

**Yüksek Lisans Tezi**

**NÂZİM HİKMET'İN SÖMÜRGEÇİLİK KARŞITI ŞİİRLERİNDE  
ROMANLAŞMA, ÇOK SESLİLİK VE MİZAH**

**ÖYKÜ TERZİOĞLU**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara  
Eylül 2008**

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimsel Enstitüsü

**NÂZİM HİKMET'İN SÖMÜRGEÇİLİK KARŞITI ŞİİRLERİNDE  
ROMANLAŞMA, ÇOK SESLİLİK VE MİZAH**

ÖYKÜ TERZİOĞLU

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara  
Eylül 2008

**Bütün Hakları Saklıdır**

**Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir**

**© Öykü Terzioğlu**

Hayata dair aldığım her kararı  
destekleyen annem Mine Terzioğlu  
ve babam Behzat Terzioğlu'na...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelikleri bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Talât Halman  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelikleri bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelikleri bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. M. Öcal Oğuz  
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### NÂZIM HİKMET’İN SÖMÜRGEÇİLİK KARŞITI ŞİİRLERİNDE ROMANLAŞMA, ÇOK SESLİLİK VE MİZAH

Terzioğlu, Öykü

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Talât Halman

Eylül 2008

Bu tezin konusunu, Nâzım Hikmet’in *Jokond ile Sİ-YA-U* (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932) ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar* (1935) adlı eserlerinde, “romanlaşan” şiirin biçim ve üslup özelliklerinin sömürgecilik karşıtlığının tarihsel maddeci bir perspektifle ele alınmasındaki işlevi oluşturmaktadır. Tezin temel hareket noktasını, Nâzım Hikmet’in anlatı şiirlerinin “roman” olduğunu iddia ederek okura sunduğu yeni “okuma kontratı” ve Sovyet roman kuramcısı Mikhail Bakhtin’in, romanın edebiyat sahasında “egemenlik” kazandığı dönemde, şiir de buna dâhil olmak üzere diğer türlerin “romanlaştığına” dair görüşleri oluşturmaktadır. Bakhtin’e göre, romanlaşan türlerde gözlemlenen temel dönüşümler arasında, söz konusu türlerin toplumsal çok sesliliği içlerinde barındırmalarının yanı sıra, egemen ideolojinin dayattığı tek sesliliği görecelileştiren mizahi bir üslup sergilemeleri yer almaktadır. İşte bu çerçevede, Nâzım Hikmet’in adı geçen eserlerinin romanlaşarak çok seslileştiği ve bu dönüşümün, Avrupalı üst sınıflar ile “doğal işçi sınıfı” addedilen sömürge halkları arasındaki sınıfsal çatışmanın temsil edilmesine hizmet ettiği; yine romanlaşma ile ilintili olarak ele alınan mizahi örüntünün de, bu sınıfsal çatışmanın sömürge halkların sembolik düzlemdeki devrimiyle sonuçlanmasında işlev gördüğü iddia edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Nâzım Hikmet, sömürgecilik, romanlaşma, çok seslilik, mizah.

## ABSTRACT

### NOVELIZATION, POLYPHONY AND HUMOR IN NÂZİM HİKMET'S ANTI-COLONIAL POETRY

Terzioğlu, Öykü

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Prof. Talât Halman

September 2008

This thesis deals with the functioning of the formal and stylistical devices in Nâzım Hikmet's "novelized" poems, *Jokond ile Sİ-YA-U* (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932) and *Taranta-Babu'ya Mektuplar* (1935), in the representation of anti-colonialism from the perspective of historical materialism. The departure point of the thesis is the "reading contract" Nâzım Hikmet makes with his readers by categorizing his narrative poems as "novel"s, and Mikhail Bakhtin's assertion that all genres are to some extent "novelized" in an era where novel "dominates" the literary arena. According to Bakhtin, the fundamental transformation in these novelized genres is their acquiring the capability of representing the multi-voiced modern society, and their becoming humorous, which leads to the relativization of the homophony dictated by dominant ideologies. This thesis's claim, thus, is that Nâzım Hikmet's anti-colonial narrative poetry's novelization brings along its polyphonization, which renders possible the representation of the conflict between the European high social classes and the colonial people, regarded as "natural worker classes". This thesis also asserts that humor, also related to the novelization of poetry, serves as the main literary device in the representation of the colonial peoples' revolution on a symbolical level.

**Keywords:** Nâzım Hikmet, colonialism, novelization, polyphony, humor.

## TEŞEKKÜR

Entelektüel birikimini cömertçe paylaşmasının yanı sıra, bana duyduğu güvenle ve sonsuz desteğiyle en zor zamanlarda bana devam etme gücü veren, üzerimdeki emeğinin hakkını asla ödeyemeyeceğim değerli hocam Hilmi Yavuz'a ne kadar teşekkür etsem yeterli olmayacaktır. Bana şevkle ve özenle çalışmanın güzelliğini gösteren ve güvenine her daim layık olmaya çaba göstereceğim Prof. Talât Halman'a tez danışmanlığımı üstlendiği, en yoğun olduğu dönemlerde dahi bana vakit ayırdığı için teşekkür etmek isterim. Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon'a ve Prof. Dr. M. Öcal Oğuz'a tezimi okuyup değerlendirmelerini benimle paylaştıkları ve bütün diğer bölüm hocalarıma, Bilkent'te geçirdiğim üç sene boyunca öğrenmekten ve çalışmaktan haz duymamı sağladıkları için minnettarım. Öte yandan, Demet Güzelsoy Chafra ve Ceyda Akpolat'a tez sürecinde gösterdikleri ilgi ve destekleri için teşekkür etmeliyim. Tez sürecinin başından sonuna dek yanımda olan arkadaşlarıma da teşekkür borçluyum: Yazdıklarımı okurken bir yandan da her türlü ruh hâlime engin hoşgörüsüyle katlanan, her anlamda güzeller güzeli Ruken Alp'e; yaz sıcağından mümkün olduğunca az etkilenecek çalışmam için bana bir vantilatör hediye eden ve tatilde vaktini ayırarak tezimi en ince ayrıntıları dahi es geçmeden okuyan, entelektüel ve insani değeriyle hayatım boyunca kendime örnek alacağım oda arkadaşım Aslıhan Aksoy Sheridan'a ve değerli eşi Michael Douglas Sheridan'a; benimle birlikte bilgisayar başında sabahlayarak tezimi okuyan ve uyuyakaldığımda beni uyandırmak için elinden geleni yapan, şiire ve barışa olan inancıyla bu dünyada iyi ki var olan Said Aydın'a ve Nuriye Gülmen'e; tezimin son kontrollerini, tatil



hazırlıklarımı bir kenara bırakarak yapan ve Bilkent'te ilk tanıştığım kişi olan, o günden bugüne her an yanımda olduğunu bildiğim Ayşegül Utku Günaydın'a; tezimi bir solukta okuduğunu söyleyerek bana cesaret veren, ama bundan da önemlisi, “çocukça bir rengi olduğunu” ve “su gibi dupduru bir can olduğunu” şarkısıyla da kanıtlayan Hilal Aydın'a; bana evini açan ve tezimi benden yüzlerce kez dinleyerek ezberleyen Ömer Faruk Yekdeş'e; Aslıhan'ın hediye ettiği vantilatörü, mutlak bir mutabakat sonucu gece gündüz çalıştırdığımız Meksikavâri tez doğumhânemizde sabaha karşı yaptığımız karaokelerle motivasyonumuzu artıran pek sevgili, pek şeker Gökçe Gerekli'ye, yurttaki üç senelik komün hayatını ve uzun çalışma gecelerini ara verdiğimizde yurda doluşan böceklerin fotoğraflarını çekerek birlikte geçirdiğimiz, yanında çocukça bir ses ve şeffaflıkla var olabildiğim Fatma Doğuş Özdemir'e ve Doğuş'la beni dinleyerek tez yazmış kadar olan Kerem Cevdet Kural'a; internetim yokken benim için araştırma yapan ince ruhlu dostum Oğuz Güven'e; aruz vezni konusunda bana destek olan Derya Tüzin'e; dans ederken tezin artçı şoklarını üzerimden atmama farkında olmaksızın katkıda bulunan ve hiç de kullanıcı dostu olmadığını fark ettiğim Word'de tezimi düzenleyerek bana yardım eden Muhsin Soyudoğan'a; bölüme geldiği günden itibaren küçük erkek kardeşim olarak kabul ettiğim Naim Atabağsoy'a; “hayır” demeyi ve yardım istemeyi bana öğreten Neslihan Demirkol'a; ayrıca, ilgi ve desteklerini benden esirgemeyen “topak” oda arkadaşım Derya Dumlu'ya, her daim neşeli ve enerjik olan Karalyn Eide'ye, rengiyle içimi açan Arzu Erekli'ye, sesiyle huzur veren Seda Uyanık'a, Hazel Melek Akdik'e ve Gökhan Tunç'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte öğrendiğim en önemli şeylerden birisi, ne denli kıymetli dostlarımda olduğuydu.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ .....	1
<b>BÖLÜM BİR: YENİ BİR “OKUMA KONTRATI” .....</b>	<b>7</b>
A. Edebiyat Tarihinde Şiir, Düz Yazı ve Roman Arasında Değişen Dengeler .....	8
1. “Başlangıçta Şiir vardı” .....	9
2. Romanın Etkisiyle Batı Şiirinde Beliren Yol Ayrımı .....	10
3. Türkçe Şiirdeki Yol Ayrımı .....	13
B. Nâzım Hikmet’in Düz Yazı ve Roman Olma İddiasındaki Şiirleri .....	19
<b>BÖLÜM İKİ: NÂZİM HİKMET ŞİİRİNDE DÜZ YAZILAŞMA, ROMANLAŞMA VE ÇOK SESLİLİK .....</b>	<b>33</b>
A. Mikhail Bakhtin’e Göre “Roman” ve “Romanlaşma” .....	34
B. 835 <i>Satır</i> ’da Düz Yazılaşma ve Çok Sesslilik.....	37
1. Serbest Vezin ve Şiirde Düz Yazının Ritim Serbestliği.....	38
2. Şiirin “Lirik Ben”den Diğer Öznelere Açılması.....	45
C. Nâzım Hikmet’in Romanlaşan Şiirlerinde Çok Sesslilik.....	52
1. <i>Jokond ile Sİ-YA-U</i> ’da Yazara “İtaat Eden” Karakterler ve Biçimler .....	58
2. <i>Benerci Kendini Niçin Öldürdü</i> ’de Yazara “Karşı Gelen” Karakterler ve Söylemler.....	74
3. <i>Taranta-Babu’ya Mektuplar</i> ’da Faşist ve Sosyalist Hakikatlerin Çatışması .....	90

**BÖLÜM ÜÇ: NÂZİM HİKMET ŞİİRİNDE ROMANLAŞMA VE MİZAH ..107**

A. François Rabelais Romanında Yıkılan Orta Çağ İdeolojisi..... 109

B. Nâzım Hikmet'in Romanlaşan Şiirlerinde Yıkılan Sömürgeci Söylem..... 118

1. *Jokond ile Sİ-YA-U* da “Kutsal” Sanatın Dünyevileştirilmesi..... 119

2. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de Irkçılık ve Sömürgeciliğin “Maskesinin Düşürülmesi” ..... 127

3. *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da Faşizmin “Ulviyetinden” Arındırılması.... 143

**SONUÇ.....158**

**KAYNAKÇA.....167**

## GİRİŞ

Sanatsal biçim, doğru anlaşıldığında,  
zaten hazırlanmış ve bulunmuş olan  
içeriği şekillendirmez, içeriğin ilk kez  
bulunmasına ve görülmesine izin verir.  
Mikhail Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*.

Nâzım Hikmet, Türkiye’de yayımlanan ilk şiir kitabına, bu kitabın içinde yer alan serbest şiirlerin düz yazısal olduğuna işaret eden *835 Satır* (1929) başlığını vermiş; daha sonra yayımlanan ve sömürgecilik temasını işlediği kitapları olan *Jokond ile SÎ-YA-U* (1929) *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün (1932) türünü “roman” olarak belirlemiştir. *Taranta-Babu’ya Mektuplar* (1935) ise içerik ve biçim açısından, Nâzım Hikmet’in “roman” türüne yerleştiği diğer iki manzum anlatısıyla büyük ölçüde benzeştiği için, bu kitabı da, Nâzım Hikmet’in “roman” olarak işaret ettiği diğer iki kitapla birlikte değerlendirmek mümkündür. Nâzım Hikmet’in, şiirlerini “düz yazı” ve “roman” olarak sınıflandırmak suretiyle, okuruna şiire dair sunduğu yeni “okuma kontratı” çerçevesinde, bu tezin konusunu, Nâzım Hikmet şiirinin *835 Satır*’da “düz yazılaşması” ve *Jokond ile SÎ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da “romanlaşması”; bu türsel kopuşun şiire getirdiği biçim ve üslupla ilgili yeniliklerin ise, ilk kitapta devrimciliğin, diğer üç kitapta devrimle birlikte sömürgecilik ve faşizm karşıtlığının tarihsel maddeci bir perspektifle işlenmesiyle olan ilişkisi oluşturmaktadır.

Tezin hareket noktasını, bugüne değin yapılan tez ve eleştirilerde, Nâzım Hikmet'in bu kitaplardan düz yazı ve roman olarak söz etmesinin değerlendirme dışında bırakılmış, yani Nâzım Hikmet'in sunduğu "okuma kontratı"nın göz ardı edilmiş olması oluşturmaktadır. Pek çok eleştirmen 835 *Satır* başlığına dikkat çekmezken, Saime Göksu ve Edward Timms, *Romantik Komünist* adlı kitaplarında, sadece, bu başlığın "şifreli bir başlık" olduğunu söylerler (120); Asım Bezirci ise, *Nazım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eseri, Sanatı* kitabında, söz konusu başlıkta "dize" yerine "satır" sözcüğünün kullanılmış olmasını, "geleneksel şiirin koşuk anlayışına bir karşı çıkış" (105) olarak değerlendirse de, bu başlık dolayımında, şiir ile düz yazı arasında kurulan ilişki üzerinde durmaz. Benzer bir durum, Nâzım Hikmet'in "roman" olarak söz ettiği kitapları için de geçerlidir. Aralarında Saime Göksu ve Edward Timms'in de bulunduğu çok sayıda eleştirmen, *Jokond ile Sİ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'ı ve "anlatı-şiir"ler olarak değerlendirirler, ancak son iki kitapta düz yazı bölümlerin olması, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da kolaj tekniğiyle alıntılanan gazete haberlerine yer verilmiş olması, bu kitapların anlatı-şiir olarak sınıflandırılmasını güçleştirir. Öte yandan, bu kitapları "destan" ve "epik" türlerine yerleştiren eleştirmenler de vardır. Bu eleştirmenler arasında Afşar Timuçin ve Asım Bezirci de yer alır—Bezirci, *Jokond ile Sİ-YA-U*'dan, "masalla destan arası yarı fantastik, yarı sembolik bir eser" (115), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'den "Nâzım Hikmet'in 'roman' dediği bu destansı eser" (146) diye söz eder. Benzer şekilde, Öner Yağcı, " 'Belirli ve Sonsuz Bir Ân' ın Romancısı Nâzım Hikmet" yazısında, "Nâzım Hikmet'in 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' sü ve Diğer Destanları Roman Kabul Edilebilir mi?" sorusunu bir alt bölüm başlığı yapar; ancak yanıtın soruda verilmiş olmasından da anlaşılacağı üzere, Yağcı için, Nâzım Hikmet'in yukarıda sözü edilen üç kitabının destan türüne dâhil

olduğu—bu kitapların neden destan olmadıkları tezin ikinci bölümünde ele alınacaktır—bir önkabuldür: Yağcı, *Jokond ile SÍ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'ı destan olarak değerlendirirken, bu eserlerin neden roman olmadığına ya da destan türünün özelliklerine değinmez.

Oysa, tezin “Yeni Bir ‘Okuma Kontratı’ ” başlıklı ilk bölümünde ortaya konulacağı üzere, Nâzım Hikmet'in şiirlerinden “düz yazı” ve “roman” olarak söz etmesi, şairin özellikle Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda ortaya koyduğu ve şiirle düz yazı ve roman arasındaki kopukluğun giderilmesini öngördüğü poetikası ile uyumludur ve bu poetika, düz yazı ve romanın on dokuzuncu yüzyıldan itibaren yükselişiyle birlikte şiirde gözlemlenen dönüşüm açısından, edebiyat tarihi içerisinde konumlandırılarak değerlendirilebilir.

Tezin ilk bölümünde, bu çerçevede, özellikle Timothy Steele'in görüşlerinden hareketle, edebiyatta ilkin şiirin başat tür olarak alımlandığı ve düz yazı eserlerde şiirin taklit edildiğini, on dokuz ve yirminci yüzyıllardan itibaren ise, roman ve düz yazının edebiyat alanında egemenlik kazanmasıyla, şiirde bir yol ayrımına gidildiği ortaya koyulacaktır. Bu yol ayrımının bir kolunda, düz yazı ve romanın sahiplendiği anlatı ve didaktizm öğelerinin şiirin dışında bırakılmasını, yani lirik ve saf şiiri savunan şairlerin, diğer kolunda, şiiri düz yazı ve romana açmayı poetikalarının temeline oturtan şairlerin bulunduğu ileri sürülecektir. Türkçe şiirde Batı şiirine koşut olarak beliren bu yol ayrımında, saf şiirin savunucuları olan Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'le, şiirin düz yazı ve romanın ifade olanaklarını edinmesi gerektiğini savunan Nâzım Hikmet'in birbirine taban tabana zıt iki poetika oluşturdukları gösterilecektir.

Tezin “Nâzım Hikmet Şiirinde Düz Yazılaşıma, Romanlaşma ve Çok Seslilik” başlıklı ikinci bölümünde ise, Nâzım Hikmet'in serbest şiirlerinden oluşan ve

Türkiye’de yayımlanan ilk kitabına *835 Satır* başlığını vermiş olması, şairin şiir ile düz yazı arasındaki mesafenin kapatılması gerektiğine dair düşünceleri çerçevesinde değerlendirilecek ve ardından şairin, serbest şiiri, bu kitapta yer alan iki poetik manifestosunda eski şiirin tek sesliliğine karşı, “orkestra” ve “sonat” gibi çok sesliliği imleyen metaforlar yoluyla savunduğu belirtilecektir. Daha sonra, serbest vezin ve düz yazı ilişkisi üzerinde durularak, bu veznin şiire düz yazının ritim serbestliğini getirdiği ve bu şekilde *835 Satır*’da, şiirin değişen içeriğine göre değişen ritimlerden faydalanılmasının şiire çok seslilik getirdiği ileri sürülecektir. Bunun yanı sıra Nâzım Hikmet’in “orkestra” metaforunu, sadece bu tür bir çok seslilikle değil, şiirini şairin “lirik ben”inden diğer öznelere açmasıyla ilişkilendirdiği gösterilerek, bunu şiirinde nasıl gerçekleştirdiği üzerinde durulacaktır. Daha sonra, Nâzım Hikmet’in *Jokond ile Sİ-YA-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’ı, şairin çağdaşı Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin’in düz yazı ve romanın egemen olduğu dönemlerde diğer türlerin “romanlaşması” ile ilgili görüşlerinden hareketle değerlendirilecektir. Bakhtin, tezin bu bölümünde üzerinde durulacağı gibi, romanı çok seslilik ve çok biçimliliği içerisine barındırmasından ötürü—Bakhtin romanın bu yapısını “orkestra” metaforuna başvurarak açıklamıştır—farklı dünya görüşlerinin temsil edilebileceği bir alan olarak tanımlamıştır. İşte, Nâzım Hikmet’in adı geçen kitaplarında, romanlaşmanın şiire getirdiği yapısal dönüşümün, bu kitaplara çok seslilik ve çok biçimlilik getirdiği, bunun ise, sömürgeci ve sömürge arasındaki çatışmanın ortaya koyulmasına hizmet ettiği ileri sürülecektir.

