ekphrastik bir yolla söze dökülmesi ve Nâzım Hikmet'in yaşamı sinemanın bir modeli olarak algıladığının kanıtı sayılabilecek parçalar resme dönüşün göstergeleridir. Nâzım Hikmet'in resme dönüşünü motive eden spesifik resim hareket ve hareket halindeki kalabalıklardır. Şairin bir bilinç yaratmak istediği insanların seçkinler, eğitilmişler, yazıyı ve denetimi elinde tutan iktidardakiler olmaması da resme dönüşün motivasyonları arasındadır.

Nâzım Hikmet'in gerek MİM'de referans verdiği gerekse Kemal Tahir'e mektuplarında adını andığı edebiyat yapıtlarının ortak özelliklerine bakılırsa, bunların kayda değer bir kısmının sinema öncesi denilebilecek şekilde hareket üzerine temellenmiş, çoğunlukla diyalektik materyalizmin edebiyat sahasındaki başarılı bir uygulaması kabul edilen yapıtlar olduğu görülür. Şair, MİM'in çalışmalarına yani "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"ndeki insanları harekete geçirmeye başladığını bildirdiği mektuptan bir önceki mektubunda William Langland'ın (1332-1386) *Piers the Plowman*¹⁶ adlı yapıtından coşkuyla söz eder (82). Nâzım Hikmet, yapıtın kendisini okumamıştır. Halide Edib'in *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nde yazdıklarıdır ona kaynaklık eden. Halide Edib, "Chaucer'in kendinin ve muasırlarının eserlerini okuduktan sonra insana on dördüncü asır İngilteresinin geriye ve ileriye bakan *ruhunu*, bütün hayatını, bütün kaygularını ve neş'elerini portre ve tablo haline sokmuş bir resim galerisi gezmiş

¹⁶ Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasının "Langland ve Chaucer" başlıklı bölümünde, kısaca *Piers the Plowman* denilen *The Vision Concerning Piers the Plowman*'in (Rençper Piers ile İlgili Hayal) tümünü Langland'ın yazmadığı konusundaki şüphelere yer verir. Yapıtın beş ayrı şair tarafından yazıldığını savunan uzmanlar vardır. *Piers the Plowman* hakkında daha detaylı bilgi için Urgan'ın çalışmasına bakılabilir. Urgan, Mina. *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

olmak hissi gelir” der (151). Langland’ın yapıtı da bu yorumun kapsamındadır.

Langland’ın 1362’de yazmaya başladığı ve ömrünün sonuna kadar uğraştığı yapıtın proloğunda dünyanın bir sembolü sayılan “halkla dolu meydan” anlatılır. Köylüsünden işçisine, zengininden yoksuluna, kralından şövalyesine kadar herkes oradadır. Nâzım Hikmet kendisinin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’deki sinema seansını kurgulamaktaki niyetini hatırlar hemen.” Longland’da rüya, bizde sinema, onda halk dolu meydan, bizde sinema salonu ve perdesi” der (82). Nâzım Hikmet’in Langland’e, Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’ına, Gogol’ün *Ölü Canlar*’ına, Balzac romanlarına, MİM’de adını da andığı Puşkin’in *Yevgeni Onegin* adlı manzum romanına, yine MİM’de referans gösterdiği André Malraux’nun *İnsanlık Durumu* adlı romanına gösterdiği ilgide, Diderot’nun *Rameau’nun Yeğeni* adlı kitabını -Engels bu roman hakkında “diyalektiğin şaheseri” dediği için- okumaya duyduğu heveste (*Kemal Tahir’e* 66) dikkat edilmesi gereken nokta, MİM’in ne tür bir birikim üzerine inşa edildiğidir. İçeriğin ve biçimin belirleyicisi olarak hareket, diyalektik materyalizm, insan kitlelerini anlatma, bir dönemin ansiklopedisi niteliğinde olma, toplumun farklı sınıflarından manzaralar sergileme gibi nitelikler Nâzım Hikmet’i cezbetmiştir. Şiir, resim, tiyatro, taş baskı, roman, manzum roman, gazete, fotoğraf, radyo ekseninde, sanat, teknoloji ve enformasyonla yeniden şekillenmeye başlar. Sinema bütün bunları bünyesinde barındıran bir sanat olarak, kendine özgü çok özel yöntemlerle gerçeğe nüfuz eder. Sinemanın kendisi kolektiftir ve MİM sinemasal özellikleriyle bu kolektif içeriği sürekli görünür kılar.

O halde yanıtlanması gereken soru şudur: Nâzım Hikmet’in MİM’i, sosyolojik içeriği ve tarihyazımı konusunda başkalarının deneyimlerini ve hafızalarını, teknik araçları bakımından da edebi türlerin ve farklı sanatların gerçekliğe nüfuz etme

olanaklarını bir araya getirerek kolektif bir yapıt olarak üretmesinin anlamı nedir? Sosyoloji ve tarih malzemesi bağlamında yapıtın kolektif niteliği, yaşamda gerçekleşmeyen örgütlü direnişin MİM’de metinsel düzlemde temsil edilişi olarak yorumlanabilir. Yapıtta bilinçsiz ya da eylemsiz oldukları için eleştirilen kişiler, deneyimlerini yeniden kuracak imajları Nâzım Hikmet’e devrederek bu direnişin bir parçası olurlar. Üstelik mahkûmlar ve iktidar seçkinleri bağlamında “suç” kavramı yeniden ele alınır. Asıl suçluların iktidar seçkinleri ve onlara çıkar ilişkisiyle bağlı, bir şekilde devlete sırtını yaslamış ve sahtekârlığa bulaşmış kişiler olduğu, kötü yaşam koşullarına hapsedilmiş olanlar için suçun kaçınılmaz bir sonuç ya da bir direniş biçiminde ortaya çıktığının düşünülmesi gerektiği ima edilir. MİM, ezilmişlerden ve mahkûmlardan oluşan kitleyi arkasına alan Nâzım Hikmet’in kendisini de mahkûm eden düzene karşı adalet arayışıdır.

Edebi türlerin ve sanatların bir aradalığı ise okurun düşüncelerini, kendi deneyimlerinin yapıtta anlatılanlara benzerliği konusunda düzenlemek için çağın görsel/işitsel teknolojisiyle belirlenmiş düşünce pratiklerini yakalama amacına hizmet eder ilk elde. Aynı teknolojinin insanların düşüncelerini yalanlarla düzenlemek konusunda kullanıldığının farkında olan Nâzım Hikmet, 1946 tarihli “Beş Satırla” adlı şiirinde “Annelerin ninnilerinden / spikerin okuduğu habere kadar, / yürekte, sokakta ve kitapta yenebilmek yalanı, / anlamak, sevgilim, o, bir müthiş bahtiyarlık, / anlamak gideni ve gelmekte olanı” der (137). Aynı şüpheli tavır, MİM “Beşinci Kitap”ta, Balcı Remzi Efendi ile İşçi Kerim’in Halil’i ziyaretlerinin anlatıldığı bölümde, “Yalan da lazım düşmana : / gazete, radyo, sinema, kitap, mahalle kahvesi / seferber” (526) satırlarında görünür. Nâzım Hikmet’in hayali kamerası ya da kameranın görme duyusuna eklediği niteliklerle donatılmış kalemi, Vertov sineması gibi “hayat nasılsa

öyle”yi yakalamayı ve gözle görünmeyi görünür kılmayı amaçlar. Bütün bunlar MİM’in bir propaganda metni olarak da tasarlandığını gösterir. Vertov sinemasının, işçilere başka işçileri göstererek onlar arasında görsel bir bütünleşme yaratmak istemesi gibi, deneyimler/hafızalar/ımajlar toplamı olan MİM’in okurları da duyuları, duyguları ve düşünceleri harekete geçirilmiş olarak bütünleşeceklerdir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- A. Kadir. *1938 Harp Okulu Olayı ve Nâzım Hikmet*. İstanbul: Can Yayınları, 1938.
- Adivar, Halide Edip. *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Neşriyatı, 1940.
- “Adnan Menderes”. http://tr.wikipedia.org/wiki/Adnan_Menderes (25 Aralık 2012).
- Ahmet Oktay. “Memleketimden İnsan Manzaraları Üstüne Notlar”. *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2008. 339-58
- Aksel, Malik. *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960.
- Aksoy, Neveser. “Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız: Cam Altı Resimleri”. *Cam Altında Yirmi Bin Fersah*. Haz. Şennur Şentürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 16-41.
- Altuğ, Taylan. “‘İnsan Manzaraları’ Üstüne”. *Türkiye Defteri* 8 (Haziran 1974): 61-66.
- Anatole France. *Sylvestre Bonnad’ın Suçu*. Çev. Beyhan Kayıhan. İstanbul: Pencere Yayınları, 2003.
- Arnheim, Rudolf. *Görsel Düşünme*. Çev. Rahmi Ögdül. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Aslanyürek, Semir. *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
- Aydın, Suavi. . “İki İttihat-Terakki: İki Ayrı Zihniyet, İki Ayrı Siyaset”. *Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. 117-28.
- . “Türkiye’nin Demiryolu Serüvenine Muhtasar Bir Bakış”. *Kebikeç* 11 (2001): 49-94.
- Aymaz, Göksel. *Nâzım Hikmet ve Memleket*. İstanbul: Komşu Yayınları, 2011.