Tezin, “Nâzım Hikmet Şiirinde Romanlaşma ve Mizah” başlıklı son bölümde, Mikhail Bakhtin’in, Orta Çağ’ın tek sesli ve baskıcı ideolojisine karşı duran Avrupa mizah kültürünün ve halk karnavallarının Rönesans’la birlikte sözlü kültürün alanından çıkarak resmî kültürün alanına sızması, yani metinselleşmesinin

romanın doğuşuna neden olduğu ve romanlaşan türlerin de ilk romanlar gibi, mizah yoluyla egemen ideolojilerin tek sesli söylemini yıktığı konusundaki görüşleri temel alınacaktır. Bu çerçevede, ilk romancılardan kabul edilen François Rabelais'nin *Gargantua* adlı eserinde, Ortaçağ ideolojisinin göksel ve dünyevi arasındaki karşıtlığa dayalı hiyerarşik düzenini karnavalesk bir söylemle ters yüz ettiği; Nâzım Hikmet'in de ondan dört yüz yıl kadar sonra, romanlaşan şiirlerinde, dünya topraklarının büyük bir bölümünün emperyalist ve sömürgeci faaliyetlerin alanı hâline geldiği bir dönemde, Rabelais'yle aynı tekniklere başvurarak sömürgeci söylemin önemli bir ögesini oluşturan zamanda ileri ve geri olma karşıtlığını tersine çevirdiği ve bunun yanı sıra kapitalizmin çeşitli vechelerini itibarsızlaştırdığı, gülünçleştirdiği gösterilecektir.

Tezin “Sonuç” bölümünde de, bütün bunlardan hareketle, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin romanlaşması ve bu doğrultuda çok seslileşmesinin, şairin maddeci tarih anlayışına uygun olarak sömürgeci ve sömürge halkları arasındaki sınıfsal çatışmayı görünür kıldığı öne sürülecek; ardından da bu romanlaşan şiirlerde mizahın, söz konusu sınıfsal çatışma içerisinde, sömürgeci sınıfların egemen söyleminin yıkılmasına ve bu şekilde sembolik düzlemde bir “devrim” gerçekleştirilmesine hizmet ettiği iddia edilecektir.

Konusu bu şekilde özetlenebilecek olan bu tezin temel amacı, eserleri büyük ölçüde biyografisi, yani siyasi angajmanı ve özel yaşamı çerçevesinde değerlendirilen Nâzım Hikmet'in, *Jokond ile SÎ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar* gibi arka planda bırakılan kitaplarındaki — bunun nedenlerinden biri, Nâzım Hikmet'in 1936 yılında yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın şairin ilk baş eseri olarak kabul edilmesidir—devrimci ve sömürgecilik karşıtı söylemi, şairin ideolojisinden değil, metinlerdeki biçim ve üslup



zelliklerden hareketle bir okumaya tabi tutmaktır. Zira, edebiyat eleştirisini ideolojik bir perspektifle yapılırsa dahi ele alınan metinleri edebî kılan özellikleri dikkate almak durumundadır.

## BÖLÜM BİR

### YENİ BİR “OKUMA KONTRATI”

*Romanımı daha başlamadan berbat edeceksiniz...  
Gelin etmeyin çocuklar  
Benerci Kendini Niçin Öldürdü?<sup>1</sup>*

*Romanın hükümrânlık kurduğu bir çağda,  
öbür türlerin hemen hepsi az ya da çok “romanlaşır”.  
Mikhail Bakhtin, “Epik ve Roman”.*

Tezin bu ilk bölümünde, Nâzım Hikmet’in, *835 Satır* (1929), *Jokond ile Sİ-YA-U* (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932) ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar* (1935) adlı eserlerini, edebiyat tarihinde konumlandırmak amaçlanmaktadır. Bunun için ilkin, edebiyat tarihinde şiir, düz yazı ve roman arasında değişen dengelere değinerek, şiir türüyle edebî, hatta düşünsel üretimde bulunulduğu, düz yazının ise şiire özgü ses özelliklerini kendine model olarak aldığı, ancak özellikle de on dokuzuncu yüzyıldan itibaren düz yazı ve romanın giderek itibar kazanmasıyla, şiirin bu türlerle olan ilişkisi çerçevesinde iki farklı şekilde tanımlandığı ve böylelikle şairlerin bir yol ayrımına girdiği ileri sürülecektir. Daha sonra bu yol ayrımının bir kolunda, düz yazı ve romanın sahiplendiği konu ve araçlardan kendini bütünüyle ayıran lirik ve “saf şiir”i savunan, diğer kolunda ise,

---

<sup>1</sup> Nâzım Hikmet’in *835 Satır*, *Jokond ile Sİ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar* adlı yapıtlarından yapılan alıntılar, Yapı Kredi Yayınları’nın 2007 yılında yayımladığı *Bütün Şiirleri*’nden alıntılanmıştır; ancak ilk olarak ayrı ayrı kitaplar olarak yayımlanan bu yapıtların başlıkları, tez boyunca italik olarak yazılacaktır.

şiiirin kendini bu türlere açması gerektiğini söyleyen şairlerin bulunduğu ortaya koyulacaktır. Buradan hareketle, Türkçe şiirde buna benzer bir yol ayrımının söz konusu olduğu belirlenerek, yirminci yüz yılın ilk yarısında, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in "saf şiir"i savunduklarından, Nâzım Hikmet'in ise, bu iki şairden farklı olarak şiir ile düz yazı ve roman arasındaki mesafenin kapatılması gerektiğine dair görüşler öne sürdüğünden söz edilecektir. Bu çerçevede poetikasının yeri edebiyat tarihi içerisinde saptanmaya çalışılan Nâzım Hikmet'in, bu poetika doğrultusunda *835 Satır*'da, bir yandan kitabının başlığıyla şiirinin düz yazısal olduğunu ima ederken, diğer taraftan bu kitapta yer alan "manifesto" şiirleriyle, o dönemde şiirin tanımına içkin olan kalıplaşmış vezinleri reddettiği, *Jokond ile Sİ-YA-U* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* adlı kitaplarının türüne de, "roman" olarak işaret ederken, bu kitaplarda şiire özgü olduğu düşünülen biçim ve temalardan uzaklaştığını gösteren bölümlere yer verdiği gösterilerek, Nâzım Hikmet'in okuruna, şiire dair yeni bir "okuma kontratı" sunduğu ileri sürülecektir. Bunun yanı sıra, Nâzım Hikmet'in *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'ı roman olarak sınıflandırmamış olmasına karşın, bu kitabın içerik ve biçim açısından diğer iki kitapla benzerlikler göstermesi nedeniyle, konusunu, Nâzım Hikmet şiirinde "romanlaşma"nın oluşturduğu bu tezde, diğer iki kitapla birlikte ele alınacağı belirtilecektir.

### **A. Edebiyat Tarihinde Şiir, Düz Yazı ve Roman Arasında Değişen Dengeler**

Sanatsal yapıtlar arasında katı ve durağan değil, dinamik bir ilişki olduğu gerçeği, belki de en açık ifadesini, T. S. Eliot'un 1920 senesinde yayımlanan "Tradition and Individual Talent" ("Gelenek ve Bireysel Yetenek") başlıklı yazısında bulmuştur. Bu yazıda, Eliot, sanatsal yapıtların kendi içlerinde ideal bir düzen oluşturduğunu, ancak verili düzene, öncekilerine benzemeyen yeni yapıtlar dâhil

olduğunda, düzenin, devamlılığını koruyabilmek için az da olsa değişikliğe uğradığını belirtir (37). Eliot'a göre, yeni yapıtlar ortaya konulduğunda tek tek sanat yapıtlarının bütünle ilişkisi değişirken, bu yapıtların bütün içindeki değerleri de yeni bir görünüm kazanır (37).

### 1. “Başlangıçta Şiir vardı”<sup>2</sup>

Şiir, gerek Avrupa'da, gerekse Osmanlı'da, yüzyıllar boyunca, T. S. Eliot'un sözünü ettiği türden bir sanatsal düzenin, hatta düşünsel faaliyet alanının da merkezinde yer almıştır. Hilmi Yavuz, “Şiirin Felsefe, Dünyagörüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değınmeler-I” başlıklı yazısında, şiirin ilk başat söylem biçimi olduğunu şöyle ifade eder: “Başlangıçta, Şiir vardı;-ve daha sonra *ayrı* birer söylem alanı inşâ edecek olan Felsefe, Tarih, Doğabilimleri... şiirsel söylemin içinden yazılmaktaydılar” (219). Şiirin egemenliği söz konusuyken yazılan düz yazı yapıtların değeri, şiire olan yakınlıklarıyla ölçülmüştür. Bu konuyu Batı edebiyatı açısından *Missing Measures: Modern Poety and the Revolt Against Meter* (Kayıp Ölçüler: Modern Şiir ve Vezne Karşı İsyân) adlı kitabının “Ön Söz”ünde ele alan Timothy Steele, Avrupa edebiyatında en azından Rönesans'a değın, şiirin başat tür olduğunu, düz yazının ise şiiri taklit ettiğini söyler: “Düz yazı üslubu tarihinin büyük bir bölümü, düz yazıyı şiir kadar akılda kalıcı ve çekici kılma uğraşısıyla ilintilidir” (9). Şiirin bu özelliklerine sahip olmayan düz yazı, Avrupa'da yüzyıllar boyunca o denli arzu edilmeyen bir söylem biçimi olarak görülmüştür ki, “düz yazı” sözcüğünden türetilen sıfatlara, zaman içerisinde olumsuz anlamlar yüklenmiştir . İngilizce ve Fransızca'da “düz yazı”ya karşılık olarak kullanılan *prose* sözcüğünden türetilen ve “düz yazıya ilişkin olan” anlamına gelen *prosaic / prosaïque* sıfatları,

<sup>2</sup> Bu ifade, Hilmi Yavuz'un, gerek Batı'da gerek Osmanlı'da tarih, felsefe ve bilimin modernleşme öncesinde temelde şiirsel söylem içerisinden dile getirilmiş olduğunu savunduğu, “Şiirin Felsefe, Dünyagörüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değınmeler-I” başlıklı yazısından ödünçlenmiştir.

zaman içerisinde, M. Kayahan Özgül'ün “Şiirin Nesir Hâli” adlı yazısında belirttiği gibi sıkıcı, basit, süssüz ve estetik olmayan yan anlamlarını kazanmıştır (71).<sup>3</sup>

Osmanlı'da da durum farklı değildir: Düz yazı, değer kazanabilmek için temelde şiire özgü olan öğeleri kendine mal etmek zorundadır: M. Kayahan Özgül, Osmanlı'da sanatlı düz yazı anlamında kullanılan “inşa”yı, “nesri şiirin imkânlarıyla oluşturma cehdi” olarak tanımlar (71) ve Osmanlı'da düz yazı türlerinin sınıflandırılmasında, vezin ve kafiye ölçütü olarak alındığını gösterir: Vezinli, kafiyesiz düz yazı “nesr-i mürezzez”, kafiye ve vezinsiz düz yazı “nesr-i müsecca” olarak adlandırılırken, bu iki öğeyi içinde barındırmayan düz yazılar “nesr-i âdi” olarak tanımlanır (71). İngilizce ve Fransızca “düz yazı” anlamına gelen *prose*'den türetilen sıfatlara atfedilen olumsuz anlamlarla, Osmanlı'da vezin ve kafiye özelliklerini taşımayan nesri nitelemede kullanılan, “sıradan” ve “gündelik”in yanı sıra “bayağı” ve “aşağı” anlamlarına da gelen “âdi” sıfatı, düz yazının Batı'da ve Osmanlı'da uzun süre şiir karşısında ikincil bir konuma sahip olduğunu ortaya koyar.

## 2. Romanın Etkisiyle Batı Şiirinde Beliren Yol Ayrımı

Avrupa Rönesansı'nda, François Rabelais ve Miguel de Cervantes'in ilk örneklerini verdiği ve kendisini önceleyen türlere hiç benzemediği, İspanyolcada *novela* ve İngilizcede *novel* olarak adlandırılmasından da anlaşılabilen roman türü<sup>4</sup>, özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki yükselişiyle, edebiyatın düz yazı içerisinden dile getirilen en yetkin türü olarak kabul görür. Eliot'un gelenekten

<sup>3</sup> *The Oxford Dictionary of English*'in internet sürümünde, “prosaic” sıfatının, “şiirden ziyade düz yazının üslubunu ve ifade biçimlerini kullanan” metinleri nitelemede kullanıldığı belirtilir ve sözcüğün, “hayal gücünden ya da orijinallikten yoksun” anlamını on sekizinci yüzyılın ortalarında edindiğine dikkat çekilir. Öte yandan, Chicago Üniversitesi'nin on yedi ila yirminci yüzyıllara kadar yazılmış olan Fransızca sözcükleri bir araya getirdiği ARTFL projesi sitesinde yer verilen Académie Française'in 1798 tarihli sözlüğünde, “prosaïque” sıfatının, “düz yazıyı fazlasıyla andıran üslup ve ifadeleri içinde barındıran şiirleri yermek için kullanılan bir sözcük” olduğu belirtilir. Sözcüğün, on sekizinci yüzyılda Fransızca ve İngilizce sözlüklerde edindiği bu ikinci anlam, bu dönemde dahi Anglofon ve Frankofon ülkelerde şiirin birincil tür olduğunu gösterir niteliktedir.

<sup>4</sup> Her iki sözcük de Latince “yeni” anlamına gelen *novus* sözcüğünden türetilmiştir.

farklılaşarak sanatsal yapıtların oluşturduğu düzeni dönüşüme uğrattığını ileri sürdüğü yapıtları nitelerken kullandığı *novelty* (“yenilik”) sözcüğüyle aynı kökten türetilen *novel* (“roman”), şiir karşısında zaman içerisinde itibar kazanır ve Eliot’un görüşlerinden yola çıkarak söylemek gerekirse, eski yapıtların kendi içlerinde oluşturduğu ideal düzeni ve değerlerini etkilemeye başlar. Öyle ki, kuramcı ve eleştirmenler, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren şiirde gözlemlenen belirgin dönüşümleri, romanın edebiyat alanındaki nüfuz ve itibarının bu dönemde iyiden iyiye artmış olmasıyla ilişkilendirerek açınırlar.

Örneğin Mark Jeffreys, “Ideologies of the Lyric: A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics” (Liriğin İdeolojileri: Çağdaş Anglofon Poetikasında Tür Sorunu) başlıklı yazısında, burjuvazinin yükselişine koşut olarak ekonomik ve akademik düzlemlerde egemenlik kazanan romanın on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda temel anlatı türü hâline geldiğini belirtir (200). Jeffreys’e göre, düz yazı kurmaca türlerinin, özellikle de romanın anlatıyı tekeline almasıyla, anlatı şiirin alanından dışlanmaya başlamış ve şiir, daha önceleri ancak bir türü olan “liriğin gettosuna itilmiştir”: Böylelikle, Romantik dönemden itibaren “şiir eşittir lirik şiir” denklemi kurulmuştur (200). Öte yandan Jeffreys, özellikle yirminci yüzyılda bu denkleme karşı durarak şiire edebiyattaki eski merkezî konumunu yeniden kazandırmak çabası içinde şiirin alanını anlatıya açan Ezra Pound gibi şairlerin bulunduğunu ifade eder (200).

Yine Mark Jeffreys gibi, romanın yükselişinin son iki yüz yılda şiirde kimi dönüşümlere yol açtığını öne süren Timothy Steele, bu yükselişle birlikte, şiirin bir tür olarak kendisini sorgulamaya giriştiğini iddia eder. Steele’e göre, şairler, romanın şiir karşısındaki yükselişine karşı iki tür tepki geliştirmişlerdir: “Bu tepkilerden ilki, bazı Romantiklerin açtığı yolda ilerleyerek saf şiire”, yani “kaynağı ve konusu için

kendi araçlarına dönen ve böylelikle kendi içine kıvrılan bir şiire yönelmektir” (90).<sup>5</sup> Timothy Steele’in roman etkisinde Batı şiirindeki bu çatallanmanın ilk kolu olarak konumlandığı “saf şiir”i, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*’e (Yeni Princeton Şiir ve Poetika Ansiklopedisi) yazdıkları ilgili maddede açımlayan Solomon Fishman ve T. V. F. Brogan, ilk kez Fransız sembolist şairlerin kavramsallaştırdığı bu şiir anlayışına göre, düşünce arka plana itilerek, ondan bağımsız, bütünüyle estetik bir olgu olarak şiir üretilmesinin hedeflendiğini belirtirler: Saf şiire ulaşmayı kendilerine ilke edinen şairler, şiirsel etkiye hasar verdiğini ileri sürdükleri düşünceyi düz yazının alanıyla sınırlandırırılar” (1007). Nitekim, “saf şiir” kavramını ilk kez kullanan Abbé Brémond, “Evvelâ şiiri ve nesri kesin olarak birbirinden ayırmak lâzımdır” demiştir (aktaran Orhan Okay *Poetika Dersleri* 115). Abbé Brémond’un izinde “saf şiir”i savunan şairler, bu doğrultuda, özellikle son iki yüz yılda düşünsel ve didaktik ürünlerin ağırlıklı olarak içinden ifade bulduğu düz yazıyla karşıtlığı temelinde şiiri yeniden tanımlarken, Steele’e göre, bir diğer grup şair, romanın giderek sahiplendiği konu ve anlatım araçlarını şiire yeniden dâhil etmek ister (90). Steele, şiirdeki yol ayrımının bu ikinci kolunun öncülerinin T. S. Eliot ve Ezra Pound olduğunu söyler (90). Şiirlerinde anlatı unsurlarına yer veren Eliot ve Pound, “saf şiir” savunucularının aksine, düz yazıyı şiir için bir model olarak alırlar: T. S. Eliot, BBC’ye verdiği bir mülakatta açıkça “[ş]iir düz yazıya benzemek zorundadır” şeklinde görüş beyan ederken (94), Ezra Pound “The Serious Artist” (Ciddi Sanatçı) başlıklı yazısında, “eğer mümkün olduğu kadar düz yazıya yaklaşan bir şiire sahip olabilecekseniz [...] bunu yapalım [...] Yok

---

<sup>5</sup> Timothy Steele, bu savıyla, Romantik dönem lirik şiiriyle “saf şiir” arasında bir devamlılık ilişkisi kurar. Bu bağlantı, şairin duygularının aktarımını ön plana çıkaran lirik şiirin ve işitsel, estetik yönüyle tanımlanan “saf şiir”in düşünceyi ve didaktizmi şiirin alanından dışlamaları açısından temellendirilebilir. Tezin bu noktasından itibaren, Steele’in Romantik dönem lirik şiirinin gelişim çizgisi üzerine yerleştirdiği, “kaynağı ve konusu için kendi araçlarına yönelen ve böylelikle kendi içine kıvrılan [...] şiir”den “saf şiir” olarak söz edilecektir.

eğer böyle bir şiire ulaşamayacaksak, [...] o zaman Tanrı aşkına susalım” der (aktaran Steele 93). Öte yandan, yukarıda görüldüğü gibi, şiirin düz yazılaşmasını savunan Ezra Pound’un *Cantos* (Kantolar) adlı eseri, eleştirmenler tarafından romanlaşan bir şiir olarak yorumlanır. Örneğin Patrick D. Murphy, “The Verse Novel: A Modern American Poetic Genre” (Manzum Roman: Modern Bir Amerikan Şiir Türü) başlıklı yazısında, Ezra Pound’un *Cantos* adlı eserini, romanın son birkaç yüz yıldır şiirin elinden aldığı temaları işleyebilecek, romanlaşmış yeni bir tür olarak romanla boy ölçüşme çabası olarak okumak gerektiğini belirtir (230). Bunun ardından Murphy, Ezra Pound hakkında yapılmış en önemli çalışmalardan biri olarak kabul edilen *The Tale of the Tribe*’ın (Kabilenin Hikâyesi) yazarı Michael Andre Bernstein’in şu sözlerini aktarır: “[Ezra] Pound, [William Carlos] Williams ve [Charles] Olson gibi şairler, bir süredir romancının elinde olan kapsamlılık ve genişliği şiire yeniden kazandırmak istemişlerdir” (230). Görüldüğü gibi Batı şiiri, yirminci yüzyılın ilk yarısında, Steele’in açtığı üzere, biri düz yazı ve romanın sahiplendiği konu ve araçları dışta bırakan, diğeri de bunları sahiplenen iki karşıt görüş çerçevesinde şekillenmiştir.

### 3. Türkçe Şiirdeki Yol Ayrımı<sup>6</sup>

Timothy Steele’in Batı şiirindeki çatallanmayla ilgili tespitine benzer bir tespiti, Ahmet Hamdi Tanpınar, Steele’den çok daha önce, 1933’te, “Ahmet Hâşim’e dair” başlıklı yazısında, Türkçe şiirle ilgili olarak yapmıştır. Tanpınar, bu yazısında, Ahmet Hâşim’in şiirini, düz yazıdan uzaklığı ve özerkliği dolayımında şöyle açıklar: “İşte Hâşim’deki vuzuh. Daha doğrusu nesre ait mevzuların yerine sade hulyalarını ve ruh hâletlerini anlatanların vuzuhu” (298). Tanpınar’ın bu sözlerin hemen

<sup>6</sup> “Türk şiiri” yerine “Türkçe şiir” ifadesinin kullanılması, etnisiteden ziyade şiirin içerisinden üretildiği dili ön plana çıkaran bir sınıflandırmanın tercih edilmesiyle ilişkilidir.



ardından Hâşim'in şiir anlayışını reddedenleri yerdiği bölümdeki ifadeleri, Steele'in Batı şiirindeki kutuplaşmayla ilgili olarak ileri sürdükleriyle bütünüyle örtüşür: “Bittabi şiirde tek bir ruh hâli yerine âdeta hikâye ve romanda imiş gibi devam hâlinde bir hareket isteyenler, bu kendi üstüne çöreklenmiş sanattan bir şey anlamayacaklar[dı]” (298). Tanpınar'ın “kendi üstüne çöreklenmiş sanatı” anlamayanları hicveden bir üslupla açımldığı şiir anlayışı, Steele'in “kendi içine kıvrılan [...] şiir” ifadesiyle koşuttur. Benzer şekilde, Tanpınar'ın şiirin hikâye ve romana meyletmesini eleştirirken kullandığı ifadeler, şiirde Steele'in “romanın giderek sahiplendiği konu ve anlatım araçlarına yönel[inmesi]” ifadesiyle benzeşir.

Tanpınar'ın tespitleri, makaleyi kaleme aldığı yıllarda, Batı şiiriyle eş zamanlı olarak, Türkçe şiirde de bir ikilik ortaya çıkmış olduğunu gösterir. Bu yol ayrımının bir kolunda, Tanpınar'ın belirttiği gibi, Ahmet Hâşim ve Hâşim'inkine oldukça benzer bir şiir anlayışını benimseyen Yahya Kemal yer alır.<sup>7</sup> Nitekim, kullandıkları biçim ve temalar yönünden—her iki şair de aruz veznini kullanmış ve şiirlerinde mazmunlara yer vermiştir—Osmanlı lirik şiiri temelinde, estetik yönü ağır basan bir saf şiir oluşturma çabası içinde olan Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in poetikaları ve bu doğrultuda, kendini diğer türler ve söylem biçimlerine kapatan bir şiir anlayışının savunusudur.

Adile Ayda'nın kendisiyle yaptığı bir söyleşide, “Şiirin asıl maddesi manâ değil lâfızdır” (19) diyerek şiirin işitsel özelliğini ön plana çıkaran Yahya Kemal,

---

<sup>7</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, “Kendi Gök Kubbe” başlıklı makalesinde, Yahya Kemal'in “kaç def'a, hakiki edebiyat nesirdir, diye yandıgımı duydum” (368) diye yazması, bu yıllarda, düz yazının, saf şiiri savunan Yahya Kemal tarafından bile, egemen edebî söylem olarak kabul edildiğini göstermesi açısından dikkate değerdir ve bu açıdan, Türkçe şiirdeki kutuplaşmanın düz yazının şiir karşısında güç kazanmasıyla ilişkilendirilmesini olanaklı kılar. Öte yandan, Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Mehmet Rauf, Peyami Safa ve Halit Ziya Uşaklıgil'in 1920 ve 1930'lu yıllarda yazdıkları romanlarla, Tanzimat sonrasında ilk ürünleri verilen roman türünün gittikçe daha itibarlı ve popüler bir görünüm alması da Türkçe şiirde bu yıllarda beliren kutuplaşmaya sebep olan itici güçlerden biri olarak değerlendirilebilir.

benzer bir görüşü, şiirle beste, düz yazıyla güfte arasında koşutluk kurduğu “Şiir Okumaya Dair” başlıklı yazısında da savunur:

Şiir, rythme, yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısrâlarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sadece bir güftedir ki onu nesir sahasına atarız. Mısrâ mısra bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir. (7)

Yahya Kemal gibi, Ahmet Hâşim’e göre de, “[n]esir şiir ilişkisinde [...] önemli bahislerden biri de şiirin nesre, nesrin şiire yaklaştırılmaması gerektiğidir” (Orhan Okay *Poetika Dersleri* 109).<sup>8</sup> Ahmet Hâşim, 1926 yılında yayımladığı *Piyâle*’nin “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı ön sözünde, şiiri, düz yazı içerisinde dile gelen diğer söylem biçimlerinden ayırıştırarak tanımlar. Hâşim, “şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü ‘söz’ san’atlariyle karıştıran”ları (6) eleştirerek ses unsurlarının ön plana çıktığı bir tür “saf şiir”i savunduğunu şu sözlerle belli eder:

[Ş]air, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vazı kanundur. Şairin lisanı “nesir” gibi anlaşılma için değil, fakat duyulma üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır. (6)

Görüldüğü gibi, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ifadesiyle “kendi üstüne çöreklenmiş” ya da Steele’inkiyle “kendi içine kıvrılan” ve bu şekilde düz yazı, roman gibi türlerin araçlarından özerkleşen bir şiiri savunurlar

---

<sup>8</sup> Orhan Okay, *Poetika Dersleri*’nde, Ahmet Hâşim’in şiir ile düz yazı arasındaki ilişki konusunda benimsediği tutumun, “İkinci Meşrutiyet sonrası didaktik, fikrî ve sosyal muhtevalı şiiri[n]”, özelden de Servet-i Fünuncuların şiirin düz yazıya yaklaşması gerektiğine dair görüşlerinin reddine dayalı olduğunu söyler (109). Buradan yola çıkarak, Batı şiirinde olduğu gibi Türkçe şiirde de, şiir-düz yazı ilişkisi temelindeki kutuplaşmanın temellerinin on dokuzuncu yüzyılda atıldığını söylemek mümkündür.

ve bu doğrultuda, Tanpınar'ın Türkçe şiirde varlığına açıkça işaret ettiği yol ayrımının bir kolunda, “saf şiir”in öncüleri olarak yer alırlar.

Peki, bu yol ayrımının diğer kolunda hangi şairler yer alır? Tanpınar, bu konuda sessiz kalarak Ahmet Hâşim'in şiir anlayışını reddedenleri ve şiirin öykü ve romana yaklaşması gerektiğini savunanları, isimlerini zikretmeden eleştirir. Kuşkusuz, Tanpınar'ın ismini vermediği bu şairlerin başında, Nâzım Hikmet gelir. Selahattin Hilav'ın “Nâzım Hikmet Üstüne Notlar” başlıklı yazısında belirttiği üzere, “Nâzım Hikmet, şiirlerini yayımlamaya başladığı sırada, iki ünlü şair, Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim, şiir ortamını egemenlikleri altında tutuyorlardı” (34). Nâzım Hikmet, komünist dünya görüşünü ve yeni biçimli şiir anlayışını benimsedikten sonra, bu egemenliği yıkmak için, söz konusu iki şairi çoğu kez doğrudan hedef alır. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı bir mektup, şairin bu tavrının en net göstergesidir: Nâzım Hikmet, bu mektubunda “Ahmet Hâşim'e, Bodler'e, ne bileyim Yahya Kemal'a filân da haset etmem kabil midir? Çünkü onların estetiği düşman ve ayrı cins ve neviden bir estetikdir” (122) demek suretiyle kendi şiirini, açıkça Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal şiirinin karşıtı olarak konumlandırır.

Nâzım Hikmet'in, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in şiir karşısındaki estetik tutumunlarını “düşman estetik” olarak ilân etmesinin altında yatan en önemli nedenlerden biri, çağdaşları T. S. Eliot ve Ezra Pound gibi, düz yazısal olanı şiirden ayrı tutmak isteyen “saf şiir” anlayışını reddederek, şiir ile düz yazı arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak istemesidir.<sup>9</sup> Bu doğrultuda, Mayakovski'nin şiiriyle kendi şiiri

---

<sup>9</sup> Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Geleniğin İzleri* başlıklı kitabında, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde Yahya Kemal'in şiirini hedef alan bölümleri tespit eder. Bunun ardından Çetin, şu sonuca varır: “Bu incelemizde dikkati çeken bir şey oldu. Nâzım Hikmet, Yahya Kemal'le büyük bir hesaplaşma içinde. Şiirlerinde sıklıkla ona, karşıtlığa dayalı olumsuzlayıcı göndermelerde bulunuyor. Bunda kuşkusuz hem annesinin Yahya Kemal'le büyük bir aşk yaşamasını hazmedemeyişi, hem de ideolojik olarak onun karşısında yer alışı belirleyici olmuştur” (59). Çetin'in bu yorumu, söz konusu iki şairin, Batı şiirinde olduğu gibi Türkçe şiirde de gerçekleşen bir yol ayrımında, bu iki şairin poetikaları açısından karşıt yaklaşımlara sahip olduğu gerçeğini bütünüyle dışarıda bırakan ve bu nedenle de Nâzım Hikmet

arasındaki koşutluklardan biri olarak, şiir ile düz yazı arasındaki kopukluğun aşılmasını da zikreden (aktaran Saime Göksu ve Edward Timms 82) Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta, bu kopukluğun giderilmesi gereğinin nedenlerini şöyle ortaya koyar:

Şimdiye kadar ana hattında ayrı bir şiir lisanı [...] ve ayrı bir nesir lisanı varmış. [...] Nesir lisanının konuşma dilinden tut da ilim kitaplarındaki cümle turnürlerine kadar hudutsuz ifade imkânları olduğu halde şiir lisanı muayyen turnürlerin kalıbı içinde sıkışıp kalmış. Binaenaleyh şiir lisanına evvelâ nesir dili kadar geniş imkânlar vermek ve şiir lisanı nesir lisanı diye mevcut ikiliği kaldırmak lâzım.—Bu bir şekil meselesi... (48)

Şiiri, düz yazının ifade olanaklarını model almak suretiyle dönüştürmenin gerekliliğini bu şekilde vurgulayan Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı bir başka mektupta, saf şiir savunucularının, düz yazının yanı sıra, şiir ile ondan bütünüyle ayırdıkları roman türü arasındaki kopukluğun aşılmasını gerekli gördüğünü ifade eder. Nâzım Hikmet bu mektubunda, ilkin, şiir ve romanın ortaya çıkışını hazırladığı gibi biçimleri üzerinde de belirleyici olan sosyal ve ekonomik koşullardan söz eder. Nâzım Hikmet'e göre, romanın ortaya çıkışı söz konusu olduğunda, temel belirleyici etken matbaadır:

[R]omanın matbaaya büyük bir bağılılığı vardır. Matbaacılığın inkişâfı [...] bir taraftan sosyal münasebetleri daha muğlak kılmış— matbaacılıkla beraber diğer sanayi şubeleri de inkişâf etmişler tabî— böylelikle bir yandan anlatılacak hikâye daha mürekkep olmuş ve mürekkep hikâyeye göre bir şekil icabetmiş, roman meydana gelmiş,

---

şiirini, onun poetik duruşunu arka plana atarak, özel yaşamı ve ideolojisi merkezinde değerlendirmeye açan tipik bir yorumdur.

bir yandan da romanın meydana gelişinde matbaada basılmış kitabın elbetteki büyük rolü olmuş. (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 88)

Nâzım Hikmet, bu tespitlerinin ardından, şiir ile daha karmaşık yapılı bir tür olduğuna işaret ettiği roman arasındaki en önemli farklılığın, şiirin, matbaa öncesi bir tür olarak ezberlenmek ve dinleyicilere okunmak üzere üretilmesine karşın, romanın, “bir kişi tarafından okunması gözönünde bulundurularak yazıl[ması]” olduğunu söyler (88). Bu düzlemde şiirle roman arasında, ortaya çıkış itibarıyla ilkinin sözlü, ikincisinin matbu bir tür olmasından yola çıkarak, bir ikili karşıtlık kurar: Nâzım Hikmet’e göre, işitsel yönü ağır basan şiir “tez”, ilk matbu tür olan roman “antitez” ve bu iki türün sentezi de, yeni iletişim teknolojilerinin bulunduğu bir çağın ihtiyaçlarına karşılık verebilecek bir “sentez”dir:

Şimdi, yeni teknik imkânlar, [...] şekil bakımından; ve yeni sosyal şartlar muhteva bakımından bu tezle antitezin bir sentezini icab ettirmektedir. [...] Bu sentezin içinde hem tezdən, hem de antitezden unsurlar bulunacaktır. Ve bu sentez yeni bir keyfiyet olacaktır. Yani başka bir hikâye ediş çeşidi ki, hem ezberlenebilsin, hem radyoda halk yığınlarına sözle ve matbu kitap halinde bir tek insan tarafından gözle okunabilsin. (88)

Görüldüğü üzere, Nâzım Hikmet, Batı şiirine koşut olarak Türkçe şiirde girilen yol ayrımında, on dokuzuncu yüz yıldan itibaren şiiri lirik ve saf şiirle eşleştiren şairlerin yolunu izleyen Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’in aksine, şiir ile düzyazı ve roman arasındaki kopuklukları gidermeye, “melez” bir tür oluşturmaya yönelmiştir.

## B. Nâzım Hikmet'in Düz Yazı ve Roman Olma İddiasındaki Şiirleri

Poetikasını, yukarıda görüldüğü gibi, kendisini düz yazı ve romana kapatan saf şiir poetikalarının tam aksi yönünde oluşturan Nâzım Hikmet'in bu tavrı, edebî üretimine de Patricia Waugh'un *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Üst Kurmaca: Kendinin Bilincinde Kurmaca Teori ve Pratiği) adlı kitabında belirttiği üzere, "metnin, kurmaca oluşuna dikkat çekmesi" anlamına gelen (2) "üst kurmaca" ögeler yoluyla yansır: Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman*'da edebiyat geleneğiyle hesaplaşmaya girmiş bütün yaratıcı yazarlar için yaptığı saptamayı, saf şiir anlayışıyla hesaplaşan Nâzım Hikmet özelinde de kullanmak mümkündür: Nâzım Hikmet, edebî ürünlerinde "okuma kontratı olarak gördü[ğü] tür kurallarıyla oynayıp bu kontratın maddelerini değiştir[ir]" (33). Nâzım Hikmet, bu yeni okuma kontratını oluştururken, bir yandan şiirinin, düz yazı ve romanla türdeşlik ilişkisine girdiğine, öte yandan da, kendi biçim ve temalarını koruyarak saflaşan şiirden uzaklaştığına açık ya da örtük olarak işaret eder.

Bu doğrultuda Nâzım Hikmet, ilkin, 1922'de Türkiye'de yayımladığı, yeni biçimli şiirlerinden oluşan ilk kitabına, şiirlerinde "dize"leri "satır"larla ikame ettiğine, böylelikle de şiirini düz yazılaştırdığına işaret eden 835 *Satır* adını verir. Aynı kitapta yer alan iki "manifesto" şiiri olan "Orkestra" ve "San'at Telakkisi", bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak üzerinde durulacağı üzere, o dönemde şiirin tanımına içkin olduğu düşünülen kalıp vezinlerin reddiyesi niteliğindedir.

Şiirin düz yazılaştığının ima edildiği ve şiirin vazgeçilmez ögelerinden sayılan hece ve aruz vezinlerinin reddedildiği 835 *Satır*'da, *Jokond ile Sİ-YA-U*'nun bir bölümü " 'Jokond' isimli manzum romanın birinci kısmından bir iki kroki" (57) başlığıyla yayımlanır ve söz konusu parçanın sonunda "Yakında bu romanın tamamı çıkacak" (64) ifadesine yer verilir.

835 *Satur*'ın ardından, bütünü bir kitap hâlinde yayımlanan *Jokond ile Sİ-YA-U* (1929)'da, bu kitabın “roman” olduğuna dair açık bir ifade yer almaz; ancak kurmaca yazar Nâzım Hikmet'in *Jokond*'u Çin'e götürmek üzere Louvre'dan nasıl kaçırıldığının hikâye edildiği bölümde bu türe atıfta bulunulur.<sup>10</sup> Bu bölümde kurmaca yazar Nâzım Hikmet, *Jokond*'u kaçırmak üzere Louvre'un çatısına uçakla gece yarısı indiği için, romanlarda bu zaman dilimi okuru korkutan karanlık olaylarla ilişkilendirilse bile, metninde bu motife yer vermek zorunda olduğunu söyler:

Notr Dam dö Parinin saati

çaldı gece yarısını.

<sup>10</sup> *Jokond ile Sİ-YA-U*'da roman türünün yanı sıra aşk konulu halk hikâyelerine ya da mesnevilere yapılan anıştırma ve göndermeler de yer alır. Bu kitabın başlığı, yukarıda anılan ve aşkı konu edinen klasik metinlerin başlıklarında, bazı istisnalar hariç olduğu gibi, erkek ve kadın kahramanın isimlerinin birbirine “ile” bağlacıyla bağlandığı başlıkları anıştırır; ancak söz konusu başlıklardan farklı olarak burada kadın kahramanın ismi başa alınır. Nitekim, *Si-Ya-U*'ya aşık olduktan sonra onun peşinden Çin'e gitmek üzere olan *Jokond*'un aşağıda yer alan ifadeleri, klasik metinlerde karşılaşılan kadın ve erkek rollerinin bu metinde tersine çevrildiğini gösterir: “Çinden gelen sevgilim gitti Çine... / Ve ben artık / bilemem kimlere derler Leylâ ile Mecnun, / o pantolonlu Leylâ / ben eteklikli Mecnun değilsem..” (90). Böylelikle, *Jokond*'un *Si-Ya-U*'nun arkasından Louvre'dan kaçarak Çin'e gitmesi ile, Mecnun'un Leyla'yı bulmak için çöllere düşmesi arasında bir koşutluk kurulmuş olur. Öte yandan, nasıl Mecnun, Leyla yoluyla Tanrı aşkına ulaşıyorsa, *Jokond* da *Si-YA-U*'ya duyduğu bireysel aşk yoluyla devrim düşüncesine varır.

*Jokond ile Sİ-YA-U*'da, klasik metinlerle kurulan bu tematik ilişkinin yanı sıra, biçimsel benzerlikler de saptamak mümkündür. Metnin başında yer alan “Bir İddia” başlıklı bölüm, yazarın metni neden yazdığını ortaya koyması açısından bir “sebeb-i telif” niteliği taşımaktadır. Bunun yanında, metin, halk hikâyelerinin bitiminde kullanılan bir kalıp ifade olan “İşte ol kadardır ol hikâyet / Bâkisi durumu bî nihayet.....” ve ardından da bir diğer kalıp ifade olarak “son” anlamına gelen “temmet”le bitmektedir. Ayrıca, metnin kurmaca yazarının, açıkça *Jokond* ve *Si-Ya-U*'dan taraf oluşu, halk hikâyesi anlatıcılarının kahramanlar yönelik olarak takındığı tavrı anımsatır: Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* başlıklı çalışmasında halk hikâyelerinin destanlardan farklı olarak toplumda iç tezatların ortaya çıktığı dönemlerin mahsulü olduğunu (59) ve bu şartlar altında, hikâye anlatıcısının da toplum içerisinde ezilen grupların yanında durduğunu belirtir (97).