- Baker, Ulus. *Beyin Ekran*. Der. Ege Berensel. İstanbul: Birikim Yayınları, 2011.
- . *Kanaatlerden İmajlara*. Çev. Harun Abuşoğlu. İstanbul: Birikim Yayınları, 2010.
- Balaban, İbrahim. *Şair Baba ve Damdakiler*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1968.
- Batur, Enis. “Biricik Bir Ansiklopedik-Şiir Girişimi: Nâzım’ın Manzaraları”. *Hece* 121(Ocak 2007): 208-9.
- . “Ezra Pound ve Nâzım Hikmet’te Radyo Antenleri”. *Sombahar* 18 (Temmuz-Ağustos 1993): 3-4.
- . “Nâzım Hikmet’in Treni”. *E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. 48-54.
- Benjamin, Walter. “Hikâye Anlatıcısı”. *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 2001. 77-100.
- . “Tarih Kavramı Üzerine”. *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 2001. 39-50.
- . “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 50-86.
- Berktag, Ali. “Önsöz”. *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. Haz ve Çev. Ali Berktag. İstanbul: MitoşBoyut Yayınları, 1997. 7-18.
- Berktag, Halil. “Yeni bir başlangıç: Millî Sigara”. <http://www.taraf.com.tr/halil-berktag/makale-yeni-bir-baslangic-millî-sigara.htm> (11 Aralık 2011).
- Bezirci, Asım. “Notlar”. *İnsan Manzaraları*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Cem Yayınları, 1975. 474-641.
- Bottomore, Tom. “Burjuvazi”. Çev. Levent Köker. *Marksist Düşünce Sözlüğü*. 99-100.
- . “İşçi Sınıfı”. Çev. Oktay Etiman. *Marksist Düşünce Sözlüğü*. 312-14.
- . “Orta Sınıf”. Çev. Aksu Bora. *Marksist Düşünce Sözlüğü*. 446-47
- . “Sınıf”. Çev. Ümit Altuğ-Tansel Güney. *Marksist Düşünce Sözlüğü*. 517-20.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Cevdet Kudret. “Notlar”. *Kuvâyi Milliye*. Ankara: Bilgi Basımevi, 1968.

- Deleuze, Gilles. “Önsöz”. *Sinema I: Hareket İmaj*. Çev. Ulus Baker.
<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=9,22,0,0,1,0> (11 Aralık 2012).
- . “Zaman-İmaj’ın Amerikan Baskısı İçin Önsöz”. *İki Delilik Rejimi*. Haz. David Lapoujade. Çev. Mahir Ender Keskin. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2009. 362-65.
- Deringil, Selim. *Denge Oyunu*. Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008.
- Dino, Abidin. *Nâzım Üstüne*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmin Abecesi*. Haz. Bogulavski ve diğerleri. Çev. Vahap Erdoğan. Ankara: Sol Yayınları, 1990.
- Ece, Ayhan. “Nâzım Hikmet ve Sinema”. *Yeni Sinema* 9 (Ağustos 1967): 40-41.
- “Ekrem König Yolsuzluğu”. *Cumhuriyet Ansiklopedisi: 1923-1940*. Haz. Hasan Ersel ve diğer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 333.
- Emiroğlu, Kudret. *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2001.
- Ersanlı (Behar), Büşra. *İktidar ve Tarih*. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1996.
- Etimesgut*. Haz. Ahmet Tekin. Ankara: Semif Ofset Matbaacılık, 1998.
- Fertekligil, Azmi. *Türkiye’de Borsa’nın Tarihçesi*. İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Yayınları, 1993.
- Frisby, David. *Modernlik Fragmanları*. Çev. Akın Terzi. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Gogol, Nikolay. *Ölü Canlar*. Çev. Ergin Altay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Göksu, Saime ve Edward Timss. *Romantik Komünist*. Çev. Barış Gümüşbaş. İstanbul: Doğan Kitap, 2007.
- Gülsoy, Ufuk. *Hicaz Demiryolu*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1994.
- Gürsel, Nedim. *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Doğan Kitap, 2005.
- Hançerlioğlu, Orhan. “Monat”. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999. 266.
- Hilav, Selahattin. “Nâzım Hikmet Üzerine Notlar”. *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 29-65.
- Irmak, Erkan. *Kayıp Destan’ın İzinde*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

- “İaşe politikası ‘hacıağa’ yarattı”. *Cumhuriyet Ansiklopedisi: 1941-1960*. Haz. Hasan Ersel ve diğeri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 47.
- İnan, Arı. *Tarihe Tanıklık Edenler*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1997.
- Jay, Martin. *Deneyim Şarkıları*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Karaca, Emin. *Nâzım Hikmet Şiirinde Gizli Tarih*. İstanbul: Belge Yayınları, 1992.
- Keyder, Çağlar. *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Kıvılcımlı, Hikmet. *Diyalektik Materyalizm*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1978.
- Kocabaşoğlu, Uygur. *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Yayınları, 1980.
- Koçak, Orhan. “Yahya Kemal’le Mayakovski Arasından Nâzım Hikmet”. *Kopuk Zincir*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012. 9-23.
- Küçükdoğan, Bülent. *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010.
- Leibniz, G. W. *Monadoloji*. Çev. Oğün Ürek. Bursa: Biblos Kitabevi, 2009.
- Lukács, György. *Tarih ve Sınıf Bilinci*. Çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge Yayınları, 1998.
- . “Biyografi Formu ve Problematigi”. *Tarihsel Roman*. Çev. İsmail Doğan. Ankara: Epos Yayınları, 2008. 376-401.
- Makal, Oğuz. *Beyazperde ve Sahnede Nâzım Hikmet*. İstanbul: YGS Yayınları, 2003.
- Mardin, Şerif. “Türkiye’de Orta Sınıfların Üç Devri”. *Türk Modernleşmesi*. Der. Mümtaz’er Türköne ve Tuncay Önder. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 337-42.
- Marksist Düşünce Sözlüğü*. Der. Mete Tunçay. İletişim Yayınları, 2002.
- Marx, K. Ve F. Engels. *Alman İdeolojisi*. Çev. Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları, 2004.
- Mayakovski, Vladimir. *Ne Var Ne Yok?* Çev. Samih Rifat. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2000.
- Memet Fuat. Memet Fuat. *A’dan Z’ye Nâzım Hikmet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Metinsoy, Murat. *İkinci Dünya Savaşında Türkiye*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2007.

- Mills, C. Wright. *İktidar Seçkinleri*. Çev. Ünsal Oskay. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974.
- Mitchell, W. J. T. "Image". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger ve T. V. F. Brogan. Princeton ve New Jersey: Princeton University Press. 1993. 556-9.
- . *İkonoloji*. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005.
- Nâzım Hikmet. *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 2002.
- . "Açık Bacak ve Emperyalizm Propogandası". *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 128.
- . "Ayşe'nin Mektupları". *Yatar Bursa Kalesinde*. 88-128.
- . "Bahri Hazer". *835 Satır*. 30-33.
- . *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . "Berkley". *835 Satır*. 49-56.
- . "Beş Satırla". *Yatar Bursa Kalesinde*. 137.
- . "Bir Daha Foks Jurnal". *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 227-28.
- . *Bursa Cezaevinden Vâ-nû'lara Mektuplar*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1970.
- . "Çelik". *İlk Şiirler*. 20.
- . "Dağların Havası". *İlk Şiirler*. 125-46.
- . "Devrimin Hizmetinde". *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 247-56.
- . "Dört Hapisaneden". *Kuvâyi Milliye*. 117-204.
- . "Duvar Gazesi ve Sinema". *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 225-26.
- . "Ertuğrul Muhsin". *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 9-10.
- . "Ertuğrul Muhsin ve 'İhtilal'". *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 7-8.
- . "Feryâd-ı Vatan". *İlk Şiirler*. 11.
- . "Filmlere Dair". *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 47-48.