Bu verilerden yola çıkarak, *Jokond ile Sİ-YA-U*'yu çağdaş bir halk hikâyesi olarak sınıflandırmak güçtür; zira Pertev Naili Boratav, halk hikâyesini diğer türlerden ayıran temel öge olarak şiir ve düz yazı bölümlerin bir aradalığına işaret eder (59); oysa bu yapıtta düz yazı bölümler bulunmaz. Bu açıdan, metnin biçimi bütünüyle manzum olan mesneviye daha yakındır.

*Jokond ile Sİ-YA-U*'nun tema ve biçim açısından aşk konulu klasik metinlere yakınlığı, romanın egemen anlatı biçimi olduğu ve bu çerçevede şairlerin bir bölümünün şiirden anlatıyı dışladığı bir dönemde, şiirin diğer türlere yeniden açılması çabası bağlamında değerlendirilebilir. Bu çabayı şiir hakkındaki görüşlerinde öne çıkaran Nâzım Hikmet'in, roman olarak adlandırdığı *Jokond ile Sİ-YA-U*'da klasik anlatılara bu şekilde gönderme yapmasının da, gerek halk hikâyelerinin gerekse mesnevilerin destanla roman arasında yer alan temel anlatı biçimleri olmasıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Zira, Boratav, halk hikâyelerini, destanla “modern çağlarda, cemiyetin ileri gelişme merhalelerinde destanların yerini almış edebî nevi” olarak tanımladığı roman arasında bir geçiş türü olarak konumlandırır (59). Hatta, Ali Berat Alptekin'in *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı* adlı çalışmasında belirttiği gibi, halk hikâyeleri, I. Kunos gibi araştırmacılar tarafından halk romanı (*Volksromane*) olarak adlandırılmıştır (53).

[...]

Bilirim ki her romanda

en karanlık saat budur.

Gece yarısı her kariin yüreğinde bir korkudur..

Fakat neyleyim?

Tek satırlı tayyarem

Luvurun damına konduğu anda,

Notr Dam dö Parinin saati

çaldı gece yarısını. (93-94)

Jokond'un Louvre'dan kaçırılışının anlatıldığı, "MUHARRİRİN Not Defterinden" başlıklı bölümde yer alan bu dizelerde, kurmaca yazarın, metnini oluştururken roman türüne ait öğeleri göz önünde bulundurduğu dikkati çeker. *Jokond ile Sİ-YA-U*'da, roman türüyle bu şekilde ilişki kurulmasının ardından, geleneksel tema ve biçimlerini koruyarak saflaşan şiir ve "şairanelik" parodileştirilir.<sup>11</sup> Mikhail Bakhtin, "Epik ve Roman" başlıklı yazısında, romanın diğer türler arasında itibar kazandığı dönemde, "kanonlaşan"<sup>12</sup> türlerin üslupçu görünmeye başladığını belirtir (168). Ezra Pound'un, "How to Read" (Nasıl Okunmalı) makalesinde, düz yazının geleneksel anlamıyla şiir karşısındaki üstünlüğünü ortaya koymak için on dokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatının önde

---

<sup>11</sup> Simon Dentith, *Parody* (Parodi) adlı kitabında "parodi" kavramını, "bir başka kültürel üretim ya da pratiğin, bu üretim ya da pratikle polemige girecek şekilde taklit edilmesine dayalı her türlü kültürel pratik" olarak tanımlar (9). Edebiyat tarihi açısından parodi, özel bir yere sahiptir: Eleştirmenler, parodinin, edebiyatta değişimi imlediği üzerinde durmuşlardır: Örneğin, Rus Biçimcisi Tinyanov "Pastişi hem biçimsel bir teknik (parodiye dayalı biçimselleştirme) hem de yazın okulları arasında gerçekleşen ve yazın tarihi açısından son derece önemli olan diyalektik değişimin bir belirtisi" olarak görür (aktaran Kubilây Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* 22). Benzer şekilde, Oğuz Cebeci de, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir, İroni* başlıklı kitabında, Tinyanov'un, "edebi geleneğin düz bir çizgi üzerinde gelişmediğini, parodinin bu geleneğin kırılma noktalarını gösterdiği" şeklindeki düşüncelerini aktarır (123). Bu çerçevede, bazı uzun şiirlerine "roman" olarak işaret eden Nâzım Hikmet'in bir şair olarak geleneksel tema ve biçimlerini koruyan şiirle birlikte "şairanelik"i parodileştirmesi, onun şiirde temelli bir dönüşüm talep ettiğinin en belirgin göstergelerindedir.

<sup>12</sup> Bu kavrama düşülen dipnotta açıldığı üzere, "kanonlaşma", türlerin biçimlerini, yapılarını, yani mevcut normlarını koruyarak değişime direnmesidir (168).



gelen romancılarından Gustave Flaubert'in roman yazmaya karar verişini hikâye ediş biçimi, romanın egemenlik kazandığı bir dönemde, kendisini değışime kapalı tutan şiirin nasıl alımlandığını gösterir:

Bir sabah Mösyö Stendhal, [...] o dönem anlaşıldığı şekliyle “şiirin”, yani Fransız çağdaşları tarafından yazılan ya da Fransız sahnesinden ona doğru haykırılanın, baş belası bir şey olduğunu fark etti. Bunun yanı sıra, şaşaalı perukalarıyla [...] “XIV. Louis tarzında bir tumturaklılık” sergileyen şiirin, bilincimizin farklı hâllerine dair net bir fikir vermek konusunda, düzyazıdan ne denli geri kaldığını düşündü” (aktaran Steele 89).

Ezra Pound'un, Flaubert'in ağızından üslupçuluğuna işaret ettiği kanonlaşan şiirle birlikte kanonlaşan diğer türlerin parodileştirilmesi, Bakhtin'e göre romanda temel bir yer tutar (168). Nitekim, François Rabelais ve Miguel de Cervantes roman türünün ilk örneklerinden kabul edilen eserlerinde kanonlaşan şiir türlerinin parodileştirildiğı görülür: Rabelais'nin *Gargantua*'sında bir Orta Çağ şiir türü olan ve aşk konusunu işleyen “rondo”, şu şekilde parodileştirilir: “Ah bir alıp getirseydi / O beklediğim sevgiliyi / Sıçarken / [...] / Parmaklarıyla da sevgilim / Bok değıliğimi tıkarı benim / Sıçarken” (65). Benzer şekilde, Cervantes'in *Don Quixote* romanında, Adrienne Laskier Martin'in, *Cervantes and the Burlesque Sonnet* (Cervantes ve Bürlesk Sone) başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu üzere, parodileştirilen çok sayıda sone yer alır. Bu çerçevede, üst kurmaca düzlemde roman ile türdeşlik ilişkisine giren *Jokond ile Sİ-YA-U*'da kanonlaşmış şiirin parodileştirilmesi, metnin, geleneksel anlamıyla şiirden uzaklaşarak romana yaklaştığının bir göstergesidir. Söz konusu parodileştirme, kurmaca yazar Nâzım Hikmet'le birlikte uçakla yol alan Jokond'un, çıkan bir fırtına sonucu Çin'e gitmekte olan bir İngiliz gemisine

düşmesinin anlatıldığı bölümde yer alır. Bu bölüm, İngiliz gemisinde görevli bir asker olan Con'un ağzından hikâye edilir. Con, Jokond'la karşılaşınca, ona gemici diliyle değil şairâne bir üslupla hitap etmeye karar verir:

Düşündüm ki bu göklerden gelen madam  
bizim gemici dilinden usulünden  
çakmazdı anam.

Hemen önünde bel kırıp öptüm elinden  
bir şair ağzı kullanarak dedim ona ki:  
—Sen ey bana göklerden gelen muşamba kadın!  
Söyle hangi ilahî vasfa benziyor adın?  
Niye indin buraya nedir büyük maksadın? (98)

Geleneksel şiirin ideal sevgiliye sesleniş biçiminin “şair ağzı” olarak nitelendiği bu bölümde yer alan üçlük, aynı zamanda, Nâzım Hikmet'in yazdığı dönemde şairlerin kullanmayı sürdürdüğü geleneksel vezin kalıplarına uygun olarak yazılmıştır: Hem 14'lü hece vezninin 7+7 kalıbına, hem de, aruz vezninin “mef'ûlü / mefâ'îlün / mef'ûlü / mefâ'îlün” kalıbına uyan bu dizeler, kırılmaksızın, alt alta hizalanarak sayfaya yerleştirilmiştir; ayrıca “kadın” ve “maksadın” sözcükleri “adın” sözcüğünü içerdiğinden tunç kafiye kullanımı söz konusudur. Nâzım Hikmet'in, *Jokond ile SÎ-YA-U*'da, geleneksel özellikleri koruyan şiirle hesaplaşması, bu şiirin tema ve üslup özelliklerinin yanı sıra biçimini de kapsar.

Bu şekilde romana yaklaşarak saf şiirden uzaklaşan ve tür kurallarını esneterek okura yeni bir “okuma kontratı” sunan *Jokond ile SÎ-YA-U*'dan üç yıl sonra, 1932'de, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* yayımlanır. Öner Yağcı'nın, “‘Belirli ve Sonsuz Bir Ân'ın Romancısı Nâzım Hikmet’” başlıklı yazısında aktardığı üzere, Nâzım Hikmet, kendisiyle yapılan bir söyleşide *Benerci Kendini Niçin*

*Öldürdü?* adlı kitabından “roman” olarak söz eder; ancak “Bu bir romandır. Yalnız, biraz benim anladığım manada bir roman” diyen Nâzım Hikmet, romandan ne anladığını ve bu kitabı hangi özellikleri nedeniyle “roman” olarak sınıflandırdığını açıklamaz (313). Benzer şekilde, Nâzım Hikmet’in, Kemal Tahir’e yazdığı bir mektupta da “roman” olarak sözünü ettiği (404) *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de, *Jokond ile SÎ-YA-U*’dan farklı olarak, düz yazı bölümleri ve şiirin romana yaklaşması ya da şiirle roman arasındaki kopukluğun aşılması çerçevesinde yorumlanabilecek çok sayıda üst kurmaca ifade yer alır. Bu kitapta da, adı Nâzım Hikmet olan bir kurmaca yazar söz konusudur; ancak *Jokond ile SÎ-YA-U*’da, metnin roman olduğu yalnızca ima edilirken, bu kitapta, kurmaca yazar, iki yerde kendisinden “romanın muharriri” diye söz eder (263 ve 276) ve yazdığının bir “roman” olduğunu da defalarca vurgular: Örneğin, Benerci ve İngiliz ajanı sevgilisinin nasıl tanıştıklarını anlattığı bölümde, Amerikan filmlerine benzer bir sahne beklentisi içinde olduğunu düşündüğü okuyuculara “Romanımı daha başlamadan berbat edeceksiniz... / Gelin etmeyin çocuklar” diye seslenir (269). Benerci’nin hapisliğini anlattığı bölümde ise, onun bu süreçte yazdığı yazıları dışarıya nasıl ulaştırdığını okuyucuyla paylaşmayacağını söyleyerek “Romanda da olsa, Britanya polisine hizmet etmek istemem” der (332).

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de, üst kurmaca düzlemde romanla kurulan türdeşlik ilişkisi, *Jokond ile SÎ-YA-U*’ya göre çok daha belirgindir. Buna koşut olarak, bu metinde saf şiirle hesaplaşmanın yoğunluğu da artar. Metnin kurmaca yazarı Nâzım Hikmet iki yerde, geleneksel şiirin tema ve biçimlerinden yararlanarak söz söylemek ister; ancak belirli kalıplara bağlı kaldığı için söylemek istediğini yeterince ifade edemez ve anlatı, düz yazı biçimde devam eder. İlk olarak, kurmaca yazar Nâzım Hikmet, Benerci’ye, polis baskınının ardından arkadaşlarından farklı

olarak neden onun salıverildiğini anlatmaya çalışırken, “peşine” sözcüğüyle kafiyeli olan sözcükler bulmaya çalışır; ancak birbiri ardına sıraladığı bu sözcükler konuyla ilintisiz kalınca, argo bir ifade kullanarak kafiye kullanmayı reddeder:

Düşecekler peşine..

Eşine??

Ateşine??

Mateşine??

Tükürmüşüm kafiyenin içine... (278)<sup>13</sup>

Bu şekilde kafiyeli şiir yazma geleneğini parodileştiren Nâzım Hikmet, söylemek istediklerini düz yazı biçiminde yeniden formüle ederek söze devam eder: “Yani, anlayacağın, seni bıraktıktan sonra peşine düşecekler” (278). Bu tümcenin, kurmaca anlatıcının kafiye kullanarak şiir yazmaktan vazgeçmesinin yanında, Nâzım Hikmet’in tanımladığı şekliyle “şiir dili”nin yerine “düz yazı dili”nin ikame edilmesiyle de ilişkisi vardır: Kemal Tahir’e yazdığı bir mektupta, Türkçe şiir dilinin devrik cümleyle olan ilişkisini, “Türkçenin cümle kuruluşu hususiyetleri dolayısıyla fiilleri başa aldın mı, ortaya aldın mı şiir lisansı oluverirmiş” (48) diye açıklayan Nâzım Hikmet, yukarıdaki dizelerde sözünü ettiği türden bir değişikliğe gider.

Buna benzer bir başka bölüm, Selahattin Hilav’ın “Nâzım Hikmet Üzerine Notlar” başlıklı yazısında belirttiği üzere, “gerçeklerin belli imajlar içinde dondurulmasına ve sınırlandırılmasına karşı Nâzım’ın takındığı tavrın, mübalağalı

---

<sup>13</sup> Nâzım Hikmet’in bu dizelerini, onun kafiyeyi bütünüyle reddettiği şeklinde yorumlamamak gerekir. Nâzım Hikmet, Vladimir Mayakovski gibi, geleneksel anlamda kafiyeyi, yani sadece dizelerin sonundaki sözcüklerin sessel uyumuna dayanan kafiyeyi olumsuzlamıştır. Vahan D. Barooshian’ın, *Russian Cubo-Futurism 1910-1930: A Study in Avant-Gardism* (Rus Kübo-Fütürizmi 1910-1930: Avangard Üzerine Bir Çalışma) adlı çalışmasında belirttiği üzere, Mayakovski, Nâzım Hikmet’in parodileştirdiği kafiye kullanımından, “bu, farklı kafiye türlerinden sadece birisidir, ama en basit ve en kaba olanıdır” diye söz etmiştir (63). Nâzım Hikmet de, Kemal Tahir’e yazdığı bir mektupta, Mayakovski gibi, şiirde kafiyenin önemde bir biçimsel öge olduğunu, bunu inkâr etmediğini, ama diğer biçim unsurları gibi, “yerine göre planlarını değiştirdi[ğini], bazan öne aldı[dığını], bazan arkaya [aldığını]” belirtir (147).

[...] bir biçimde açıklanması” (41) niteliğini taşır. Bu bölümde, kurmaca yazar Nâzım Hikmet, Benerci'nin tahliye edildiği akşamın ertesi sabahı, Kalküta şehrinde gün doğumunu tasvir etmeye girişir:

Kalküta şehrinin ufkunda güneş  
yükseliyordu.

Atları ışıktan, miğferleri ateş  
bir ordu

bozgun karanlığı katmış önüne  
geliyordu.

Güneş yükseliyordu.

Kalküta..... (334)

Güçlü imgelerle kurulan bu dizelerin ardından “Bunu beceremedik / romantik kaçtı pek (334)” diyen Nâzım Hikmet, ikinci bir tasvir denemesinde bulunur:

Baygın kokulu  
koskocaman  
masmavi bir çiçek  
şeklinde sema

düştü fecrin altın kollarına... (334)

Bu ikinci denemesini de beğenmeyen Nâzım Hikmet, nasıl bir önceki örnekte kafiye kullanarak şiir yazmaya çalışmanın anlatımını sınırlandırdığına işaret ediyorsa, bu örnekte de kendisinden önceki şairlerin klişeleştirdiği imgelere bağlı kalarak gün doğumunu tasvir etmenin şiirin ifade alanını kısıtladığına dikkat çeker:

Bu da olmadı,  
olacağı yok.

Benden evvel gelenlerin hepsi,

almışlar birer birer,  
Tuluu şemsi, gurubu şemsi  
tasvir patentasını.  
Tuluu şemsin, gurubu şemsin  
okumuşlar canına.. (335)

Ardından, kurmaca yazar, gün doğumuna dair tüm bu kalıplaşmış imgeleri kullanmaktan vazgeçerek, “Kalküta’nın damları üstünde güneş / güneş gibi / yükseliyordu” (335) dizelerini oluşturur ve bu dizeleri, geleneksel şiirin romantik imge anlayışından uzaklaşan “Sokaktan bir sütçü beygirinin / nal ve güğüm sesi geliyordu” (335) dizeleri takip eder. Sonunda ise, düz yazı biçiminde kaleme alınan bir bölüme geçilir. Böylelikle, son iki örnekte de görüldüğü gibi, kurmaca yazar, kafiye, vezin kalıpları ve gün doğumu imgeleri bularak yerleşmiş biçimsel ve tematik kalıplar içinden yazmaya çalışmaktan vazgeçerek düz yazı anlatıma yönelir.

Şiire özgü teknik ve imgelerin bu şekilde reddedildiği *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de, Nâzım Hikmet’in “düşman estetik” olarak nitelediği Yahya Kemal’in şiir anlayışını doğrudan hedef alan iki bölüm bulunur. Bunlardan ilkinde, Nâzım Hikmet, Yahya Kemal’in “Nazar” şiirinin ilk dört dizesini kendi şiir anlayışı doğrultusunda yeniden yazar.<sup>14</sup> Söz konusu yeniden yazımı, bir yandan Yahya Kemal’in şiir anlayışının olumsuzlanması, öte yandan da bu yaklaşımın yerine nasıl bir şiir anlayışı ikame edilmeli sorusuna Nâzım Hikmet’in verdiği yanıt olarak okumak mümkündür. Yahya Kemal’in aruz vezninin “fe’ilâtün / fe’ilâtün / fa’lün” kalıbıyla ve “aa bb cc dd” kafiye düzeniyle yazdığı “Nazar” şiiri şöyle başlar:

---

<sup>14</sup> Nâzım Hikmet, Yahya Kemal’in “Nazar” şiirine ilk kez, 1925 yılında yazdığı “Ayağa Kalkın Efendiler”de gönderme yapar: “Çek elini san’atın yakasından / çek! / Çekiniz! / Bırıkları pomadalı ahenginiz / süzüyor gözlerini hâlâ / ‘koyda çıplak yıkanan Leylâ’ya karşı!” (157). *Varan 3* (1930) adlı kitapta yer alan “Ayağa Kalkın Efendiler”, aynı kitapta bir bölümü yayımlanan ve Yahya Kemal’in söz konusu şiirine bir başka gönderme içeren *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün hemen arkasına yerleştirilmiştir. Bu iki şiirin *Varan 3*’te bu şekilde konumlandırılması, Nâzım Hikmet’in Yahya Kemal’in savunduğu şiirden farklı bir çizgide şiir ürettiğinin altını çizdiği anlamına gelir.

Gece, Leyla'yı ayın on dördü

Koyda تنها yıkanırken gördü.

“kız vücudun ne güzel böyle açık!

Kız yakından göreyim sahile çık!” (89)

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de, Nâzım Hikmet'in, “Nazar” şiirinin yukarıda alıntılanan ilk dört dizesine gönderme yaparak oluşturduğu bölümün ilk dizeleri ise şöyledir:

Ayın on dördü.