- . “Foks Jurnal”. *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 216.
- . “Gözlerim”. *İlk Şiirler*. 166.
- . *İlk Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . “İstihsal Aletleri ve Biz Yahut Merih’e Uçacak Zafer”. *İlk Şiirler*. 154-55.
- . “Jokond ile Si-Ya-U”. *835 Satır*. 59-93.
- . “Kablettarih”. *835 Satır*. 110-11.
- . *Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 2002.
- . “Kızılkapan Oğlu Vehpi ve Çocuk Muhittin’e Dair ”. *835 Satır*. 225-28.
- . *Kuvâyi Milliye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . *Memleketimden İnsan Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- . “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”. *Yatar Bursa Kalesinde*. 56-81.
- . “Meyerhold Tiyatrosuna”. *İlk Şiirler*. 176.
- . “Muazzam Şair Mayakovski Neden İntihar Etti?” *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 39-42.
- . “Nâzım Hikmet’le Mayakovski Üzerine Bir Konuşma”. Söyleşiyi yapan: A. V. Fevralski. 166-69.
- . “Orkestra”. *835 Satır*. 16-17.
- . “Oyunlarım Üstüne”. *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 263-78.
- . “Rubailer”. *Kuvâyi Milliye*. 205-26.
- . *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. İstanbul: Adam Yayınları, 1996.
- . “San’at Telakkisi”. *835 Satır*. 36-37.
- . *835 Satır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . “Seyahat Notlarından”. *835 Satır*. 151-57.
- . “Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı”. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* 221-73.

- . “Şairin İlk Beyanâtı”. *Konuşmalar*. 7.
- . “Şekspir Holivut’ta”. *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. 113.
- . “Taranta – Babu’ya Mektuplar”. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* 179-216.
- . “Yangın”. *İlk Şiirler*. 12.
- . *Yatar Bursa Kalesinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . “Yine Bu Bahse Dair İlim”. *İlk Şiirler*. 205.
- . “28 Kânunisani”. *İlk Şiirler*. 195-97.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Orhan Kemal. *Nâzım Hikmet’le Üç Buçuk Yıl*. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1965.
- Özdemir, Emin. “Memleketimden İnsan Manzaraları Üzerine Bir Deneme”. *100. Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet’e Armağan*. Haz. Alpay Kabacalı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002. 115-56.
- Öztürkmen, Arzu. “Sözlü Tarihin Poetikası: Anlatı ve Gösterim”. *Edebiyatın Omzundaki Melek*. Haz. Zeynep Uysal. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 53-61.
- Petrić, Vlada. *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. Çev. Güzin Yamaner. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Picon-Vallin, Béatrice. “Meyerhold’un Yaşamından Kesitler”. *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. Haz ve Çev. Ali Berktaş. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1997. 19-76.
- Püsküllüoğlu, Ali. *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Doğan Kitap, 2002.
- Robinson, David. “Sunuş”. *Devrim Sineması*. Haz. L. J. Schnitzer ve Marcel Martin. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003. VII-XII.
- Sarıaslan, Ümit. *Demir Ağlardan Örümcük Ağlarına*. İstanbul: Otopsi Yayınları, 2004.
- “Savaş Vurguncularına Karşı Mücadele”. *Cumhuriyet Ansiklopedisi: 1941-1960*. Haz. Hasan Ersel ve diğer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 21.
- Schnitzer, J.L. ve Marcel Martin. *Devrim Sineması*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.

- Sienkiewicz, Henryk. Kovadis. Çev. Şaziye Berin Kurt. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1952.
- Simmel, Georg. *Bireysellik ve Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Sinema Manifestoları*. Haz. Şenol Erdoğan. Çev. Pelin Özdöğru ve diğerleri. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2007.
- Sütçü, Özcan Yılmaz. *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları, 2005.
- Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Terzioğlu, Öykü. *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009.
- Toprak, Zafer. "Osmanlı'da Toplumbilim'in Doğuşu". *Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*. 310-27.
- Tökin, Füzuan Husrev. *Basın Ansiklopedisi*. İstanbul: Kulen Basımevi, 1963.
- "Türkçe ezan, Türkçe Kuran uygulanıyor". *Cumhuriyet Ansiklopedisi: 1923-1940*. Haz. Hasan Ersel ve diğer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 186.
- Uzundemir, Özlem. *İmgeyi Konuşturmak*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.
- Ünüvar, Kerem. "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya". *Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*. 129-42.
- Vertov, Dziga. "Biz: Bir Çeşit Manifesto". *Sine-Göz*. 3-8.
- . *Kameralı Adam (VCD)*. İstanbul: Dijital Kültür, 2000.
- . "Kinoklar: Bir Devrim". *Sine-Göz*. 11-21.
- . "Kinopravda ve Radyopravda". *Sine-Göz*. 63-68.
- . "On Birinci Yıl Üzerine". *Sine-Göz*. 94-97.
- . *Sine-Göz*. Çev. Ahmet Ergenç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- . "Sine-Göz". *Sine-Göz*. 74-93.
- . "Sine-Göz'ün Doğuşu". *Sine-Göz*. 46-48.

- Wall-Romana, Christophe Marc. "French Cinemoetry: Unmaking and Remaking the Poem in The Age of Cinema." Yayınlanmamış doktora tezi. California-Berkeley: University of California, 2005.
- . "Mallarmé's Cinemoetics: The Poem Uncoiled by Cinématographe, 1893-98". *PMLA* 120.1 (Ocak 2005): 128-47.
- Watt, Ian. *Romanın Yükselişi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- White, Hayden. *Metatarih*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Dost Kitabevi, 2008.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus*. Çev. Oruç Arıoba. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Yetişkin, Ebru Belgin. "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'un Sinema Yaklaşımına Giriş". <http://journals.istanbul.edu.tr/tr/index.php/iletisim/article/view/4865> (24 Kasım 2012).
- Ziya Şakir. *Nuri Demirağ Kimdir?* İstanbul: Kenan Matbaası, 1947.

EKLER

EK A: MİM’de Kişiler Kadrosu

1. Haydarpaşa Garı Merdivenler ve Üçüncü Mevki Bekleme Salonu

Galip Usta	Pulanya ustası. İşsiz. 52 yaş.
Galip Usta'nın babası	Bıçakçı dükkânı olan küçük bir esnafmış.
Kemal	Kimsesiz bir çocuk. 5 yaş.
Kemal'in annesi	Kemal annesini hayal meyal hatırlıyor.
Halim Ağa	Taşralı tüccar ve tefeci.
Adviye Hanım	Kafkasya asıllı yaşlı bir kadın.
Ahmet Onbaşı	Asker. Tefeciye borçlu.
Âtıfet	Çorap işçisi. 13 yaş.
Emin	Çocuk yaşta tecavüze uğrayan Şevkiye'nin babası.
Şevkiye	Galip Usta'nın tanıdığı Emin'in kızı
Polis	Memur. Kemal'i getiriyor.
Hasan	Jandarma. Köylü.
Haydar	Jandarma. Köylü.
Çavuş (+1 jandarma)	Jandarma.
Melahat	Tütün işçisi. Mahkûm.
Halil	Siyasi suçlu. Mahkûm. Yazar.
Bayanlar (3 Kişi)	Banliyö yolcusu.
Süleyman	Siyasi suçlu. Mahkûm.
Genç bir kadın	Süleyman'ın öfkeyle hatırladığı.
Fuat	Tesviyeci. Mahkûm. 21 yaş.
Ayyaş Kadir	Tornacı. Galip Usta'nın düşündüğü. Ölmüş.
Bir kız talebe	Ayyaş Kadir'in ölüsünü gören.
Mürettip Şahap Usta	Galip Usta'nın düşündüğü. Kör.
Ömer	Mirasyedi. Baskıcı.
Recep	Kaçakçı
Ali	Ölü
Aysel	Fahişe. 13-20 yaş.
Necla	Fahişe. 15 yaş.
Vedat	Pezevenk. 18 yaş.
Bir Ermeni kız	Vedat'ın geçen sene pazarladığı.
Ömer'in babası	Müftü. Meşrutiyet'ten önce ölmüş.
Kadınlar	Ömer'in babasının haremî.
Muhacirler (2 Kişi)	Bulgarya göçmenleri.
Moiz	Eroin satıcısı.

2. 15:45 Katarı 3. Mevki Vagondakiler ve Pencereden Görünenler

Çamaşır asan kadın	Tren penceresinden görünen.
Harem ağası	Tren penceresinden görünen
Saten önlüklü kızlar	Tren penceresinden görünen.
Plaja gidenler	Tren penceresinden görünen.
Taharri memuru	Tren penceresinden görünen.
Alaeddin	Makinist.
İsmail	Kömürcü.
İsmail'in anası	Oğluna <i>tayyareye</i> binmeyi yasaklamış.
İki atlı	Tren penceresinden görünen.
Fuat'ın dedesi	Bahriyede kolaşasıymış.
Fuat'ın babası	Tersanede marangozmuş.
Fuat'ın annesi	Doğum yaparken ölmüş.
Artistler	Memleket opereti. 8 artist.
Mehmet Ali	Memleket opereti. Bestekâr.
Üniversiteli	Bozkurt şapkalı. Halil'e bakan.
Nuri Öztürk	Memur. Esnaf, tüccar, taksici.
N. Öztürk'ün karısı	Anne.
N. Öztürk'ün 3 çocuğu	Babaları zekalarını ölçüyor.
Bir paşa karısı	Nuri Öztürk'ün unutamadığı.
Sarı Seyfettin	Köy muhtarı
Arabacı Selim	At arabacısı
Tatar yüzlü adam	Bekçi. Çanakkale'de savaşmış.
Çingen Aliş Usta	Tatar yüzlü adam'a cura çalmanın yolunu öğreten
T. yüzlü adamın dedesi	Curayı parçalamış
Şakir	Köylü. Devlet için savaşmış.
Zindankapılı Hüseyin Ağa	Arabacı Selim'in anlattığı.
Sarhoş Şerif	Zindankapılı'nın namını sona erdiren.
Hitler	Yolcuların hakkında konuştuğu.
Eski paşa	Halim Ağa'yı himaye eden. Tüccar, gazeteci.
Hacı Nuri Bey	Halim Ağa'ya bakkaliye veren.
Kartallı Kâzım	Bahçevan. I. Dünya Savaşı'nda savaşmış.
Memetçik Memet	Kartallı Kâzım'ın hatırladığı askerler.
Altı Alaman ve köpek	Kartallı Kâzım'ın hatırladığı
Çavuş	Kartallı Kâzım'ın hatırladığı.
Muhafız Memetler	Kartallı Kâzım'ın hatırladığı.
Memet	Kartallı Kâzım'ın öldürdüğü.
Basri Şener	Burjuva. Savaştan kaçmış.
Basri'nin dedesi	Hanedan sahibiymiş Florina'da.
Basri'nin babası	Orman memuruymuş.
Hasan	Söğütler köyünde elbette bir Hasan vardır.
Hasan'ın anası	Basri'nin, oğlundan selam getirip kandırdığı.
Çerkez Ethem	Basri'nin iltihak ettiği.
Basri'nin oğlu	Basri'yi korkutan.
Kambur Kerim	Kuvayi Milliye kahramanı. Telgraf memuru. Hırsız.
K. Kerim'in babası	Marangoz. Seferberlikte ölmüş.
K. Kerim'in dayısı	Şimendiferde makinistmiş. Eskişehir.
K. Kerim'in teyzeleri	Kerim'i aç bırakan.
Hintli askerker	Kerim'e bisküvi veren.
Zeybekler	Kerim onlar için Hintlilerden silah çaldı.
Kocaeli grubu paşası	Kuvayi milliye
İpsiz Recep	Kuvayi Milliye kahramanı. Çeteci.
Hasan Usta	Hatçehan köyünde çıkıkçı. Kerim'i saran.
Genç bir subay	İkinci mevki vagondan indi.
Bir gebe kadın	Üçüncü mevki vagona bindi.
Çankırlı Durmuş	Irgat.

Doktor Bey	Durmuş'un bahçesinde çalıştığı.
Büyük Hanım	Doktorun annesi
Karı	Durmuş'un gittiği ve frengi kaptığı hayat kadını.
Tahsin Hoca	Durmuş'un düşündüğü
İsimsiz yolcu	Köylü. Bekir'i öldürecek.
Biletçi	İşçi.
Sihhiyeler, yaralılar	Tatar yüzlü adam'ın hatırladığı
Mekkare arabacısı	T. yüzlü adam'ı ve yaralıları taşıyan.
Çadırdan bağırın	Yaralılara künye soran kişi.
Şahende Hanım	Köylü kadın. 60 yaş.
Şerif Ağa	Şahende Hanım'ın rahmetli kocası
Ratip ile Yakup	Şahende Hanım'ın öz ve üvey oğulları
Sığırtmaçlar	Şahende Hanım'ın oğluna kamçılıtmak istediği.
Yakup'un karısı	Şahende Hanım'ın Ratip'i üstüne ittiği.
Bayan Emine	Aydınlı köylü. 30 yaş.
Perihan	Bayan Emine'nin kızı. 14 yaş.
Bayan Emine'nin kocası	Gedikli jandarma başçavuşu Hüsnü Çavuş.
Albay'ın karısı	Perihan'ın Fransızcasına şaşan.
Bayan Emine'nin babası	Meşhur efelerden birinin oğluymuş.
Ufacık Kadın	Harbe girecek miyiz diye soran.
Ufacık kadının iki oğlu	İkisi de askerde.
Şadiye	Genç bir kadın yolcu.
Koşan bir çocuk	Tren penceresinden görünen.
Bir deniz gediklisi	Tren penceresinden görünen.
Çarşafı bir kadın	Tren penceresinden görünen.
Yeşil bayraklı adam	Tren penceresinden görünen.
Adamlar	İzmit istasyonu köprü üstünde.
Ali Kemal	Kartallı Kâzım'ın Tatar yüzlü adama anlattığı.
Kalabalık	Ali Kemal'i linç eden.
Subaylar muhafızlar	Ali Kemal'i bırakan
Kiryos Trastellis	Yunanistanlı.
Kiryos'un ailesi	Babası Atina'da, annesi Sakız'da, kardeşi İskenderiye'de
İbrahim	Tütünde çalışırken 3 yılda ince hastalıktan ölen.
Şoför	Halim Ağa'nın rüyasındaki.
Şerife ve babası	Halim Ağa'nın göz koyduğu köylü kız. 15. yaş.
Vali	Halim Ağa'nın rüyasında birlikte kebab yediği.
Halim Ağa'nın karısı	Halim Ağa'nın rüyasında öldürdüğü.
Orta mektep çocukları	Halim Ağa'nın rüyasında, karısının kesik kellesiyle top oynayan.
Yüzbaşının oğlu	Kelleden topu Halim Ağa'nın kucağına atan.
Şeftren	İşçi.
Ölen yolcu	Trenden düşen ya da atlayan.

3. Haydarpaşa Garı Büfesi, Anadolu Sürat Katarı ve Dışardakiler

Hasan Şevket	Ucuza tefrikalar yazıyor.
Silvester Bonar	Anatole Frans'ın roman kahramanı
Başparmak boyundaki adam	Hasan Şevket'in romandan hatırladığı.
Ressam Mahmut	Hasan Şevket'in kıskandığı.
Nuri Cemil	Gazeteci. Kalemimi satıp köşeyi dönen biri.
Tahsin	Mebus ve doktor.
Konağın tumbul torunu	Nuri Cemil'i çocukken ağlatan.
Rıfat Bey ve oğulları	Nuri Cemil'i satın alan gazete patronları.
Bir dost	Garın büfesinde H. Şevket'in yanına gelen.
İzmit derebeyleri	Dost anlatıyor. Çocukları sürünüyor bugün.
Ali Paşa	Dost anlatıyor oğlunun nasıl dara düştüğünü.
Ali Paşa'nın küçük kızı	Mütarekede fahişe olan.
Başkomiser	
Teğmen	
Binbaşı	