Ayın on dördünü Paris'te aç gezen gördü,

dedi ki:

—Bu gece ay

dibi kalay

bir tencere gibi... (270)

“Nazar” şiirinin dönüştürüldüğü bu bölümün söz konusu ilk dizelerinde, bir yandan aruz vezni yerine serbest vezin kullanılırken, diğer yandan da, “koyda çıplak yıkanan Leyla'yı gören ay” motifinin yerine, ayı gören ve onu “dibi kalay bir tencere”ye benzeten aç bir Parisli figürü yerleştirilir. Bu şekilde, şiirin biçimiyle birlikte içeriğinin de yenilenmesi ve toplumsal konulara açılması savunulur. Nitekim, bu ilk dizelerin ardından, Leyla'yı gören ayın yerine, ayı görerek onu kendi içerisinde buldukları durum ve sınıfsal koşullar doğrultusunda farklı nesnelere benzeten Fatihli hırsız, İrlandalı polis, Londralı lord ve Hintli paryadan söz edilir. Öte yandan, “Ayın on dördü. / Ayın on dördünü şair Salih Zeki gördü: / benzetti kendi eserine / beğendi” dizeleriyle, metinler arası ilişki yoluyla örtük olarak Yahya Kemal'in şiir anlayışına yöneltilecek toplumsallıktan uzak olma suçlaması, açık bir

şekilde, Yunan mitolojisine şiirlerinde sıkça atıfta bulunmasından ötürü “Persefone şairi” olarak anılan Salih Zeki Aktay’da yansılır.

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?’*de, saf şiiri benimseyen şairlerin, şiirin estetik niteliğini öne çıkararak toplumsal konuları ele almamalarına yönelik eleştiri, devrimci hareketten ayrılan bir karakter olan Roy Dranat’ın, politik angajmandan vazgeçmesi için Benerci’ye tavsiyede bulunduğu bölümde tekrarlanır. Roy Dranat’ın, Benerci’ye devrim için savaşmaktansa akşam üstü gezintiye çıkmasını ve dönemin siyasi çıkmazlarından kendini ayrı tutmasını önerdiği aşağıdaki dizelerde, düz yazıyla birlikte düşünceyi ve didaktizmi dışlayan “saf şiir” ve Yahya Kemal şiiri yerilir:

Geç efendim, bunları bırak.

Akşamüstü serinlikte teferrüce çık...

Ve Yahya Kemal beyi asrîleştir biraz,

yaz:

“Şöyle rahat bir kûşeye sığındık da biz

Dehrin bu hayı huyuna meclubu handeyiz...” (302)

Bu dizelerde, Yahya Kemal şiiri, toplumsallığın yanı sıra, çağdaşlıktan uzak olması açısından da yerilir. Bu yergi ise, bir başka metne “asrîleştirmek” sözcüğü dolayımında yapılan bir göndermeye dayanır. Şiirin “asrîleştirilerek” yeniden yazılması mevzusu, Yahya Kemal’in “Ali Emîrî ve Yeni Şiir” başlıklı makalesindeki bir tartışmada gündeme gelmiştir. Yahya Kemal bu makalesinde, “kafaca, zevkçe, terbiyece, irfance, hâsılı hılkatçe ve bütün mânâsiyle *eski adam*” addettiği Ali Emîrî Efendi’nin (1857-1924) “yeni usulde şiir söylemek gibi bir hevese kapıldı[ğımı]” ve şiirinde çağının teknoloji ürünlerinden söz etmeye başladığını belirtir (32). Yahya Kemal, şiirde yeni sözcükleri kullanmakla çağdaş bir şiir yazılamayacağını ileri



sürerek Ali Emîrî'den seçtiği bir beyti tartışmasının merkezine yerleştirir:

“Tayyâreye binmiş geziyor nâz ile cânan” (32). Yahya Kemal'e göre, bu beyitle Ali Emîrî Efendi'nin şiiri çağdaşlaşmaz, çünkü beyit “asrın şiddet, sürat ve huşûnetinden [...] uzak bir manzara” sunmaktadır (33). Bu savını kanıtlamak için “tayyâre” sözcüğü yerine küçük kayık anlamına gelen “zevrakçe”yi yerleştiren Yahya Kemal, bunun, şiirin doğasında en ufak bir değişiklik yaratmadığını söyler (33). Buradan hareketle, Yahya Kemal, yenilik çabasında olan Ali Emîrî Efendi ile ilgili olarak şu sonuca varır: “Ali Emîrî Efendi'nin, tayyâreye dair şiir söylemesiyle, üçyüz sene evvelden bir sâniye bile ayrılmadığı, şiirde bir milimetre yenilik olsun yaratmadığı anlaşılır” (33).

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de, yukarıda sözü edilen makaleye gönderme yapılan dizelerde, Yahya Kemal'in, Ali Emîrî Efendi'nin şiirini çağdaş kılamadığını ileri sürerek eleştirirken benimsediği yöntem, bu kez Yahya Kemal'in bir beytine uygulanır. Beytin “Abdülhak Hâmid'e Gazel”de yer alan aslı şöyledir: “Yattık bülemler servilerin gölgesinde şâd / Dehrin bu hây u hüyuna mecbûl-i handeyiz” (50). “Asrîleştirilerek” yeniden yazılan beyitte, yüksek servilerin gölgesinde neşeyle yatmak anlamına gelen ilk dize, Nâzım Hikmet'in şiirinde “rahat bir köşeye sığınmak”a dönüştürülmüştür: “Şöyle rahat bir kûşeye sığındık da biz / Dehrin bu hayı huyuna meclubu handeyiz...” (302). Bu şekilde beytin aslında yer alan rindçe umursamazlık tavrı, daha geniş bir anlamı içerecek şekilde değiştirilmiş olsa da, herhangi bir çağdaşlaşma söz konusu değildir: Yahya Kemal'in tabiriyle bu değişiklik şiirin doğasını etkilemez. Çünkü, söz konusu beyit, Yahya Kemal'in Ali Emîrî'nin şiirinde çağdışılığın sebebi olarak ortaya koyduğu gibi, “asrın şiddet, sürat ve huşûnetinden [...] uzak bir manzara” sunar (33). Sonuç olarak, “asrîleştirmek” sözcüğünün okuru yönlendirdiği metinler arası bağlam, Yahya Kemal şiirini yermek

için kullanılır: Bu bağlam yoluyla, şiirin geleneksel tema ve biçimlerini sürdüren Yahya Kemal, eleştirdiği Alî Emîrî gibi, “kafaca, zevkçe, terbiyece, irfance, hâsılı hılkatçe ve bütün mânâsiyle *eski adam*” (33) konumuna yerleştirilir.

Roman türüne dâhil olduğu ve saf şiirden de aynı ölçüde uzaklaştığına açıkça işaret edilen *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’den üç sene sonra, 1935 yılında yayımlanan *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da, *Jokond ile SÎ-YA-U* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’den farklı olarak, ne roman türüne bir atıf ne de şiire özgü tema, vezin ve kafiye gibi araçlarla yazılan şiirlere yönelik bir yergi ile karşılaşılır. Ancak, *Taranta-Babu’ya Mektuplar*, söz konusu ilk iki kitapta da olduğu gibi, tematik olarak sömürgecilik karşıtlığını ve devrimciliği bir anlatı çerçevesinde işlerken biçimsel özellikleri açısından yine bu ilk iki metinle büyük ölçüde benzeştir. *Taranta-Babu’ya Mektuplar* da, *Jokond ile SÎ-YA-U* gibi, parçalı bir yapıda sunulmuştur: *Jokond ile SÎ-YA-U*, karakterlerin hatıra ve not defterlerinden parçalardan, *Taranta-Babu’ya Mektuplar* ise, mektuplar ve son mektuba kolaj yöntemiyle yerleştirilen gazete kupürlerinden oluşur. Öte yandan, bu kitap *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* gibi, şiir ve düz yazı bölümleri birlikte içermektedir. Bu benzerlikler, söz konusu üç kitabın bu tezde bir arada ele alınmasını olanaklı kılmaktadır.

Görüldüğü gibi, tezin bu bölümünde, Batı şiiriyle birlikte Türkçe şiirde yirminci yüzyılın ilk yarısında şiirin iki farklı şekilde tanımlandığı ortaya konulmaya çalışıldı: Bunlardan ilki, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’in savunucusu olduğu “saf şiir” anlayışıdır ve bu anlayış, şiirin düz yazı ve diğer edebî türlerden soyutlanmasını öngörür; savunusunu Nâzım Hikmet’in yaptığı ikinci anlayışa göre ise, şiirle düz yazı ve roman arasındaki mesafe kapanmalıdır. Nâzım Hikmet, *835 Satır*’la birlikte, üst kurmaca düzlemde şiirinin düz yazı ve roman olduğunu, şiir olmadığını okura ima etmeye başlar ve bu ima bu tezin konusunu oluşturan ve yukarıdaki bölümde

kısaca üzerinde durulan kitaplarında da devam eder. Nâzım Hikmet'in okura sunduğu bu yeni "okuma kontratı" dolayımında, tezin bir sonraki bölümünde, Nâzım Hikmet'in söz konusu kitaplarında şiirin düz yazılaşıp, romanlaştığı iddia edilecek ve şiirde bu gibi bir dönüşümün içerimleri tartışılacaktır.

## BÖLÜM İKİ

### NÂZIM HİKMET ŞİİRİNDE

### DÜZ YAZILAŞMA, ROMANLAŞMA VE ÇOK SESLİLİK

*Üç telli saz [...]  
milyonlarca ağız  
bir tek  
ağızla  
güldüremez! Ağlatamaz! [...]  
Coştu çalgıcı başı,  
esiyor orkestram  
dağlarla dalgalarla  
“Orkestra”, 835 Satır*

*Roman, söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla  
ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla  
temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen  
konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar.  
Mikhail Bakhtin, “Romanda Söylem”.*

Tezin ilk bölümünde, romanın yükselişinin etkisiyle, Batı şiirinin yanı sıra Türkçe şiirde de bir yol ayrımına gelindiği belirtilmiş ve bu ayrımın bir kolundaki şairlerin lirik ve saf şiiri benimsedikleri, diğer kolundakilerin ise düz yazı ve romanı, şiir için model aldıkları ortaya konulmuştu. Bundan hareketle, Nâzım Hikmet’in, lirik ve saf şiiri savunan Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’in tersine, poetikasında şiirin düz yazının ifade olanaklarına kavuşturulması gerektiğini söylediği ve şiir ile romanın melezi olan yeni bir türün gerekliliğine işaret ettiği gösterilmişti. Ayrıca

şairin, bu görüşlerine koştur olarak<sup>1</sup>, 1929 yılında yayımlanan şiir kitabına *835 Satır* başlığını verdiği ve bu kitabın ardından yayımlanan *Jokond ile Sİ-YA-U* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* adlı kitaplarını “roman” olarak sınıflandırdığına dikkat çekilmişti. Tezin bu bölümünde, Nâzım Hikmet şiirinin, okura sunulan yeni “okuma kontratı”nda da öngörüldüğü üzere, *835 Satır*’da, düz yazıya yaklaştığı ve daha sonra, bu tezin konusunu oluşturan kitaplarda ise “romanlaştığı” ve bunun, söz konusu metinlere “çok seslilik” ve “çok biçimlilik” getirdiği ortaya koyulacaktır. Nâzım Hikmet’in çağdaşı roman kuramcısı Mikhail Bakhtin’in edebî türlerin “romanlaşması” konusundaki görüşleri ve Nâzım Hikmet’in yeni şiir poetikasında kullanımına başvurduğu “orquestra” metaforu, bu savunuda temel hareket noktasını oluşturacaktır.

### **A. Mikhail Bakhtin’e Göre “Roman” ve “Romanlaşma”**

Mikhail Bakhtin, romanın, başat tür olarak alımlandığı yirminci yüzyıl başlarında, diğer türler üzerindeki etkisi üzerinde durmuştur. Bakhtin, *Jokond ile Sİ-YA-U*’yla aynı sene, 1929’da yayımlanan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabının “Sonuç” bölümünde, T. S. Eliot’un, tezin ilk bölümünde aktarılan, sanatsal eserlerin kendi içindeki dinamikleri konusundaki düşüncelerine koştur bir biçimde, “temel ve önemli her yeni tür[ün] bir kez ortaya çıkınca, eski türlerin oluşturduğu bütünü etkile[diğini]” belirtir ve romanın da böyle temel ve yeni bir tür olarak kendisinden önce ortaya çıkan, uzun öykü, drama ve lirik de dâhil olmak üzere, bütün türleri etkilediğini yazar (356). Bakhtin, bu görüşlerini, “Romanda Söylem” makalesinde açık bir şekilde ortaya koyarak “[r]omanın hükümrânlık kurduğu bir çağda, öbür türlerin hemen hepsi[nin] az ya da çok romanlaş[tığını]” ileri sürer (167-

<sup>1</sup> Nâzım Hikmet, şiir, düzyazı ve roman ile ilgili söz konusu görüşlerle şekillenen poetikasını, bu tezin konusunu oluşturan kitapları yazdıktan çok sonra, Kemal Tahir’e yazdığı mektuplarda ortaya koymuştur.

68). “Romanlaşma”nın ne demek olduğunu açıklamadan önce, Bakhtin’e göre, roman türünün, ortaya çıkışından uzun süre sonra başat tür hâline gelmesiyle birlikte dönüşümlerine neden olduğu diğer türlerden nasıl ayrıldığını ortaya koymak gerekir.

Bakhtin’e göre, romanla diğer türler arasındaki temel farklılık, romanın henüz gelişimini tamamlamamış olmasıdır (165).<sup>2</sup> Bunun nedeni ise, her şeyden önce, romanın Rönesans’la birlikte başlayan ve bugün de devam eden modernitenin bir ürünü olmasıdır:

Roman gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan tek türdür. Romanı bir tür olarak tanımlayan güçler tam da gözümüzün önünde iş başındadır: Romanın bir tür olarak doğuşu ve gelişimi, yaşanmakta olan tarihsel dönemin aydınlığında gerçekleşir. Romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hâlâ uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirebilmemiz mümkün değildir. (“Romanda Söylem” 164)

Bakhtin, romanın türsel olarak kati biçimde şekillenmemiş olmasını, ürünü olduğu modern dönemin hâlâ sürmekte olmasının yanı sıra, önceki türler sözlü kültür içinden doğmuşken, romanın, matbaanın gelişimiyle birlikte ortaya çıkmasıyla da ilişkilendirir (“Epik ve Roman” 207). Roman öncesi “türlerin hepsi ya da hiç değilse belirleyici özellikleri, [...] kendine özgü eski sözel ve işitsel niteliklerini muhafaza etmiş[ken]”, roman, dinlenmek değil, sessizce okunmak üzere yazılması nedeniyle, köken olarak sözlü üretime dayanan bu türlerden farklı olarak, kalıplaşmış biçimlere sahip değildir (165). Bu iki nedenden ötürü, Bakhtin, romanı şöyle tanımlar: “Roman

---

<sup>2</sup> Nâzım Hikmet de, Bakhtin gibi, romanın yeni ve gelişmekte olan bir tür olduğunu düşünür: “Roman meselesine gelelim. Evvelâ şunu bilirsün ki roman denilen edebî verim üç dört asırlık mazisi olan bir şeydir ve kemâlini bilhassa on sekizinci asırdan sonra, on dokuzuncu asır başlangıçlarında bulmaya başladı ve hâlâ devam ediyor, gelişiyor, yeni yeni imkânlarla sahip bulunuyor” (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 105).

bizzat yoğurulabilirliktir. Kendisini aramakta olan ve yerleşik biçimlerini gözden geçirilmeye maruz bırakan bir türdür” (“Epik ve Roman” 207).

Ian Watt da, *The Rise of The Novel* (Romanın Yükselişi) adlı kitabının, Türkçede yayımlanan bir bölümü olan “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”de, roman dışındaki edebî türlerde ortaya konan eserlerin değerlendirilmesinde o türün “edebi modelleri” hakkında bilgi sahibi olunmasının önemine değinir; çünkü Watt’a göre, “yazarın o türe özgü biçimsel kuralları kullanmaktaki ustalığı”, bu türlerin eleştirisinde kullanılması gereken önemli bir ölçüttür (17). Öte yandan, Watt’a göre, “bir roman için, başka bir yapıyla herhangi bir benzerliğe sahip olmak kadar cansıkıcı bir şey düşünülemez” (17). Watt, romanın, diğer türlerden farklı olarak, biçimsel kurallara fazla bağlı kalmayışının, bu “türün gerçekçi olabilmek için ödediği bedel” (17) olduğunu belirtir ve “romancının ilk görevi insan yaşantısına sadık kaldığı izlenimini vermek olduğuna göre, önceden belirlenmiş herhangi bir kurala bağlılık, onun başarısına gölge düşürmekten başka bir sonuç doğurmaz” der (17).

Watt’ın da, gerçekçilik sorunuyla açıklayarak ortaya koyduğu üzere belirgin bir biçime sahip olmayan romanın başat tür olmasıyla birlikte, diğer türlerin de “romanlaşmaları”, Bakhtin’e göre, bu türlerin romana benzemelerinden çok, roman gibi, değişim ve gelişime açılmaları, yani “kendi benzersiz gelişimlerini frenleyen her şeyden [...] kurtulmaları anlamına gelir” (207). Bu nedenle, Bakhtin, “Epik ve Roman” başlıklı makalesinde, romanlaşan türlerin en belirgin özelliklerinden birinin, bu türlerin “[d]aha serbest ve esnek hale gel[mesi]” olduğunu söyler (169). Bakhtin’in matbaadan önce ortaya çıkan türlerle ilgili olarak öne sürdüğü görüşlerden yola çıkılarak, bu türleri “katılaştırarak” gelişimlerini frenleyen, en başta, söz konusu türlerin kalıplaşmış sözel ve işitsel nitelikleri olduğunu söylemek mümkündür.

Eleştirmenlerin ortak kanısı, şiirde böyle bir dönüşümün en net görünümünü yirminci yüzyılda kazandıdır. Örneğin, Richard D. Cureton, “Auditory Imagination and the Music of Poetry” (İşitsel İmgelem ve Şiirin Müziği) başlıklı makalesinde, egemen matbaa kültürünün etkisiyle, özellikle yirminci yüzyılda şairlerin şiirde görselliği ön plana çıkardığını ve bunun da şiirle işitme arasındaki bağı zayıflattığını ifade eder (70). Benzer şekilde Patrick D. Murphy, “The Verse Novel: A Modern American Poetic Genre” makalesinde, romanlaşan bir şiir türü olarak nitelendirdiği ve yirminci yüzyılın ilk yarısında yazılmaya başlanan modern uzun şiirin, kendisinden önce gelen şiir türlerinden farklı olarak, bir dinleyici kitlesi yerine, şiirleri tek başına sessizce okuyacak bireysel okurlardan oluşan bir kitle hedef alınarak yazıldığını ve basıldığını söyler (64). Murphy’ye göre, romanla aynı koşullarda okunmak üzere yazılan bu şiir türünün biçimsel özellikleri, bu yeni okuma biçimi tarafından belirlenir: Bu şiir türünde, ölçü daha esnek bir görünüm kazanır; farklı ölçüler ve diğer türlere özgü biçimsel unsurların şiire eklenmesi söz konusu olur (64). Bu görüşler, Bakhtin’in, romanlaşan türlerde görülen temel değişikliklerden birinin, bu türlerin “[d]aha serbest ve esnek bir hale gel[mesi]” olduğu fikriyle örtüşür (169).

### **B. 835 *Satır*’da Düz Yazışma ve Çok Seslilik**

Bu çerçevede, Nâzım Hikmet şiirinde romanlaşmanın ilk aşamasını, şiir türünün işitsel özelliklerini kalıplaştıran vezinlerin, serbest vezinle ikame edildiği ilk şiiri, “Açların Gözbebekleri” (1922) oluşturur. Nâzım Hikmet’in, yeni bir şiirsel biçim arayışında olduğu bir dönemde, tesadüf eseri karşılaştığı bir şiirin sayfa üzerindeki görünümünden etkilenerek yazdığı<sup>3</sup> ve 835 *Satır*’da (1929) yayımladığı

---

<sup>3</sup> Cenap Şahabettin’in, Nâzım Hikmet ilk serbest şiiri olan “Açların Gözbebekleri”ni yazmadan iki sene önce, 1920’de, Kasriyeli Mehmet Sıtkı’nın kendisiyle yaptığı bir röportajda dile getirdiği



“Açların Gözbebekleri”, alt alta hizalanmayan farklı uzunluk ve kısalıktaki dizeleri, farklı punto ve koyuluklarda basılan sözcükleriyle, matbaa kültürünün etkisinde yazıldığı açık olan bir şiidir. Şiirin sayfa üzerindeki görünümü, geleneksel şiir sesinden uzaklaşmışlığının da bir göstergesidir. Zira, H. T. Kirby Smith’in *The Origins of Free Verse* (Serbest Veznin Kökenleri) adlı kitabında belirttiği üzere, “serbest şiirlerin sayfadaki görünümü, vezne dair beklentilerle ilgili bir bağımsızlık bildirgesidir” (46).