Taharri memurları	
Şef istasyon	
İşletme müfettişi	
Kapıda duran kişi	
İnsanlar	Perondaki kalabalık
Büyüklerden insan	Siyasetçi.
Ali	Ahmet Onbaşı'nın andığı
Üç demir iki yıldız	Muhtemelen bir tuğgeneral
Burhan Özedar	İş adamı.
Bir kadın	Cinsel bir arzuyla hamala bakan
Bir Macar	Ankara'da Kavaklıdere şarabını çıkararı.
Bir odacı	Zorla üniforma giydirilmiş, subaydan farksız.
Bir başka insan	Tahsin'in düşündüğü. Muhtemelen Atatürk.
Bir kadın	Tahsin'in en yakın arkadaşının karısı.
Ömek üzere bir adam	Tahsin'in karısıyla yattığı en yakın arkadaşı.
Sivaslı Ahmet Paşa	Burhan'ın tarihini yazdığı "Türk kumandan".
Mösyö Düval	Fransız iş adamı. Mültililyoner.
Cazibe Hanım	Osmanlı burjuvazisinden.
Osman Necip	Büyük aydınlardan.
Ressam Ömer Paşa	Cazibe Hanım'ın babası
Hariciyeci Müfit Bey	Cazibe Hanım'ın eski kocası.
Şefik Bey	Banka memuru. Cazibe Hanım'ın yeni kocası.
Düşes do Rohan	Cazibe Hanım'ın anlattığı.
Doktor Faik	Eski polis müdüriyeti doktoru. Memleket Hastanesi başhekimisi.
Şekip Aytuna	Bir münevver.
Şinasi Bey	Eski şürayı devlet azası. İntihar etmiş.
Kasım Ahmedof	Azeri mülteci. Dolandırıcı.
Kaptan	Ahmedof'un geldiği geminin kaptanı. Ölü.
Amerikalı mühendis	Ahmedof'un dolandırdığı. İntihar etmiş.
Hikmet Alpersoy	Müteahhit, fabrikatör, zampara.
Yahudi kızı	Hikmet Alpersoy'un sevgilisi.
Bir vali	Alpersoy'un şevrolesiyle Avrupa'da gezen.
Bir Bulgar	Alpersoy'la konserve fabrikası açarı.
Selim	Alpersoy'un işçisi. Komünist diye öldürülen.
Bir erkek	Roterdam bombardımanında emir veren.
Bir kadın	Roterdam bombardımanında emir veren.
Binlerce insan	Roterdam bombardımanında ölen.
Mahmut Aşer	Sürat katarının açıcıbaşı. Birinci İnönü Muharebesi'nde savaşmış.
Garson Mustafa	Sürat katarının garsonu.
Müsyü Fernan	Ankarapalas'ın açıcıbaşı.
Kastamonulu İbrahim	Ankarapalas'ta çalışmış bir açıcı.
Mardanapal	Leh Yahudisi. Bir Alman şirketinin temsilcisi.
Mardanapal'ın karısı	Genç, güzel bir kadın.
Fehim	Hakim vekili.
Fehim'in babası	Yüzelliliklerdenmiş. Paris'te ölmüş.
Fehim'in karısı	Bir Kürt beyinin kızıdır.
Saraydaki	Muhtemelen Atatürk. Fehim'i tokatlatan.
Silahşor	Fehim'e tokat atan.
Aziz Bey	Kuvayi milliyeci. Çok zengin.
Kadınlar	Orman memurları ve jandarma komutanlarının karıları
İşçiler	Aziz Bey'in ormanlarındalar. Sayıları bilinmiyor.
Üç kadın	İhtiyar ve boyalı
Bir erkek	Tombul ve genç.
Metrdotel	Sürat katarının başgarsonu.
Bir çocuk	Tren penceresinden görünen. Kulakları kapalı.
İhtiyar erkek	Hesap yapan.
Celâl	Destanı yazan şair

Karayılan	Destan. Irgat. Kahraman.
Antepliler ve Gavur	Destan.
Arhaveli İsmail	Destan. Denizci.
Asker kaçakları	Destan.
Şaban Reis	Destan. Denizci.
Bekir Usta	Destan. Kamacı ustası.
Fotika	Destan. Fahişe.
Mustafa'nın kardeşi	İşçi. <i>Destan</i> 'ı Celal'den o almış.
Manisalı saraçlar	Destandaki.
İzmir işçileri	Destandaki.
Aydın yürükleri	Destandaki.
Köylüler	Destandaki.
Ahmet Haşim	Dr. Faik'in eleştirdiği.
Kadınlar ve çocuklar	Elma satıyorlar.
Melahat'in kızı	Yoksulluk içinde bir çocuk.
Tercüman Mansur	Kartallı Kâzım'ın öldürdüğü.
Hasan	Destan başlıklarında adı geçen.
Üç insan	Destan başlıklarında adı geçen.
Mustafa Suphi	Destan başlıklarında adı geçen.
Emin Ulvi Açıkalın	İzmirli tacir.
Tıp öğrencisi	Köy ağası bir zengin oğlu.
Profesör karısı	Boşanmak üzere.
Başka bir kadın	Prof. karısına öğütler veren.
Nimet Hanım	Memur. Cinsel ihtiyaçları var.
Orhan	Nimet Hanım'ın mektup yazdığı.
Hatice Kadın	Köylü.
Hatice'nin kocası	Köylü.
Çopur Ekrem'in kızı	Hatice Kadın'ın kocası kuma getirecek bu kızı.
Hakkı Usta	Sobacı.
Hakkı Usta'nın karısı	Kunduracı Rıfat'la evlenmiş sonra.
Kunduracı Rıfat	Hakkı Usta ile karısı onu öldürüp kavuşacaklar.
Ferit Bey	Yeşilçam nahiye müdürü.
Seyfi Çavuş	Jandarma karakol kumandanı.
Emine	Köylü, dul, "fahişe"
Emine'nin 3 çocuğu	Ferit Bey ve Seyfi Çavuş'un bahsettiği.
Karakol ahali	Emine'nin üstünden geçip bir de çoraplarını yamatmışlar.
Kadınlarımız	Destan..
Şoför Ahmet	Destan.
Şayak kalpaklı adam	Destan.
İzmirli Ali Onbaşı	Destan.
Erler	Destan.
Nurettin Eşfak	Destan.
Deli Erzurumlu	Destan.
Mehmet oğlu Osman	Destan.
Topçu mülazımı Hasan	Destan.
Namık Kemal	Kartallı Kâzım'ın bahsettiği.
Bir kadın ve kız çocuğu	Süleyman'ın ailesi.
Bir adam ve eşek	Tren penceresinden görünen. Bozkırda.
Zehra	Tren penceresinden görünen. Bozkırda.
Zehra kızın babası	Yok
Zehra kızın anası	Yatağında ölü yatıyor.

4. Ankara'da Bir Taksi ve Gardakiler

Pilot Yusuf	Hava gediklisi.
Telsizci Vedat	Hava gediklisi.
Nar çiçeği kadın	Fahişe
Rahmi Çavuş	Hava gediklisi. Makinist. 18.yaş.
Taksi Şoförü	Şoför Ahmet ya da bir arkadaşı.
Rahmi'nin babası	Kadayıfçıymış.
Rahmi'nin anası	Kocası ölünce oğlu ona zampara getiriyor.
Pehlivan Hüseyin	Hapisane bakkalı. Çırağı Rahmi'yi döven.

Gardiyan Memet	Mahkûm öğretmenin dışarda işe soktuğu.
İdamlık mahkûm	Öğretmenin dilekçesiyle kurtulan.
Hapisane Müdürü	Öğretmenle arası iyi.
Öğretmen	Mahkûmlar için bedava dilekçe yazan.
Rejisör	Öğretmenin tanıdığı, Rahmi'yi okula sokan.
Şube reisi	Rejisör'ün dayısı.
Marangoz Ali	Rahmi'nin tanıdığı.
Yenge	Bakkal Hüseyin'in edepsiz karısı.
Yüzbaşı Rifat	Pilot Yusuf'un atladığı uçaktaymış.
Vedat'ın babası	Memur. Bağları var. Ticaret yapıyor.
Teğmen Ali, Başçavuş Hasan	Bir hafta önce yere çakılıp ölen iki havacı.
Şahap'la Selim	Bir ay önce ölen havacılar.
Raşit Çavuş	Sevdiği kızı, kocasını ve kendini öldüren. Uçağı onların evinin üstüne düşürmüştü.
Demir Ali	Merkez komutanı
Köylü yapı işçileri	
İstasyon polisi	
İki kadın	Süleyman'ı Alman casusu sanan
Köylü hamal	
Tolstoy	<i>Harp ve Sulh</i> 'ü hatırlanan.
Deli	Halil'le aynı direğe bağlı.
Vırsel, Kolçak, Denikin	Süleyman'ın bahsettiği
Venezelos	Süleyman'ın bahsettiği
Çan-Kay-Şek	Süleyman'ın bahsettiği
Malro	Fuat'ın bahsettiği. Yazar.
Franco	Süleyman'ın bahsettiği
Mareşal Peten	Süleyman'ın bahsettiği

5. Çankırı: Cezaevi Mahkûmları, Şehirliler ve Memleket Hastanesi

Nigâr	Köylü. Mahkûm.
Nigâr'ın kocası.	
Nigâr'ın bebisi	Kuyuya atılan.
Mustafa	Köylü. Mahkûm.
Hamza	İrgat. Mahkûm.
Nuri Bey	Hamza'yı katil eden çiftlik sahibi.
Dürzadelerin çobanı	Hamza'nın öldürdüğü.
Kerim	Mahkûm.
Şakir Ağa	Mahkûm.
Musa	Mahkûm.
Aptül	Mahkûm.
Peder	Mahkûm
Reis Hakim	Peder'e 24 yıl ceza veren.
Kız	Peder'in kaçırdığı köylü.
Kızın annesi, babası	Köylüler
Silahlı iki adam	Köylüler
Hamdi Şentürk	Köylü.
Hamdi'nin annesi, babası	Bir çiftlikte ortakçılar.
Tahsildar	Memur.
Kızlar	Köylü kızlar.
Komşular	
Türbeliler	
Ahmet Şentürk	Köylü. Hamdi'nin babası.
Ahmet Şentürk	Bebek. Hamdi'nin oğlu.
Şakir Ağa'nın gelinleri	İki köylü genç kadın.
Ömer	
Zeynep	Marangoz Şükrü'nün karısı.
Terziler	Hapishane esnafı.

Şaban Usta	Kalaycı. Mahkûm.
Raif Ağa	Eskici. Mahkûm.
Asrî Yusuf	Aynacı. Mahkûm.
Kadir Usta	Asrî Yusuf'un babası. Terzi, rençber.
Şehriban Kadın	Asrî Yusuf'un annesi.
Yusuf'un dedesi	Zaptiye emeklisi.
Çopur İhsan	Mahkûm.
Bakkal Sefer	Mahkûm.
İlyas Kaptan	Dolandırıcı. Mahkûm.
Zabitan	31 Mart'takiler
Sultan Hamit	II. Abdülhamit
Mehmet Ali Çavuş	31 Mart'taki
İbrahim Çavuş	31 Mart'taki
Ethem Paşa	31 Mart'taki
Mihran	Ermeni. Sabah gazetesi sahibi.
Abdülhamit'e tahtın indin demeye giden heyet	Arif Hikmet Paşa (Ayan), Aram Efendi (Ayan), Esat Paşa (İşkodra mebusu), Emanuel Karasu (Selanik).
Cevat Bey	Saray'dan
Abdürrahim Efendi	II. Abdülhamit'in oğlu.
Kadınlar	Abdülhamit'in haremindedikiler.
Kamil Paşa	Gazete haberindeki.
Ermeni kadın	Adana vukuatı. Gazete haberindeki.
Ermeni kadının kocası	Adana vukuatı. Gazete haberindeki.
Melunlar, mürteciler	Adana vukuatı. Gazete haberindeki.
Mahmut Şevket Paşa	Gazete haberindeki.
Tevfik ve Halil	Gazete haberindeki.
Samuel Anastasyadi	Gazete haberindeki.
Flemenk kraliçesi	Gazete haberindeki.
Genç Türkler (Jöntürkler)	Gazete haberindeki.
Çırac	Kalaycı Şaban Usta'nın çırağı. Mahkûm.
Şükrü	Marangoz. Mahkûm.
Ayşe	Halil'in karısı.
36'lılar	Askerlik çağı gelmiş delikanlılar.
Kadınlar	Asker yakını köylüler.
Jandarmalar	Şubedeki askerler.
Kerim	Demirci. 13 yaşında.
Cevat Bey	Kerim'in çalıştığı demir fabrikasının sahibi.
Lütfullah Usta	Kerim'in babası. Nalbant. Sarhoş ve işsiz.
Kerim'in annesi ve kardeşi	Evde dokuma tezgahları var.
Kerhanede bir kadın	Kerim'in babasının para yedirdiği.
İki erkek	Memur. Mektuptaki.
İsmail	Manifaturacı. Raif Ağa'nın anlattığı.
Raif'in babası ve ablası	Raif Ağa'nın anlattığı.
Raif'in kardeşinin karısı	Raif Ağa'ya muska yaptıran.
Vali	Çankırı valisi
Valinin kızları	Büyüğünün düğünü var.
Kaynana	Elmaslar ve kilolar içinde.
Damat	Mühendis.
Refik Başaran	Parti vilayet idare heyeti azası.
Refik Başaran'ın babası	Kasapmış.
Fatma Hocanım	Sarılık hastalığını savıyor. Refik'in annesi.
Parti Başkanı	Zahire tüccarı.
Parti Başkanının karısı	Kapalı, müslüman bir kadın.
Belediye reisi	Emekli binbaşı.
Blediye reisinin oğlu	Deli.
Rauf Bey	Ceza Hakimi.
Ayı İbrahim	Gazi. Arzuhalci.
Rauf Bey'in karısı	Genç bir öğretmen.
Hatçanım	Ayı İbrahim'in karısı.
Hayrettin	Zahire tüccarı.
Seyfi	Köylülerden zahire alıyor.

Sefer	Köylülerden zahire alıyor.
Güllü Hanım	Hayrettin'in karısı.
Saracın oğlu	Hayrettin'in Güllü Hanım'ı aldattığı.
Hayrettin'in anası	Güllü Hanım'ın yanlışlıkla vurduğu.
Şehnaz	Ankara'da kerhanesi olan bir kadın.
Şevki Bey	Eski bir mebus.
Emin	Şevki Bey'in oğlu. Terzi kalfası.
Topal Osman	
Monteskiyö	Şevki Bey'in andığı.
İki adam	Tarla sürüyorlar. Ayşe'nin mektubundaki.
Leyla	Halil ve Ayşe'nin kızı.
İki mahkûm	Hastanede Halil'le aynı koğuştaki yatan.
Üç jandarma muhafız	Hastanede Halil'le aynı koğuştaki yatan.
Dümelli Memet	Köylü. Karısı hastanede.
Dümelli'nin karısı	Ameliyat olup ölüyor.
Hastane kâtibi	Memleket Hastanesi'nde.
Başhemşire	Memleket Hastanesi'nde.
Hastalar	Memleket Hastanesi'nde.
Jul Vern	Hastane kâtabinin bahsettiği.
İsmet Hanım	Hastabakıcı. İstanbullu.
Hüseyin	Köylü bir hasta. Ortakçı.
Emin Efendi	Küçük memur.
Çingen İsmail	Emin Efendi'nin aralarına sepet getiren.
Vasfi	Pansumana gelen hasta.
Pansumancı	Vasfi'nin yarasını iyileşmez hale getiren.
Refik Onbaşı	Halil'in muhafızı.
Dümelli'nin iki bebesi.	
Arapkirlili Ali	Hasta. Memleket Hastanesi'nde
Recep	Hasta. Memleket Hastanesi'nde.
Talip Çavuş	Aydınlı. Hasta. Memleket Hastanesi'nde.
Müslim	Çerkeşli. Tenekeci. Memleket Hastanesi'nde.
Müddeiumumi	Savcı. M. Hastanesi'nde.
Doğuran Kadın	Halil'in doğururken izlediği. M. Hastanesi'nde.
Bebek	Halil'in doğumunu izlediği. M. Hastanesi'nde.

6. "Üç Nokta" Şehri (Aydın) ve "D" Şehri (Denizli)

Cevdet Bey	Radyoman. 55 yaş.
Hacıbaba	Leylek
Doleres İbarruri Passionaria	Komünist politikacı. İspanya iç savaşının Cumhuriyetçi lideri (1895-1989)
Yürükler	"Üç Nokta" şehrindeki
Köylüler	Yürüklerle anlaşamıyorlar.
Borsa Komiseri	Zahire Borsası'ndaki.
Memurlar	Zahire Borsasındaki.
Koyunzade Şerif	Tüccar, toprak ve fabrika sahibi.
Simsar	
Köylü ve yürükler	Şerif Bey'in arkasında, 20'den çok.
Üç oğlan üç kız	Şerif Bey'in çocukları.
Damatlar	Biri mühendis, biri hakim.
Büyük kız	Şerif Bey'in evlenmemiş kızı.
Alfred dö Müse	Büyük kızın okuduğu.
Hüseyin Yavuz	Tüccar.
Yürük, köylü, simsar	Hüseyin Yavuz'un yanındakiler.
Ayetullah Efendi	Erzurumlu ulemadan. Hüseyin'in babası.
Dul kadın	Hüseyin Yavuz'un annesi.
Hüseyin Yavuz'un kızı	İstanbul'da kolejde okuyor.
Hüseyin Yavuz'un karısı	Başörtülü. Banka müdürü Fevzi Bey'in metresi.