### 1. Serbest Vezin ve Şiirde Düz Yazımın Ritim Serbestliği

Nâzım Hikmet’in, bir tesadüf sonucu yazdığı “Açların Gözbebekleri”yle altına imza attığı ve şairin geleneksel anlamdaki şiirsel biçimden uzaklaştığını gösteren bu bağımsızlık bildirgesinin maddeleri—Franco Moretti’nin, *Modern Epik: Goethe’den Garica Márquez’e Dünya Sistemi* adlı kitabında yer alan, edebiyattaki değişimlerin “en sorumsuz ve başıbozuk-en kör-retorik deneylerin meyvesi” olduğu, poetikanın sıklıkla bu değişimlerden epey sonra kurulduğu düşüncesini (21) doğrular biçimde—bu şiirin yazımından yedi yıl sonra yayımlanan *835 Satır*’da, kitabın başlığının yanı sıra, kitapta yer alan iki “manifesto” şiirle, “Orkestra” (1921)<sup>4</sup> ve “San’at Telakkisi”yle (1928) belirginlik kazanır.

---

görüşler, bu dönemde, hece ve aruz vezinlerinin ne derece ideolojik biçimde alımlandığını göstermektedir: Cenap Şahabettin’e göre, bir kesim şair, “aruz kraliyetini yıkmak ve yerine [...] bir hece cumhuriyeti tesise çalış[makta]” iken, bir diğer kesim ise, “aruz saltanatını muhâfazaya ve müdâfaaya karar vermiş muhâfazakârlar”dan oluşmaktadır (aktaran Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları* 232). Nâzım Hikmet, böyle bir edebiyat ortamında, farklı bir dünya görüşünü, Marksizm’i benimsemesinin ardından yeni bir biçim arayışına girmiştir. Şair, bu arayış döneminden şöyle söz eder: “Marx’ın, Lenin’in isimlerini filan da işittiğimde, şiirle yeni şeylerin, şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmeleri gerektiğini sezdim. Bu işte ilk önce beni yeni öze göre yeni bir şekil bulmak meselesi ilgilendirdi” (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 67). Nâzım Hikmet, aradığı yeni biçimi, tesadüfen gördüğü bir şiirde bulur: “Pravda gazetesinde, yahut İzvestiya’da, şimdi hatırlamıyorum ve herhalde Mayavkovskiy’in olacak, bir şiirini gördüm, uzun kısa mısraların şekli beni çok ilgilendirdi. Fakat şiiri tercüme ettirip neden bahsettiğini anlamak mümkün olmadı. [...] [B]unun yepyeni bir şey olduğuna ve şairin böyle dalgalar halinde düşündüğüne hükmettim ve ‘Açların Gözbebekleri’ni yazdım” (aktaran Nedim Gürsel, *Dünya Şairi Nâzım Hikmet* 69).

<sup>4</sup> “Orkestra” şiirinin 1921 tarihinden sonra yazılmış olması gerekir. Nitekim Nâzım Hikmet, yukarıda da belirtildiği gibi, serbest vezinli ilk şiirinin 1922 tarihinde kaleme aldığı “Açların Gözbebekleri”

835 *Satur*'da yer alan bütün şiirler, dönem okurunun belki de ilk kez karşılaştığı, serbest biçimli şiirlerdir. Kitabın başlığı, okuru bu anlamda, yeni şiirsel biçimi nasıl anlamlandırması gerektiğine dair bir yönlendirme niteliğindedir: 835 *Satur* başlığı, “dize” sözcüğünün yerine “satır” sözcüğünün kullanılması açısından, Asım Bezirci'nin *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eseri, Sanatı*'nda söylediği gibi, “geleneksel şiirin koşuk anlayışına bir karşı çıkış[tır]” (105). Bu seçim, aynı zamanda, bu kitapta yer alan serbest şiirlerin düz yazısal olduğuna da işaret eder. Böyle bir “okuma kontratı”nı, Nâzım Hikmet'in, bir önceki bölümde ortaya koyulan, “şiir ile düz yazı arasındaki kopukluğun giderilmesi” düşüncesi bağlamında değerlendirmek gerekir. Zira, Amerikalı eleştirmen John Livingston Lowes tarafından, “düz yazı ve şiir arasındaki sınırları keşfe çık[tığı]” söylenen (aktaran T. H. Kirby Smith *The Origins of Free Verse* 23) serbest vezin, başka eleştirmenlerce de şiirin kendini düz yazıya açmasıyla ilişkilendirilen bir olgudur. Örneğin Charles Hartman, serbest vezni, şiirle düz yazı arasında kurulagelen ikili karşıtlığın yıkılması temelinde değerlendirir: “[y]eni biçim arayışında olan şairlere, düz yazı ve vezin yoluyla dar bir tanımlı yapılmış şiir arasında kurulan eski karşıtlı[ğın] fazlasıyla sınırlayıcı görünmeye başla[ması]” sonucunda, bu şairlerin şiir ile düz yazı arasındaki ikili karşıtlık yerine, bir ucunda şiir, diğer ucunda düz yazının bulunduğu bir tayf (spektrum) modelini benimsediklerini söyler (aktaran Patrick D. Murphy 45). Öte yandan Timothy Steele, Lowes ve Hartman'ın şiir ile düz yazı arasındaki sınırların silikleşmesinin sonucu olarak ortaya çıktığını ileri sürdükleri serbest vezni, şiirin, gittikçe daha çok egemenlik kazanan düz yazının biçimsel özelliklerine göre yeniden şekillenerek ritimsel serbestliğe kavuşması olarak açıklar: Steele'e göre,

---

olduğunu söyler. Nâzım Hikmet şiiri hakkında yazılan diğer kaynaklar da bu savı doğrulamaktadır. Bunun yanı sıra, Nâzım Hikmet'in, ilk serbest biçimli şiirini yazarken, herhangi bir poetikaya dayanmadığının biliniyor olması da, serbest vezin kullanımının savunulduğu “Orkestra”nın “Açların Gözbebekleri”nden sonra yazılmış olmasını gerektiğini gösterir.

önceleri düz yazı şiirin ölçü düzenini taklit etmekte iken, yakın dönem edebiyat tarihinde bu durum tersine dönmüş ve “şiir düz yazının ritim serbestliğini kendine model olarak almaya başlamıştır” (71).<sup>5</sup>

Steele’in şiirin düz yazının ritim serbestliğini kendine örnek almasıyla ortaya çıktığını ifade ettiği serbest veznin, bu vezni kullanan şairler tarafından, söz konusu ritimsel serbestliğe işaret eden müzik terimleri dolayımında savunulduğu görülür. Bir önceki bölümde de üzerinde durulduğu gibi, Nâzım Hikmet’in çağdaşları olan ve onun gibi, şiirin düz yazısal olması gerektiğini savunan Ezra Pound ve T. S. Eliot’u söz konusu şairler arasında saymak gerekir: Pound, Anthony Easthope’un *Poetry as Discourse* (Söylem Olarak Şiir) adlı kitabında aktardığı üzere, serbest vezin kullanmayı, şiirlerini “metronom değil, melodi düzeni içerisinde oluşturmak istediği” için tercih ettiğini söylerken (52-53), Eliot, serbest şiirle senfoni ve kuartet arasında bir koşutluk kurduğu “The Music of Poetry” (Şiirin Müziği) adlı makalesinde, serbest veznin şiire müzikal bir hareketlilik imkânı tanıdığını ileri sürer:

Farklı enstrüman gruplarıyla müzikal bir tema nasıl geliştiriliyorsa, dizeler için de benzer imkânlar söz konusu olabilir; şiirde, bir senfoni ya da kuartetteki çeşitli hareketler arası geçişe benzer geçişlerin yapılması mümkündür. (*Modernism and Music* 53-54)

T. S. Eliot’un şiiri de, çoğu kez, klasik müziğe atflarla sözünü ettiği bu türden bir müzikal geçişlilik açısından değerlendirilmiştir.<sup>6</sup> Örneğin H. T. Kirby

---

<sup>5</sup> Şiirde düz yazısal ritim serbestliğinin benimsenmesinin bir sonucu serbest şiirken, bir diğerinin düz yazı şiir olduğunu belirtmek gerekir. Kayahan Özgül, “Şiirin Nesir Hâli” başlıklı yazısında bundan şöyle söz eder: “Nazmı reddetmeye yönelik şiir, bir koldan mensur şiiri, akabinde bir diğer koldan da [...] serbest şiiri kuracaktır” (75). Öte yandan Özgül, klasik anlamda şiirden serbest şiire geçilirken, müstезat gazel ve daha sonra da serbest müstезat aşamalarından geçildiğini ve serbest şiirde tam bir ölçüsel bir esnekliğe ulaşıldığını söyler (75). Dolayısıyla Türkçe şiirin ölçü düzlemindeki dönüşüm sürecini, Nâzım Hikmet’le başlatmak yerinde olmaz.

<sup>6</sup> T. S. Eliot ve Ezra Pound’un serbest şiirlerinin sıklıkla, orkestral müzikle karşılaştırmalı olarak incelendiği bilinmektedir. Hüseyin Cöntürk, “Türlerin Karıştırılması” yazısında bu konuya değinerek

Smith, T. S. Eliot'un *Çorak Ülke* adlı eserindeki "dahiyane taraf[ın], [...] bu uzun şiirde, tıpkı [Igor] Stravinsky'nin *Rite of Spring* (Bahar Ayini, 1913) adlı eserinde olduğu gibi ani ve şaşırtıcı geçişlere, tema ve tempodaki uyumsuzluklara yer verilmiş ol[masıyla]" ilişkili olduğunu belirtir (197).<sup>7</sup>

835 *Satır*'da yer alan iki "manifesto" şiirinde, "Orkestra" (1921) ve "San'at Telakkisi"nde (1928), Nâzım Hikmet'in de, çağdaşı T. S. Eliot gibi, serbest şiiri, "orkestra" ve "sonat" metaforlarını kullanarak çok seslilikle ilişkilendirdiği görülür. Bu şiirlerde, kanonlaşmış şiir, tek seslilikle ilişkilendirilip ses düzleminde olumsuzlanırken "orkestral" serbest şiirle, ikili karşıtlık içerisine yerleştirilir: "Orkestra" şiirinde, halk müziğine atıfla, halk şiirinin temel araçlarından olan hece vezni, "üç telinde üç sıska bülbül öten / üç telli saz" (32) metaforuyla temsil edilirken, serbest şiir yazar şair, orkestra şefi olarak konumlandırılır: "başladı orkestram! / [...] Coştu çalgıcı başı, / esiyor orkestram" (33). Benzer şekilde, "San'at Telakkisi"nde, Divan şiirinin sesinin "bülbülün güle karşı feryatları", serbest şiirin sesinin ise "Bethovenin sonatları" (52) metaforuyla temsil edildiği göze çarpar. "Orkestra"da geleneksel vezinlere yöneltilen eleştirinin temelinde, bu vezinlerin, serbest veznin tersine, beraberinde tek sesliliği getirmesi ve söz konusu tek sesliliğin de, Ezra Pound'un "metronom" metaforuyla karşıladığı gibi, yeknesaklık etkisi yaratması yatmaktadır. "Orkestra"da, bu etki, hem "üç telinde sıska bülbül öten / üç telli saz" (32) dizelerinde "üç" sözcüğünün tekrarlanması hem de yukarıda alıntılanan söz konusu iki dizinin şiir boyunca üç kez yinelenmesi yoluyla yansıtılır. Öte yandan bu hareketsizlik etkisi, "afyon" metaforu yoluyla da vurgulanır:

üç telli sazın

---

şöyle der: "Eliot'un *Four Quartets* (Dört Kuartet) eserinin kuartet, Pound'un 'Kanto'larının füg şeklinde olduğu, falan şiirin kuruluşça falan müziksel form tarzında olduğu sık sık işitilir" (187).<sup>7</sup> *The Hutchinson Dictionary of the Arts*'ın (Hutchinson Sanat Sözlüğü) Igor Stravinsky'ye (1882-1971) ilişkin maddesinde belirtildiği gibi, *The Rite of Spring*, bestelendiği dönemde, alışılmadık ritimleri ve armonik düzeniyle müzik alanında önemli tartışmalara yol açmış bir eserdir (495).

ağacından

deli tiryakilere

içi afyon lüleli

bir çubuk

yaptılar! (33)

Kalıp vezinlerin, şiirde, “Orkestra” şiirinde böylece ifade edilen türden bir hareketsizlik etkisi yarattığı fikri, “San’at Telakkisi”nin aşağıda alıntılanan dizelerinde Divan şiirinden ödünçlenen farklı imgeler yoluyla bir kez daha vurgulanır:

Bazan ben de gönül ahlarımı

çekerim birer birer

kan kırmızı yakut bir tespih gibi (52)

Bu dizelerde—şiirin devamında şairin asıl ilham kaynağının gönül ahları olmadığı belirtilir (52)—Divan şiiri geleneğine yapılan bir gönderme yoluyla, sevgili karşısında “ah” çekmekle yetinerek tevakkül eden, yani yazgısını olduğu gibi kabul edip harekete geçmeyen âşıkla, Kayahan Özgül’ün “Şiir, Şair ve Sair...” başlıklı yazısında belirttiği üzere, Arapça’da ilk anlamı “inci dizmek”, ikincil anlamları ise “tanzim ve tasnif etmek, derlemek” olan “nazame” kökünden türeyen “nazm” (59) sözcüğü arasında, tespih sözcüğü dolayımında, kalıp vezinlerin yarattığı durağanlık etkisini vurgulamak üzere çağrışımsal bir ilişki kurulur.

“Orkestra” ve “San’at Telakkisi”nde kalıp vezinlerin tek sesli addedilerek olumsuzlanmasını, Nâzım Hikmet’in söz konusu vezinleri bütünüyle şiirin dışında bıraktığı şeklinde yorumlamamak gerekir: Nâzım Hikmet sadece, bu vezinlerin bütün bir şiir boyunca, yekpare bir biçimde kullanılmasıyla ortaya çıkan tek sesliliğe ve yeknesaklığa karşı çıkar. Asım Bezirci’nin *Nazım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eseri*,

*Sanatı* adlı kitabında belirttiği üzere, “şiiirde alttan alta aruzun ve hecenin ritim öğelerinden yararlanılmış, fakat onlara özgü geleneksel dize düzenine uymamış [olan]”<sup>8</sup> (95) Nâzım Hikmet, serbest veznin şiiire getirdiği çok sesliliği de açıkladığı aşağıdaki sözlerinde, serbest vezinden veznin bütünüyle reddini anlamadığını belirtir:

Yazılarımda ummumiyetle, topyekûn muayyen ölçü ve muayyen şekil yok. Fakat ölçü ve şekil var. [...] Bazen bir lastik gibi uzayıp kısalması kolay, bazen demir bir çember gibi mahdut ölçü ve şekiller... Ne hece vezni, ne aruz, hem hece vezni hem aruz, hem de onlardan başka bir şey, hem de bunların hepsinin amali erbaa ile değil müsellesatı kereviye ile birleşmelerinin meydana getirdiği sentetik netice. Hem melodi, hem armoni. Hem kafiye, hem kafiyesizlik, hem “mısraı berceste”, hem “kül”. Hem solo, hem orkestra”[.] (aktaran Asım Bezirci *Nâzım Hikmet...* 130)

Nâzım Hikmet, “orkestral” şiiirden, yukarıda alıntılanan pasajın da gösterdiği gibi, içinde değışken sessel ve ritimsel ögeler barındıran, “dinamik” (130) bir yapıyı anlamaktadır: “Bu [koşuk] biçimin[in] dayandığı ilke, oluşum halindeki gerçeğe, içeriğe uygun dinamik bir yapı kurmak, hecelerin her çeşit özü aynı biçimde yansıtan durgun koşuk düzeninden kurtulmaktır” (131). Nitekim, “Orkestra” şiiirinde, serbest veznin, dinamizmi ve hareketi imleyen dalgalarla ilişkilendirildiği görülür: Kendisine “orkestra şefi” olarak işaret eden şair, orkestrasının “dağlarla dalgalarla, / dağ gibi dalgalarla dalga gibi dağ-lar-la” başladığını ve coştuğunu söyler (33).

---

<sup>8</sup> Bezirci, bu durumu Nâzım Hikmet’in yukarıda sözü edilen “Açların Gözbebekleri” adlı şiiirinin ilk 13 dizesiyle örneklendirir: Bu şiiirde, 1 ila 5. dizeler birleştirildiğinde aruz vezninin “mefailün mefailün mefailün failün” kalıbı, 6 ila 10. dizeler birleştirildiğindeyse “müstef’ilün müstef’ilün feilün” kalıbı elde edilir. Öte yandan 6 ila 9. dizeler hece vezninin 4 + 4 kalıbına, 10 ila 13. dizeler ise 6 + 6 kalıbına uyar (96). Bu dizeler, H. T. Kirby Smith’in belirttiği gibi, T. S. Eliot’un şiiirlerinde de gözlemlenen geleneksel “hayalet vezin”lerdir (10).

835 *Satur*'da serbest vezinle biçimsel temeli oluşturulan “orkestral”

hareketliliğin en belirgin örneklerinden biri, “Salkımsöğüt” (1928) adlı şiirde verilir.

Şiir şu dizelerle başlar:

Akıyordu su  
Gösterip aynasında söğüt ağaçlarını.  
Salkımsöğütler yıkıyordu suda saçlarını!  
Yanan yalın kılıçları çarparak söğütlere  
koşuyordu kızıl atlılar güneşin battığı yere! (30)

Suyun akışı ve atların koşması gibi süreklilik içeren hareketlerin, alt alta hizalanmış ve birbirilerine yakın uzunluktaki dizelerde betimlenmesinin ardından, bir atlının atından düşmesinin anlatıldığı sonraki bölümde, dizelerin bu ani hareketi görselleştirmek üzere kırıldığı ve bu şekilde şiirin ritminin de hızlandığı görülür:

Birden  
bire kuş gibi  
vurulmuş gibi  
kanadından  
yaralı bir atlı yuvarlandı atından! (30)

Bundan sonra, diğer atlıların arkalarına bakmadan yollarına devam edişinin ve gözden kayboluşunun betimlendiği “Nal sesleri sönüyor perde perde / Atlılar kayboluyor güneşin battığı yerde” (31) dizelerinde, dize uzunlukları birbirine yeniden yaklaşır ve sonraki bölümde de, şiirin ritmi gitgide kısalan dizelerle yeniden yavaşlar. Bu bölümde, puntoların da dizelerin kısalmasına koşut olarak küçültülmesi, bu yavaşlamayı görselleştirir:

**Athlar athlar kızıl athlar,**

**Atları rüzgâr kanatlılar!**

### **Atları rüzgâr kanat...**

Atları rüzgâr...

Atları...

At... (31)

“Salkımsöğüt” örneğinin somutladığı üzere, Nâzım Hikmet’in “orquestra” metaforuyla işaret ettiği serbest vezin, şiirde tematik değişikliklere uygun olarak farklı ritimlerin kullanılmasını sağlaması açısından şiire çok seslilik getirir ve bu çok seslilik, tekrar söylemek gerekirse, düz yazının ritim serbestliğine benzer bir serbestliğin şiirde de üretilmesi fikrine dayanır.