Mustafa Şen	İhracatçı. Rum ve Ermenilerle ortak.
Vali	M. Şen'in kaçakçılığına göz yuman.
Ali Çaviş	Korsan, kaçakçı, eşkiya. Tüccar.
Ali Çaviş'in oğlu	Almanya'da hukuk okumuş.
Ali Çaviş'in birinci karısı	Sakızlı bir Rum kızymış. Kayıp.
Ali Çaviş'in ikinci karısı	Köylü bir Türk kıza. Doğururken ölmüş.
Ali Çaviş'in üçüncü karısı	Kerhaneden alınmış. Üvey oğluyla da yatıyor.
Ali Çaviş'in gelini	Valilerden birinin kızı.
Giritli Cemil Bey	Un ve çeltik fabrikası sahibi.
Kemal Bey	Toprak Mahsulleri Ofisi şefi.
Ahmet	Köylü.
Kadınlar	D şehrinde dokumacılık yapan.
Esmer güzeli bir kadın	Ofis şefi Kemal'in birlikte olduğu.
Kadının iki çocuğu ve koca	
Banka müdürü	Tüccarla ofis arasında aracı.
Parti müfettişi	Aracı.
İşe subayı	Aracı.
Polis müdürü	Aracı.
İnsanlar	Ofisi basan yoksul halk. İrgatlar.
Atlantikteki ölümler	Cevdet Bey'in hayal ettiği.
Mühimli Hans Müller	Hitler'in ordusunda asker. Atlantığın dibinde.
Anna	Hans Müller'in sevgilisi.
Liverpullu Harri Tomson	İngiliz ordusundan. Atlantığın dibinde.
Tomson'un karısı ve oğlu	
Çörçil	Harri Tomson'ın andığı.
Kenturburi başpiskoposu	Harri Tomson'ın andığı.
Leylâ Hanım	Cevdet Bey'in karısı. Ölmüş.

7. Çankırı Cezaevi

Ressam Ali	Halil'in boyalarını verdiği köylü.
Bethoven Hasan	Sözlü senfoniler yapan mahkûm.
İvan	Sovyet askeri. Nazilerin Sovyetlere saldırışı.
Türkistanlı Ahmet	Sovyet askeri.
Ukraynalı Yurçenko	Sovyet askeri.
Ermeni Sagamanyan	Sovyet askeri.
Marks, Engels, Bethoven, Şiller ve Telman	İvan'ın sevdikleri
Vels	Doktor Moro'nun Adası romanıyla anılan.
Arpa yolan kadın	Sovyet insanları.
Kolhozlular	Tarım kooperatifi işçileri.
Partizanlar	
Alman subayları	
Gabriel Peri	Fransız komünist gazeteci.
Mustafa Sungurbay	Moskova'yı kurtarmak için savaşan.
Koloçkof Diev	
Ukraynalı Bondarenko	
Kujeberginof	
Nikolay Maslenko	
Natarof	
Puşkin	
Evgeni Annegin	Yevgeni Onegin. Puşkin'in yapıtı.
Lenin	
Tanya (ZOE)	Partizan Zoya Kosmodemyanskaya.
Alman subayları	Tanya'yı sorgulayan ve işkence yapan.
Çocuk, kadın ve ihtiyar	Tanya'nın tutulduğu evin sahipleri.
Bir çocuk	Camdan bakan, Tanya'yı gören.
Memet	Memet Fuat.
Piyade erleri	Tanya'nın asılışını seyreden.
Köylüler	Tanya'nın asılışını seyreden.
Köylü bir mahpus	Kendini asan.
Aydınlı Ömer	Bir mahkûm.
Ayşe'nin ağabeyi	Ayşe'nin mektubunda.

Cemilânım	Ayşe'nin ressam komşusu.
Bir erkek bir kadın	Cemilânım'ın vapurda baktığı erkek ve nişanlısı.
Komşunun çocuğu	Ayşe'nin mektubundaki. Keman çalan.
Ömer Rıza	Ayşe'nin okuduğu romanın çevirmeni.
Ayşe'nin dayısı	Mektupta bahsettiği.

8. “Üç Nokta” Şehri, Giritlinin Kahvesi ve Deniz

Ali Kiraz	Köylü.
Hasibanım	Ali'nin askerdeki yüzbaşısının karısı.
Ahmet	Koyunzade'nin tarlasında ırgat.
Hatice	Ahmet'in kaçırdığı kız.
Hatice'nin babası	Marangoz.
Ahmet'in anası	
Osman ve karısı	Ahmet'in ağası (ağabeyi) ve karısı.
Çolak İsmail	Gazi. Karısını döven.
Emine	İsmail'in karısı.
İsmail'in kızı	
Ömer	İşçi. İsmail'in oğlu.
Kadri Pehlivan	
Alman pilot	Rodos diye Üç Nokta şehrine inen.
Kamil Efendi	Yugoslavya'da çavuşmuş.
Giritli Kahveci	
Alay komutanı	
İstanbul Ramiz	Kahvede çırak.
Ramiz'in kardeşi, yengesi ve yeğeni	İstanbul'da kıtlık ve yoksulluk içinde. Savaş şartları.
Murtaza Efendi ve ailesi	İstanbul'da açlıktan ölmüşler.
Ramiz'in teyzesi	İstanbul'da açlık.
Gayrimüslümler	İstanbul'da savaş yılları.
Leblebici	Kasımpaşa'daki.
İhsan Hanım	Dört çocuğu açlıktan ölen.
Hristiyan arkadaş	Ramiz'in arkadaşının ailesi açlık içinde.
Aziz	Jandarma başçavuşu.
Hristiyan arkadaş	Ramiz'in arkadaşının ailesi açlık içinde.
Aziz	Jandarma başçavuşu.
Dursun	Denizci.
Adalı Rumlar	Almanlardan kaçan adalılar
Hacı Sami	Adanalı köfteci.

9. Çankırı Cezaevi

Zimmetçi gardiyan	Halil'in ahşap işlerini satmasına yardım eden.
Balçı Remzi Efendi	Pazarıcı. Halil'e yardım ediyor.
Seyfi Bey	Kerim'in çalıştığı fabrikada muhasebeci.
Damağası	

10. Fuat'ın cezaevinde olduğu şehir

İki jandarma	Fuat'a geçmiş olsun diyen.
Kadınlar	İrgat. Gün doğarken çalışmaya giden.
Murat, Hüseyin, Mehmet	Fuat'la aynı koğuştaki yatan mahkûmlar.

11. İstanbul

Ambulans şoförü	
Hasan Kılıç	Sihhat memuru. Sahtekâr.
Bekçi	
Bir kız çocuğu	Merdivenleri yıkıyor, yalınayak.
İnsanlar	Yoksul, giyimsiz, aç.
Mahalle sakinleri	Amele, çırak, işportacı, tezgâhtar.
İki delikanlı	Askerdeler.

Tahsildar	Mahalle sakini.
Sokağın en güzel kızı	Beyoğlu'nda ya da bir sinema locasında.
Arabacının oğlu	Hapiste.
Komiser	
Beş ceset	Açlık yüzünden cinnet ve intihar.
Küçük kız	Aileden geri kalmış tek kişi.
İhtiyar erkek	Ölünün cebinden ekmek karnesi çalan.
Mahalle mümessili	Ekmek karnesi pazarlığı yapan.
Laz fırıncı	
Şefgarson	Parkotel'in şefgarsonu.

EK B: Görseller

Resim 1: Ramiz Gökçe'nin karikatür albümü.
İstanbul: Pulhan Matbaası, 1946.

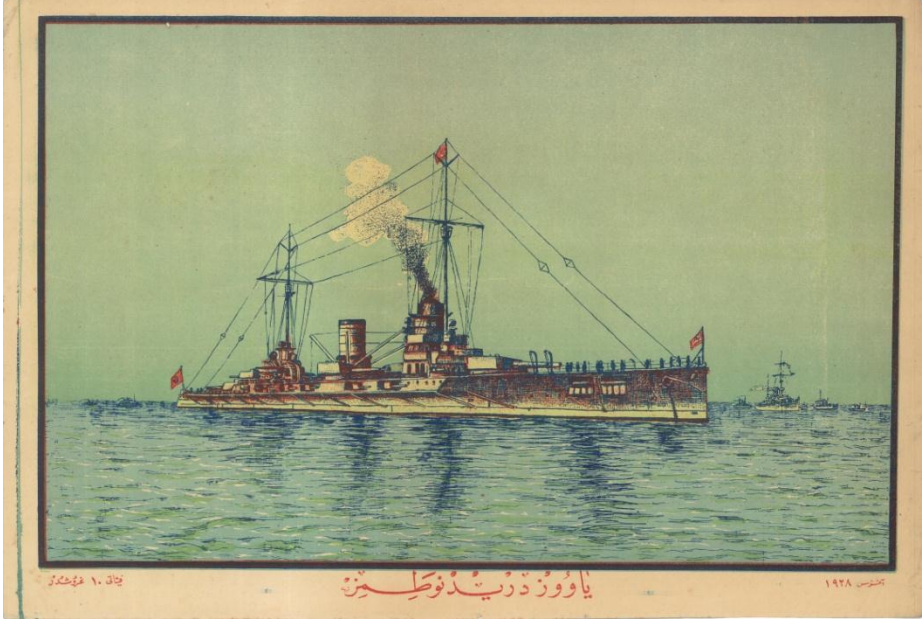


Resim 2: “Hz. Ali'nin Devesi” adlı cam altı resimlerine bir örnek
Cam Altında Yirmi Bin Fersah adlı kitaptan.