## **2. Şiirin “Lirik Ben”den Diğer Öznelere Açılması**

835 *Satır*’da yer alan “manifesto” şiirlerde, serbest vezinle sağlanan müzikal çok seslilik ve devinimi temsil eden “orquestra” metaforu, şiirde şairin “lirik ben”inin yanında diğer öznelere sesinin temsili sorununu da gündeme getirir. Vladimir Mayakovski’nin “150, 000, 000” başlıklı şiirinde, şairin kendisini S.S.C.B’nin bütün vatandaşlarıyla özdeşleştirdiği “150,000,000 kişi konuşuyor / Benim dudaklarımda” (aktaran C. M. Bowra *The Creative Experiment* 125) dizelerindekilere oldukça benzeyen ve Nâzım Hikmet’in “Orkestra” şiirinde yer alan aşağıdaki dizelerde, şiire ses düzleminde bir yeknesaklık etkisi getirdiği ileri sürülen kalıp vezinlerin metaforu olarak kullanılan “üç telli saz”ın, bu kez şairin tekil sesinin temsiliyle ilişkilendirildiği görülür:

Üç telli saz

yatağını değiştirmek isteyen

nehirlerde :-

köylerden, şehirlerden



aldığı hızla,

milyonlarca ağız

bir tek

ağızla

güldüremez!

Ağlatamaz! (32)

Bu dizelerde, şairin tekil sesinde ifade bulan bir şiirin, kitleleri etkilemede yetersiz kalacağı vurgulanır: Bu temsil ancak “orkestral” nitelikli, şairin farklı “ağız”larla konuştuğu bir şiirle mümkündür. Bu noktada, hem şiire düz yazısal serbestlik getiren serbest vezinle hem de şairin farklı ağızlarla konuşması, yani tekil sesin çoğalmasıyla ilişkilendirilen “orkestra” metaforunun söz konusu iki göndermesi arasındaki bağlantının neliği üzerinde durmak gerekir.

Tezin ilk bölümünde de belirtildiği gibi, düz yazı ve romanın edebiyat alanındaki yükselişinin etkisiyle düz yazı türlerin düşünce ve anlatıyı egemenliği altına almasıyla birlikte şiir, on dokuzuncu yüzyılda lirik şiire, daha sonra yirminci yüzyılın başlarında ise, lirik şiirin sessel niteliği ön plana çıkarılarak saf şiire indirgenmiştir. Gennadiy Pospelov’un *Edebiyat Bilimi* adlı kitabında tanımladığı üzere, şiirle eş tutulagelen lirik şiirde “sanatsal bilginin asal nesnesi, konuşan kişinin kendi karakteridir ve öncelikle onun iç dünyası, [...] yaşam kavrayışı ve yaşama ilişkin heyecansal yaklaşımıdır” (303-304). Bu nedenle de on dokuzuncu yüzyıldan itibaren temel şiir türü olarak görülen ve Pospelov’un, “özne”siyle “nesne”si özdeş bir şiir olarak tanımladığı lirik şiir, dış dünyaya ve diğer öznelere ilişkin söz söylediğinde dahi bu, şairin “lirik ben”inin bilgisidir (306).

Mikhail Bakhtin de, bu çerçevede, “Romanda Söylem” başlıklı makalesinde, şiirsel türlerin büyük bölümünün şairin tekil sesinin, yine şairin kendi dilinin ve

üslubunun içerisinde temsiline dayalı olduğunu söyler (40). Bakhtin'e göre, şairin tekil sesini biçimsel açıdan kuvvetlendiren ise şiirin sabit ritimidir: Ritim “şiiresel biçimin ve bu biçimin ortaya koyduğu üniter dilin yüzeyinin bütünsel ve sınıksız kapalı niteliğini daha da pekiştirmeye ve yoğunlaştırmaya hizmet eder” (76).<sup>9</sup> İşte bu nedenle, Bakhtin, toplumsal çeşitliliğin içerisinde yer alan, *heteroglossia* olarak kavramsallaştırdığı farklı seslerin herkes gibi şairi de kuşattığını, ancak bu çok sesliliğin, “yapıtın[...] şiiresel biçimini yok etmeden, bu biçimi bir düz yazıya çevirip böylece şairi de düz yazı yazarına dönüştürmeden, yapıtın biçiminin bir parçası olama[yacağı]” ileri sürer (62): Şair, etrafını kuşatan diğer öznelerin seslerini şiirinde temsil edilebilmek, yani “bir vantirilok rolünü üstlen[ir][...] tarzda konuş[abilmek]” (78) için, öncelikli olarak bir düz yazı yazarı kimliğine bürünmek zorundadır. Patrick D. Murphy de, serbest vezin kullanımının şiirde, gündelik konuşmanın nüans, ritim ve ifadelerini daha yetkin bir şekilde temsil edilebilmesini sağladığını belirterek, bu şiirlerde kullanılan dilin, önceki şiir türlerine kıyasla düz yazı ve roman diline daha çok yaklaştığını belirtir (60). Yukarıda gösterildiği üzere, şiirde düz yazının ritim serbestliğinin sağlanmasına ve böylelikle şairin diğer özneleri temsil edilebilmesine biçimsel düzlemde zemin hazırlayan, serbest vezin kullanımındır.

Bakhtin'in yaklaşımında, şiirin düz yazılaşmasında ve böylelikle şairin tekil sesinin diğer seslere açılmasında, şiirde kullanılan “sözel malzeme” de önemlidir. Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda, “Dar anlamda şiiresel konuşma bütün söylemlerin tekbiçimliliğini gerektirir; bütün söylemlerin bir ortak paydada indirgenmesini gerektirir” diyerek bu ortak paydada, şairin özgünlüğünü ortaya koyan homojen “sözel malzeme”nin önemli bir rol oynadığına dikkat çeker (274).

---

<sup>9</sup> Bakhtin'in ileri sürdüğü bu görüş, yalnızca lirik ve saf şiirin değil, sabit vezinlere başvurularak yazılan epik, dramatik vb. tüm türlerin de tek sesli olduğu imasını içinde barındırır.

Bakhtin, bunun ardından, şairlerin, farklı dünya görüşlerinin temsil edilmesi için heterojen bir sözcük dağarını kullanmaya başlamasının, on dokuzuncu yüzyılda başlamakla birlikte, Nâzım Hikmet'in de şiirsel üretimde bulunduğu yirminci yüzyılda belirginleştiğini belirtir: Bakhtin'e göre, "yirminci yüzyıla değin liriğin çarpıcı bir 'nesirleşmesine' rastlanmaz" ve ancak yirminci yüzyılda "[t]ek bir yapıt düzleminde muhtelif söylem tiplerini ortak bir paydaya indirgenmeden ve tüm ifade kapasitelerini koruyarak, kullanmanın olanaklılığı" fark edilmiş ve bu yönelim pratiğe dökülmüştür (274).

Nâzım Hikmet de, bu çerçevede, okura şiir kitabını bir düz yazı kitabı, kendini de bir düz yazı yazarı olarak sunmuş ve "orkestra" metaforunu ise, bir yandan, şiirin biçimsel olarak düz yazıya yaklaşmasına işaret eden serbest vezni, diğer yandan da, şiirde "lirik ben" in temsilinden diğer öznelerin temsiline açılımı imlemede kullanmıştır. Ancak 835 *Satır* şiirlerinde serbest vezin yoluyla farklı öznelerin temsilini olanaklı kılacak biçimsel zemin hazırlanmakla birlikte, çok sesliliğin, şiirlerin genelinde, farklı öznelerin temsilinden çok, "lirik ben" in "lirik biz" e dönüşmesiyle ilişkili olduğu görülür. "Lirik biz", Pospelov'un ortaya koyduğu üzere, "şair[in] doğrudan doğruya bir insan grubunun, bu arada bir sınıfın, bütün bir halkın, hatta insanlığın tümünün, görüşlerini, içsel havasını ve çabalarını dile getir[i]ldiği" (306) şiirlerde, temsil edilen kitleleri imler. Nâzım Hikmet, 835 *Satır*' da, "işçi sınıfının şairi" kimliğiyle söz konusu toplumsal sınıfı, şiirinin "lirik biz" i olarak konumlandırmıştır. Örneğin, birinci çoğul kişi zamiri "biz" in ve birinci çoğul kipinde çekilen fiillerin yoğunluklu olarak kullanıldığı bu kitabın ilk şiirde, "Güneşi İçenlerin Türküsü" nde (1924), "güneşin zaptedilmesi" metaforuyla işaret edilen işçi devriminin öznesinin, Pospelov'un tanımına uygun biçimde, "lirik biz" olduğu görülür:

Akın var

Güneşe akın!

Güneşi zaaptedeceğiz

güneşin zaptı yakın! (27)

Benzer şekilde, Nâzım Hikmet'in ilk serbest biçimli şiiri olan "Açların Gözbebekleri"nde (1922) de, Sovyetler Birliği'nde açların durumu anlatılırken, "bizim" sözcüğünün, okurun dikkatini çekecek şekilde, daha büyük puntuyla yazıldığı ve "onlar" olarak ifade edilen toplumun en alt tabakalarını oluşturan aç insanlarla, "biz" olarak ifade edilen işçi sınıfı arasındaki ayrımın kaldırılarak, bu kesimin ortak hedefe, devrime yönelen "lirik biz"e dönüştürüldüğü görülür:

*Değil birkaç*

değil beş on

otuz milyon

**aç**

**bizim!**

**Onlar**

**bizim!**

**Biz**

**Onların!** (40)

Her ne kadar, serbest vezin kullanımıyla düz yazılaşarak, farklı öznelerin temsili olanağını biçimsel düzlemde edinse de, 835 *Satır*'da yer alan kısa şiirlerin büyük bölümünde, yalnızca, "lirik ben"in yerini homojen nitelikli bir "lirik biz" alır. Dolayısıyla, bu şiirlerde, "Orkestra"da savunulduğunun aksine şiir yine "bir tek / ağızla" söylenmektedir ve bu nedenle de farklı öznelerin temsiliyle ilişkili

“orkestral” bir çok seslilikten söz etmek mümkün değildir; tekil bir dünya görüşünün ortaya koyulduğu bu şiirler özünde tek seslidir.

Öte yandan, bu kitapta Nâzım Hikmet’in, Bakhtin’in ifadesiyle, “muhtelif söylem tiplerini ortak bir paydaya indirgenmeden ve tüm ifade kapasitelerini koruyarak, kullanmanın olanaklılığı”nı (274) ortaya koyduğu iki şiiri de söz konusudur. Bunlardan ilki, şairin heterojen bir görünüm sergileyen bir sözcük dağarından faydalandığı “Pierre Loti” başlıklı şiirdir (1925). Bu şiirde ilkin, Loti’den doğrudan alıntılanıyormuş gibi, tırnak işaretleri arasında sunulan ve onun oryantalist yaklaşımını ortaya koyan şu sözcük ve ifadelere yer verilir:

*“Esrar!*

*Tevekkül!*

*Kısmet!*

*Kafes, han, kervan*

*şadırvan!*

*Gümüş tepsilerde rakseden sultan!*

*Mihrace, padişah,*

*bin yaşında bir şah.*

*Minarelerden sallanıyor sedef nalınlar,*

*burunları kınalı kadınlar*

*ayaklarıyla gergef dokuyor*

*Rüzgârlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor!” (34)*

Osmanlıca sözcüklerin yoğun olarak kullanıldığı bu dizelerin ardından “İşte Frenk şairinin gördüğü Şark!” diyen Nâzım Hikmet, Pierre Loti’nin tasvir ettiği biçimde bir Doğu’nun var olmadığını söyleyerek, kendi anladığı şekliyle Doğu’dan bambaşka bir sözcük dağarına başvurarak söz eder. Nâzım Hikmet’e göre Doğu,

Avrupa'nın ambarları buğdayla doluyken “çıplak / esirlerin / aç geberdiği toprak”tır ve Hindistan'da “Britanya zabıtları cazbant çaldırıyor[ken]” Hintliler Ganj'a ölülerini atmaktadır (35). Daha sonra, hâl böyleyken Doğu'yu oryantalist imgelere başvurarak tasvir eden Pierre Loti'nin bir “burjuva” olduğunu belirten Nâzım Hikmet, yukarıdaki dizelerle iç yüzünü sergilediği “emperyalizm” sürecinin vadesinin dolmakta olduğunu söyleyerek şiirini bitirir (37). Bu şiirde, iki farklı dünya görüşünün, oryantalizm ve sosyalizmin, birbirinden ayrılan sözcük dağarcıklarının bir araya getirilip çatıştırıldığı gözlemlenir.

Farklı dünya görüşlerinin temsil edildiği diğer 835 *Satır* şiiri ise, “Berkley”dir (1926). Bu şiirde, internet üzerinde yayımlanan *Stanford Encyclopedia of Philosophy*'ye (Stanford Felsefe Ansikopedisi) yazdığı ilgili maddede Lisa Downing'in belirttiği üzere, “aynı zamanda Cloyne Piskoposu olarak görev yapan bir İrlandalı filozof olan” George Berkeley hedef alınır. Downing'in ifadesiyle, “gerçekliğin sadece zihinde olduğunu ve zihindeki fikirleri içerdiğini ileri sürerek idealizmi savunan bir metafizikçi” olan Berkeley, bu anlamda, Nâzım Hikmet'in benimsediği materyalist dünya görüşünün tam aksini savunmaktadır. Söz konusu şiirinde, Berkeley'i bu bakış açısından eleştiren Nâzım Hikmet'in, Berkeley'in düşüncelerini, “Pierre Loti”deki gibi yine tırnak içerisinde sunarak, maddeci dünya görüşüyle çatıştırır. “[F]ikri evvel gören her felsefenin / safsata iklimidir yelken açtığı yer!” diyen Nâzım Hikmet, bunun bir hakikat olduğunu “—hem de mutlak cinsinden—” bir hakikat olduğunu belirterek (67), Berkeley'in Tanrı'yı ve düşünceyi kendi başına, maddeden bağımsız olgular olarak konumlandırmasına, Berkeley'in savunduğu metafizik görüş bağlamında önemli bir yer tutan “mutlak” sözcüğünü kullanarak karşı çıkar. Berkeley'e “İşte sen / İşte senin felsefen” diye seslenerek şöyle devam eder:

Sen o sarı kırmızı rengini gördüğün  
cilâlı derisine parmaklarını sürdüğün  
parlak  
yuvarlak  
elmaya :  
“Fikirlerin bir  
terkibidir,” diyorsun! (67)

Bu dizelerde de, Berkeley’in savunduğu metafizik görüş tırnak içerisinde verilerek, maddenin esas olduğu fikri ileri sürüldüğü bu şiirde, bu filozofun “kendi dünya görüşünü ortaya koyan sözcüklere konuşmasına”, daha sonra eleştirilmek için de olsa, olanak verilir. Böylelikle Nâzım Hikmet, şiirinde Berkeley’in “ağızından” konuşmuş olur.

835 *Satır* şiirlerinin büyük bir bölümü “ lirik biz” in temsiline dayansa da, yukarıda sözü edilen “Pierre Loti” ve “Berkeley” şiirlerinde oryantalizm ve idealizm şiirde temsil edilerek maddeci dünya görüşüyle karşı karşıya getirilir. Bu anlamda da, söz konusu iki şiir, “farklı ağız”ların kendi adlarına konuşmasına dayanan “düz yazısal” bir çok sesliliği barındırır.

### **C. Nâzım Hikmet’in Romanlaşan Şiirlerinde Çok Seslilik**

835 *Satır*’da, bu kısa şiirlerin yanında, Nâzım Hikmet’in türünü “roman” ve “manzum roman” olarak belirlediği *Jokond ile Sİ-YA-U*’nun bir bölümü de yayımlanmıştır. Bu kitap, Nâzım Hikmet şiirinde *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da yoğunlaşarak devam eden “romanlaşma” sürecinin başlangıcını teşkil eder.

Nâzım Hikmet'in sözü edilen kitapları—*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da düz yazı bölümler de yer alır—manzum anlatılardır. Bu nedenle, bu kitapların, romanın kaynakları arasında sayılan ve ilk anlatı türü olarak şiir biçiminde söylenen ve yazılan epikle olan ilişkisini sorgulamak gerekir. Kayahan Özgül, “Şiirin Nesir Hâli” yazısında, epik türüne doğrudan atıfta bulunmadan, anlatı şiir geleneğinin bir dünya geleneği olduğunu, ancak zamanla, şiirle anlatının birbirinden ayrıldığını—daha önce de belirtildiği üzere, eleştirmenler bu durumu roman ve düz yazının anlatıyı sahiplenmesiyle açıklamışlardır—ve bu ikisinin yirminci yüzyılda yeniden bir araya getirildiğini söyler (90). Bu anlamda, Özgül'e göre, aralarında Nâzım Hikmet'in adını da andığı, yirminci yüzyıl şairlerinin şiire anlatı unsurlarını dâhil etmeleri yeni bir durum değildir (90). Ancak, Nâzım Hikmet'in yukarıda adı geçen uzun şiirleri, anlatsal olmaları açısından epik türüne yakın durmakla birlikte, bu tür içerisine yerleştirilemezler. Micheal Coyle'un *Ezra Pound, Popular Genres, and Discourse of Culture* (Ezra Pound, Popüler Türler ve Kültür Söylemi) adlı kitabında aktardığı üzere, György Lukács *Roman Kuramı* başlıklı çalışmasında, epiğin yaşamı bir bütünsellik içerisinde temsil ettiğini belirterek, romanın, yaşamın bütünselliğinin artık var olmadığı bir dünyanın epiği olarak sınıflandırmıştır (243). Yirminci yüzyılda, romanın ve matbaa kültürünün etkisinde, modern dönemde yazılan anlatı şiirlerde de, epikte var olan bütüncül dünya görüşü söz konusu değildir. Peter Baker, *Obdurate Brilliance: Exteriority and the Modern Long Poem* (Dikbaşlı Deha: Dışsallık ve Modern Uzun Şiir) başlıklı çalışmasında bu konu üzerinde durarak—Baker, bu kitabında şiirsel biçim konusunda Nâzım Hikmet'le benzer görüşlere sahip olduğu görülen Ezra Pound'un *Kantolar*'ını da ele alır—yirminci yüzyıl “modern uzun şiir”inin, anlatsal olması açısından epiğe benzemekle birlikte, bu şiir türü kültürel değerler üzerinde bir



uzlaşımına dayanmadığı için bu türden farklı olduğunu söyler (2). Baker'a göre, “modern uzun şiir”lerde, bir yandan epikteki kültürel uzlaşım ve bütüncül dünya anlayışı, diğer yandan da lirik ve saf şiirdeki “lirik ben”in dar görüşlülüğü reddedilerek, şiiri başkalarının zihin ve deneyimlerine—bunlara pekâlâ dünya görüşleri de dâhil edilebilir—açmayı hedefleyen bir tutum ortaya konmuştur (ix).

Dünya görüşü açısından birbirinden ayrılan, yani kültürel bir uzlaşımaya dayalı olarak bir araya getirilmeyen karakterlerin seslerine yer veren modern uzun şiirlerin, biçimsel bir parçalanma sergiledikleri de öne sürülmüştür. “Modern Long Poem” başlıklı yazısında, Peter Baker gibi, modern uzun şiirin, epik gibi bir kültürün çeşitli seslerini duyuran bir şiir türü olmakla birlikte, epikten farklı olarak, dile gelen “genel olarak kabul gören yekpare bir değerler sisteminin bütünselleştiremediği bir toplumun şiiri [olduğunu]” söyleyen (791) Thomas Gardner, bu “gerilim”in, söz konusu şiirlerde bir takım teknik yenilikleri de beraberinde getirdiğini ifade eder:

Eğer artık tek bir anlatı bir kültürü açıklamada yetersiz kalıyorsa, bunun sonucu olarak, kantolar, mektuplar, kataloglar, şarkılar, notlar, pasajlar, rüyalar ya da hatıra defterleri gibi süreksiz ancak akümülatif biçimler, açıklayıcı nitelikteki bir hikâyenin yolunu çizen materyaller hâlini alırlar (791).