HZ. ALİ VE DEVESİ - ROBERT ANHEGGER, MUALLA EYÜBOĞLU ANHEGGER EVİ

Resim 3: Kahvelere asılan, taşbaskı Yavuz Zırhlısı.
Malik Aksel Koleksiyonu'ndan.



Resmin altında soldan sağa doğru “Ağustos 1928”, “Yavuz Dridnotumuz” ve “Fiyatı 10 kuruşdur” ibareleri okunmaktadır.

EK C: Kronoloji

1939

Nâzım Hikmet, İstanbul Tevkifhanesi'nde *Kuvâyi Milliye*'nin ilk versiyonunu yazar.

1940

Nâzım Hikmet, Eylül ayında Çankırı Hapisesi'nde "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"ni çalışmaya başlar. Aralık ayında Çankırı'dan Bursa'ya nakledilir. Ansiklopedi'nin A'dan H'ye kadar olan kısmını Bursa'da tamamlar. Kemal Tahir'e gönderdiği mektuplarda görülüyor ki 1941 Haziran'ına kadar hâlâ ansiklopediyi yazma çabasıdadır.

1941

Nâzım Hikmet, Kemal Tahire -9.6.1941 ve 17. 6. 1941 tarihli mektupların arasında yer alan- tarihsiz bir mektubunda ismi henüz belli olmayan MİM'i yazmaya başlamıştır. 17 Haziran 1941 tarihli mektubunda, ismini "940 Senesinde Türkiye'den İnsan Manzaraları" koymayı düşündüğünü söylediği yeni bir esere başladığını bildirir. Sonraki mektuplarda eserin adı "941 Senesinde Türkiye'den İnsan Manzaraları" olarak değişir. Nâzım Hikmet, mektuplarında çeşitli isimlerle andığı *Kuvâyi Milliye*'yi yeniden çalışmaya başlar.

1942

Ocak ayında MİM'in birinci kitabı biter. "3350 kûsur satır" tutar. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e 8 Mart 1942 tarihli mektubunda, yapıtın adını "Memleketimden İnsan Manzaraları" olarak anar. Piraye'ye 19 Şubat 1942 tarihli mektubunda *Kuvâyi Milliye*'yi MİM'e dahil edeceğini, 20 Mayıs 1942 tarihli mektubunda ise ikinci kitabı yazmaya başladığını bildirir.

1943

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e tarihsiz bir mektubunda eserin adını "İnsan Manzaralarından Memleketim" olarak değiştirmeyi düşündüğünü bildirir. 1943 yılı sonunda ikinci ve üçüncü kitaplar biter.

1944

Yılın ilk ayında "Dördüncü Kitap"ın çalışmaları başlar.

1945

Nâzım Hikmet, MİM'i bitirmeye çalışır, *Harp ve Sulh*'u çevirmeye başlar. Kemal Tahir'e 7 Ekim 1945 tarihli mektubunda eserin adını yine değiştirmek istediğini yazar. Esere sadece Türkiye'den değil başka milletlerden de insanlar girdiği için "Destan" ya da "Panorama" isimlerini uygun bulduğunu bildirir.

1951

Sofya’da, Bulgaristan Komünist Partisi Yayınevi’nden çıkan, *Nâzım Hikmet: Seçilmiş Şiirler* adlı kitapta MİM’den İvan ve Münihli Hans Müller’le ilgili pasajlar yer alır. Kitabın çevirilerle ilgili notlarında bu parçaların Nâzım Hikmet’in “İkinci Cihan Harbi” adlı destanından alındığı belirtilir.

1960

Giovanni Crino’nun hazırladığı *Nâzım Hikmet, Poesie* adlı kitabın 615-705. sayfaları arasında “Panorama Umano” adıyla MİM’den “Il treno delle 15.40” (15:40 treni), “Alcuni di lora” (Onlardan Bazıları), “Quindici Province” (On beş II), “Le nostre donne” (Kadınlarımız), “Il serpente nero” (Kara Yılan), “Sinfonia di Mosca” (Moskova Senfonisi), “Gabriel Peri” ve “Zoia” (Zoya) adlı parçalar 1.si ve 6.cısı Velso Mucci ve diğerleri Giovanni Crino tarafından İtalyanca’ya çevrilmiştir.

1961

MİM “Üçüncü Kitap”, *In Quest’Anno 1941* adıyla Joyce Lussu tarafından İtalyanca’ya çevrilir. Milano. LC Merçci.

1962

MİM’in ilk üç cildinin Rusça çevirisi *Çeloveçskaya Panorama* adıyla Moskova’da yayımlanır. Nâzım Hikmet’in önsözüyle başlayan 394 sayfalık bu kitabın çevirmeni M. Pavlova’dır.

En cette année 1941, MİM “Üçüncü Kitap”tan Münevver Andaç çevirisidir. Paris. Edition Maspéro.

1963

In Jenem Jahr 1941, üçüncü kitabın Almanca’ya çevirisidir. Çeviren W. Wilfrid Brands. Leuchterland Yayınevi.

1965

İnsan Manzaraları Joyce Lussu’nun çeviriyle *Peaseggi Umani* adıyla ikinci kez İtalyanca’ya çevrilir. Bu kitapta Lussu’nun önsözü de vardır. Milano. Lerici.

Evren Yayınları, *Şu 1941 Yılında* adıyla “Üçüncü Kitap”ı yayımlar. İstanbul.

1966

İnsan Manzaraları, İzlem Yayınları tarafından basılır. Bu baskı Joyce Lussu’nun İtalyanca-Türkçe hazırladığı kitaptaki Türkçe metnin derlenmesiyle oluşturulmuştur. Nâzım Hikmet’in denetiminde gerçekleşen çevirinin bugünkü MİM’le aynı olmadığı bilinmektedir. Bezirci bu farklılığı, eski yazdıklarının şairin elinde olmamasına, ya da onları yeniden düzenleyip farklı bir bütün oluşturmayı uygun bulmasına bağlar. Çeşitli bölümlerden alınan parçalar bir seçki gibi yer almıştır.

Memet Fuat’ın yönetimindeki De Yayınları MİM’i beş ayrı kitap olarak yayımlamaya karar verir. İlk kitap yayımlanır.

1967

MİM'in üçüncü, dördüncü ve beşinci kitapları De Yayınları tarafından basılır.

1968

Ekber Babayef'in hazırladığı 574 sayfalık toplu basım Abidin Dino'nun resimlerini de içerir. Sofya'da basılmıştır. Başında Nâzım Hikmet'in önsözü vardır.

1969

Yaşar Uçar'ın hazırladığı MİM, Ararat Yayınları tarafından basılır.

1971

De Yayınları, MİM'in beş kitap bir arada ilk baskısını yapar.

Peasaggi Umani, MİM'in Joyce Lussu tarafından İtalyanca'ya daha geniş bir çevirisidir. Milano'da basılmıştır. Yapıt, Lussu'nun uzunca bir önsözünü de içerir. Edizioni Academia.

1973

MİM, *Paysages Humains* adıyla Münevver Andaç tarafından Fransızca'ya çevrilir. Paris, Edition Maspéro.

1976

Süleyman Nebioğlu tarafından baskıya hazırlanan MİM, Umut Yayınları'ndan basılmıştır. Nazım Hikmet'in yazdığı önsöz bu baskıda da vardır.

MİM, Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanır.

Şu 1941 Yılında Koza Yayınları'ndan Kemal Sülker'in açıklamalarıyla basılır.

1978

Asım Bezirci ile Şerif Hulusi'nin Cem Yayınları'nda hazırladığı dizi içinde yapıt *İnsan Manzaraları* adıyla basılır. Bu metinde De Yayınları'ndan çıkan baskıya ek bölümler vardır. Bezirci, Memet Fuat'ın Piraye'deki nüshaya dayanarak hazırladığı baskının en doğru baskı olduğunu ancak kendilerinin bulduğu bazı bölümlerin de bu baskıda olmadığını belirtir. Memet Fuat bu yeni bulunan parçaları okumuş ve Cem'den çıkacak yeni baskıya bunların eklenmesini söylemiştir. Bezirci bu parçaları tek tek belirtir. Yapıtın adının değiştirilmesinde Nâzım Hikmet'in bazı mektuplarındaki tercihleri belirleyici olmuştur.

ÖZGEÇMİŞ

Nilay Özer 1976 yılında İstanbul'da doğdu. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Biyoloji Öğretmenliği bölümünü bitirdi. İki yıl öğretmenlik yaptı. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'ndeki yüksek lisans eğitimini 2005 yılında, "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Bir Araç Olarak Biçim" başlıklı teziyle tamamladı.