Micheal Coyle'un ortaya koyduğu gibi, Ezra Pound'un *Kantolar*'1, yirminci yüzyıl uzun şiirinde içerikle birlikte biçimsel bir parçalanmanın da yaşanmasını en iyi örneklendiren eserlerdendir: Bu kitapta, Pound şiirine edebî olmayan türleri de dâhil ederek ticaret, hukuk ve tarih söylemlerini şiirinin bir parçası kılmıştır (36). Benzer şekilde, Sovyet şair Velimir Xlebnikov'un “süper hikâyeleri” (*supertale*) şiirde bu tarz bir biçimsel parçalanmanın tipik bir diğer örneğini sunar. Vahan D. Barooshian'ın *Russian Cubo-Futurism 1910-1930: A Study in Avant-Gardism* adlı

kitabında belirttiği üzere, söz konusu şair, yeni bir şiirsel tür oluşturmak için denemeler yapmış ve “süper hikâyeler”inde, şiirin alanını, matematik, tarih ve dilbilimsel söylemlere başvurarak genişletmiştir (33).

Baker ve Gardner’ın tanımladığı şekliyle “modern uzun şiir”in, Bakhtin’in ortaya koyduğu “romanlaşma” kavramı bağlamında, “romanlaşan şiir”e denk düştüğünü söylemek mümkündür. Çünkü Bakhtin de Baker gibi, epik de buna dâhil olmak üzere, geleneksel anlamıyla şiiri tek seslilikle ve tek biçimlilikle, romanı da çok seslilik ve çok biçimlilikle ilişkilendirmiştir: Bakhtin, diğer türlerden farklı olarak “[r]oman[ın] bir bütün olarak, biçem bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomen” (“Romanda Söylem” 37) olduğunu söyler. Bu doğrultuda romanı, “sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği [...] ve bireysel sesler çeşitliliği” olarak tanımlar (37-38). Bakhtin, romanı diğer türlerden ayıran bu çok seslilik ögesini ortaya koyarken Nâzım Hikmet’in “şiirde tek bir ağızdan değil farklı ağızlardan konuşulması” ile ilişkilendirdiği “orquestra” metaforuna başvurur:

Roman, söz tiplerinin [raznorecie] toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilerek farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar. (38)<sup>10</sup>

Bakhtin’e göre, romanın çok sesliliğin temsiline açık olmasının nedenlerinden biri de, bu türün her romanda farklı kompozisyonlar içerisinde bir araya getirilen çok sayıda farklı heterojen söylem biçiminden oluşmasıdır (37).

---

<sup>10</sup> Bakhtin’in, romanı tanımlama ve açıklamada bu metafora pek çok kez başvurduğu görülür. Örneğin, “Romanda Söylem”de, romanın eleştirilenler tarafından yazarın ya da anlatıcının tekil sesi çerçevesinde yorumlanmış olmasını eleştirirken, romana özgü çok sesliliğin göz ardı edilmişinden “senfonik (‘orkestralanmış’) bir temayı piyanoya uyarla[mak]” (39) diye söz eder. Benzer şekilde, aynı makalede, farklı dünya görüşü ve eğilimlerin, farklı bireyler aracılığıyla ve bu bireylere özgü farklı diller üzerinden ifade bulması durumunun, romanda “konuyu ‘orkestralayan’ benzersiz bir sanatsal sistem”in oluşumuna neden olduğunu belirtir (77-78).

Bakhtin, romanda, lirik şiir söz konusu olduğunda geçerli tek bütünlük olan, yazarın sesini duyurduğu edebî anlatım biçiminin yanı sıra, gündelik anlatı biçimleri, mektup, günlük gibi yarı edebî anlatım biçimleri ve ahlakî, felsefi veya bilimsel söylemler gibi edebî olmayan biçimlerden de yararlandığını söyler (37). Patricia Waugh, Bakhtin'in bu görüşlerini, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Üstkurmaca: Kendinin Bilincinde Kurmacanın Teori ve Pratiği) başlıklı kitabında şöyle açıklar: “[Romanın] kendinde özgü, ayrıcalıklı bir dili yoktur. Bu türde, anı, dergi, günlük, tarih, gündelik konuşma, hukuk, gazetecilik ve belgesel dili bir arada kullanılır” (5).

Bakhtin'in bu görüşlerinden yola çıkarak, kendini romanın etkisine açmasının yanı sıra, romanla aynı koşullarda basılmak ve sessizce okunmak üzere yazılan ve bu doğrultuda “romanlaşan” şiirlerin de, biçimsel olarak toplumsal çok sesliliği temsil etmede gerekli biçimsel araçlara kavuştuğunu söylemek mümkündür. Nitekim, Sibel Irzık'ın, Mikhail Bakhtin'in seçme yazılarından oluşan *Karnavaldan Romana* adlı kitaba yazdığı “Ön Söz”de belirttiği üzere, Mikhail Bakhtin, Aleksandr Puşkin'in, toplumsal çok sesliliği yetkin bir biçimde yansıttığını ileri sürdüğü *Yevgeni Onegin* adlı anlatı şiirinden “şiir” değil “roman” olarak söz etmekten kaçınmamıştır (18).

Bu noktada, her roman temelde, çok sesliliğin temsil edilmesi için gerekli donanıma potansiyel olarak sahip olsa da, bütün romanların eşit derecede çok sesli ve çok biçimli olmadığını belirtmek gerekir. Bakhtin'e göre, romanda farklı karakterlerin yer alması, toplumsal çok sesliliğin temsili için gerekli bir ön koşul olmakla birlikte yeterli değildir; gerçek anlamda bir çok seslilik, “bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çok sesliliği”dir (*Dostoyveski Poetikasının Sorunları* 48). Bu, karakterlerinin, yalnızca “yazar söyleminin nesnesi” konumunda olmadığı, kendi “söylemlerinin öznesi”

olarak da tasarlandığı romanlarda söz konusudur (49). Öte yandan, romanın heterojen biçimlerinden oluşması da, her romanın eşit derecede çok biçimli ve bu bağlamda çok sesli olduğu anlamına gelmez. Bakhtin'e göre, farklı biçimlerin romanda çok seslilik açısından işlevsellik kazanabilmesi için bu biçimlerin, yazarın “kişisel üslubunun ve anlatımının [...] izini” taşımaması, “tek bir dünyanın ve tek bir bilincin bütünlüğüne tabi [olmaması]” gerekir (60).

Bakhtin'in bu görüşlerinden hareketle, romanda olduğu gibi romanlaşan şiirde, çok sesliliğin zemininin, farklı karakterlerin varlığı, farklı tür ve söylemlerin kullanılmasıyla hazırlansa da, bu görünürdeki çok seslilik ve çok biçimliliğin epikte olduğu gibi kültürel bir uzlaşımın beraberinde getirdiği bütüncül dünya görüşü, ya da lirik şiirde olduğu gibi, şairin dünya görüşü ve üslubunun içerisinde eritilmesinin, tek sesliliğe yol açtığını belirtmek gerekir. Bu tezin konusunu oluşturan ve Nâzım Hikmet'in türüne roman olarak işaret ettiği kitaplarında, çok sesliliğin temsili için gerekli koşulların söz konusu olmakla birlikte, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da tek seslilik egemenken, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de bu kısmen aşılmış ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da çok seslilik gerçekleşmiştir. Kronolojik bir okumayla bu kitapların tek seslilikten çok sesliliğe doğru evrildiği iddiası, tezin ilerleyen alt bölümlerinde, Bakhtin'in romansı çok sesliliğe ilişkin olarak koyduğu iki temel ölçütten yola çıkarak, bu kitaplarda yer alan karakterlerin tekil bir dünya görüşünü temsil edip etmediği ve çok biçimliliğin, farklı dünya görüşlerinin ifadesinde işlevsellik kazanıp kazanmadığı, yani epik ve lirikten farklı olarak bu şiirlerde tematik ve biçimsel bir parçalanmanın söz konusu olup olmadığı sorusuna yanıt aramak suretiyle ortaya koyulacaktır.

## 1. *Jokond ile Sİ-YA-U*'da Yazara “İtaat Eden” Karakterler ve Biçimler

Nâzım Hikmet'in, romanlaşan şiirlerinde tematik ve biçimsel bir parçalanmaya, yani parçalı bir temsile yöneleceğinin ilk işaretlerini, şairin, Diane Waldman'ın *Collage, Assemblage, and the Found Object*'te (Kolaj, Montaj ve Buluntu Nesne) belirttiği gibi, uyum ve birlik temelli bir sanat anlayışına dayanan Rönesans resmiyle, kopukluk ve parçalılığı öne çıkaran Kübist resim (11) arasında bir ikili karşıtlık kurulduğu *Jokond ile Sİ-YA-U*'da bulmak mümkündür.

*Jokond ile Sİ-YA-U*, Leonardo da Vinci'nin “Jokond”, (La Gioconda / Mona Lisa) adlı tablosunun, müzede her gün onu görmeye gelen Çinli genç bir devrimci olan Sİ-YA-U'nun sınır dışı edilmesinin ardından, Louvre Müzesi'nden kaçarak Çin'e, Sİ-YA-U'yu bulmaya gitmesi, orada devrimci ve emperyalizm karşıtı mücadeleye katılmasını ve yakılarak idam edilmesini konu edinir. Bu kitapta ana karakter olarak kurgulanan Leonardo da Vinci'nin “La Gioconda” (“Mona Lisa”) tablosu, özellikle yirminci yüzyılın ilk yarısından beri, yüksek sanat ve müze kültürüne eleştirel yaklaşan sanatçıların temel referanslarından biri olagelmiştir. Bunun temelinde, bu sanatçıların, Rönesans'tan itibaren süregelen yüksek sanatın ilkelerini reddetmeleri yatar: Bu dönemde ortaya çıkan Fütürizm, Konstrüktivizm, Dada ve Kübizm gibi bütün akımlar, Waldman'ın ifade ettiği gibi, uyum ve birliği kendine ilke edinen Rönesans resmini, kopukluk ve parçalılığı temel alan bir resimle ikame etmek istemişlerdir. Bütün bu akımların mensubu olan sanatçıların arasında, Kübistlerin, Rönesans sanat anlayışının en ustalıkla ürünlerinden kabul edilen “La Gioconda”yla hesaplaşmasının şiddeti, 1911 senesinde eserin Louvre'dan kaçırılmasının ardından gelişen olaylarla sabittir. Howard Chua-Eoan'ın, *Time* dergisinin internet sitesinde yayımlanan “Stealing the Mona Lisa, 1911” başlıklı yazısında belirtildiği üzere, Mona Lisa, 20 Ağustos 1911'de Louvre'dan çalındığında

*Les Peintres Cubistes* adlı kitabıyla, şair kimliğinin yanı sıra Kübizmin kuramcıları arasında sayılan Guillaume Apollinaire tutuklanmış ve o da suçlu olarak Pablo Picasso'yu işaret etmiş; daha sonra ikisi de serbest bırakılmıştır.

“La Gioconda”nın Louvre'dan kaçırılmasından 18 sene sonra yayımlanan *Jokond ile Sİ-YA-U*'nun “Bir İddia” başlıklı bölümünde, bu olay, Nâzım Hikmet adlı kurmaca yazarın ağzından şu şekilde anıştırılır:<sup>11</sup>

Leonardo nâm  
nakkaşı dehrin  
meşhur Jokond  
basmıştır kadem  
rahi firâre. (78)

Daha sonra, Jokond'un yerine taklidinin koyulduğunu söyleyen kurmaca yazarın (78), bölüme başlığını veren “iddia”sının gerçekte eserin başına neler geldiğini biliyor olmasıyla ilişkili olduğu anlaşılır:

İşbû risaleyî  
tastir eden şair  
çok şeyler biliyor  
hakikî Jokondun  
encamına dair (78)

Kitabın “Fırar” başlıklı ikinci bölümde, bu “iddia”da bulunan kurmaca yazarın, Jokond'u Louvre'dan kaçırın kişi olduğu anlaşılır (94). Okur merkezli bir değerlendirmeye denilebilir ki, bu şekilde “La Gioconda”nın Louvre'dan çalınması olayına yapılan anıştırmayla başlayan metinde, bu olayın failleri olarak tutuklanan,

---

<sup>11</sup> Nâzım Hikmet gibi Vladimir Mayakovski de, bir şiirinde, 1915'te yayımlanan bir şiirinde Mona Lisa'nın Louvre'dan kaçırılmasına göndermede bulunur: “bir Gioconda sen / çalınmak zorunda olan Louvre müzesinden!” (“Pantolonlu Bulut” *Vladimir Mayakovski: Yaşamı / Sanatı, Şiirleri* 50).

Kübizmin kurucusu addedilen Picasso ve kuramcılarında olan Apollinaire'in yerini, kurmaca yazar Nâzım Hikmet alır.

Öte yandan, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da, Nâzım Hikmet'in Jokond'u kaçırmamasının anlatıldığı "Fırar" bölümünden hemen önce "Jokond'un ağızından, Rönesans resminin ustalarından Leonardo da Vinci'yle Kübist bir ressamın karşı karşıya getirilmesi de, yukarıda ileri sürülen görüşü güçlendirmektedir:

Dilerim ki  
kübist bir ressama fırça olsun kemikleri  
Leonar da Vinçi'nin,  
boyalı elleriyle sarılıp boğazıma  
altın kaplama bir diş gibi ağızıma  
bu mel'un tebessümü taktığı için... (90)

Abidin Dino'nun "D Grubu Üzerine" başlıklı yazısında, Türkçe edebiyatta "Kübist" sözcüğünün ilk kez kendine yer bulduğunu belirttiği (396) ve Kübizm'in Rönesans sanatı ile bir karşıtlık içerisinde sunulduğu bu dizeler, Nâzım Hikmet'in, kanonlaşmış şiir anlayışını yıkarak romanlaşan bir şiir kurmada, Waldman'ın, Rönesans resminin uyum ve birlik ilkelerine karşı kopukluk ve parçalılığı savunduğunu ifade ettiği Kübizm'in tekniklerine benzer tekniklerden yararlandığına işaret eder.<sup>12</sup> Nitekim, John Berger'ın "The Moment of Cubism" (Kübizm Anı) başlıklı makalesinde belirttiği üzere, Kübizm esasen bir resim üslubu olmakla birlikte, Kübist heykeltıraş ve mimarların yanı sıra Kübist şairlerden de söz edilmektedir (77). "Kübist şiir" üzerine çalışan eleştirmenler, yirminci yüzyılın ilk

---

<sup>12</sup> Nâzım Hikmet'in "Açların Gözbebekleri"yle başlayan süreçte, "Makinalaşmak" şiirinde özellikle ön plana çıktığı üzere, 1922 ile 1936 yılları arasında, Fütürist ve Konstrüktivist akımlardan etkilendiği vurgulanmış, ancak tespit edebildiğim kadarıyla Kübist bir etkiden hiç söz edilmemiştir. Selahattin Hilav, Nedim Gürsel, Asım Bezirci, Memet Fuat, Saim Göksoy ve Edward Timms gibi eleştirmenler, Nâzım Hikmet'in, bu tezde konu edilen yapıtlarının da yayımlandığı bu dönemi söz konusu iki akım çerçevesinde değerlendirirler.

yarısında kimi şairlerin, Pablo Picasso, Georges Braque ve Juan Gris'nin öncüleri olduğu Kübist ressamın, uyum ve birlik anlayışına dayanan Rönesans resmi anlayışına karşı çıkarken kullandıklarını tekniklere benzer teknikleri, şiirlerini kanonlaşan şiirden farklılaştırmak için kullandıklarını ileri sürerler.<sup>13</sup> Örneğin, Jacqueline Vaught Brogan, *Part of the Climate: American Cubist Poetry* ([Edebî] İklimin Bir Çehresi: Amerikan Kübist Şiiri) başlıklı kitabında, Kübizmin farklı türde materyalin bir araya getirilmesi tekniğinin şiirdeki karşılığını, farklı edebî türlerin şiire dâhil edilmesi yoluyla sağlanan bir türler arası geçişlilik olarak saptar (7). Vaught Brogan'a göre bu teknik, türler arasındaki sınırların silinmesi anlamına gelir (7). Bu tekniğin kullanımı, şiirin romanlaşmasını beraberinde getirir; zira Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* kitabında belirttiği gibi, “roman, doğuşu kadar varoluşunu da tür mutasyonlarına borçlu olan bir yazın biçimidir” ve bu nedenle de, “[t]ür ötesi bir tür olan roman hiçbir türe girmez ama hepsinden yararlanır” (33). Öte yandan Vaught Brogan, Kübist resimde görülen biçimsel parçalılığın şiirdeki karşılığının, çoklu perspektifler ve çeşitli seslerin bir arada yer alması olduğunu söyler (6). Vaught Brogan'ın bu saptaması da şiirin romanlaşmasıyla ilişkilidir; zira, Bakhtin'in romandaki çok sesliliği ifade ederken kullandığı “bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu” ifadesiyle neredeyse birebir örtüşür.

*Jokond ile Sİ-YA-U*, hem anı ve haber gibi farklı türlerinin şiire eklenildiği, hem de farklı dünya görüşlerini temsil eden karakter ve tiplerin içerisinde yer aldığı

---

<sup>13</sup> “Kübist şiir”den söz edilip edilemeyeceği, Richard L. Admussen'un “*Nord-Sud and Cubist Poetry*” (*Nord-Sud ve Kübist Şiir*) başlıklı makalesinde belirttiği üzere, Guillaume Apollinaire ve Pierre Reverdy gibi, resim alanında Kübist estetiği savunmakla beraber Kübist şairler olarak anılmayı reddetmelerinden bu yana uzun tartışmaların konusu olmuştur (21). Ancak bu tartışmalarda, Kübist bir şiirden söz edilebileceği ya da bu kavrama başvurulmasa bile, Kübizm'le eş zamanlı olarak üretilen çok sayıda şiirin, “biçimci bir anlayıştan biçimlerin parçalanmasına doğru meylederek de[ğiş]me” başlamış olduğu (6) görüşü hâkimdir ve Kübizmin doğup geliştiği yirminci yüzyılın ilk yarısında—Vladimir Mayakovski, T. S. Eliot, Ezra Pound, Louis Zukovsky başta olmak üzere—Nâzım Hikmet'in çağdaşı olan şairlerin Kübist resmin sanat anlayışına ve tekniklerine koşut edebî anlayış ve yöntemler geliştirdiklerinin iddia edildiği çok sayıda çalışma yapılmıştır.



bir kitap olması açısından—Saime Göksu ve Edward Timms, *Romantik Komünist*'te, bu kitapta “farklı seslerin orkestrasyonu[nun]” söz konusu olduğunu belirtmişlerdir (131)—Bakhtin'in romansılığa dair ortaya koyduğu ölçütleri karşılar görünmektedir. Hatta söz konusu kitap, editörlüğünü Margaret Drabble'ın yaptığı *The Oxford Companion to English Literature*'ın (Oxford İngiliz Edebiyatı El Kitabı) “*memoir novel*” başlıklı maddesinde söylendiği üzere, bir erken dönem roman biçimi olan ve içerisinde günlük notlarına yer verilen “anı roman” (659) türüne yerleştirilebilir. Ancak, söz konusu şiirin romanlaşmasının derecesini saptamak için, bu çoklu biçim ve seslerin tekil bir dünya görüşü—bu durumda söz konusu olan Nâzım Hikmet'in benimsediği sosyalizmdir—içerisinde tekilleştirilip tekilleştirilmediğini sınamak gerekir.

*Jokond ile Sİ-YA-U*'nun ana karakteri olan Jokond'un, kitabın başında örtük, daha sonra açık bir şekilde, sosyalist dünya görüşünü temsil eden bir karakter olduğuna işaret edilir. Kitabın “Jokondun Hatıra Defterinden Parçalar” başlığını taşıyan ilk bölümünde müzede olmaktan çok sıkıldığı için günlük tutmaya karar verdiği söz eden (81) Jokond'un henüz ikinci günlük notunda, bu karakter dolayımında ifade bulan dünya görüşünün okura ima edildiği “Zulmette Venüs'ün kolsuz vücudu / benziyor bir harbiumumi neferine” (81) dizeleri yer alır. Jokond, bu dizelerde, Venüs'ün heykelini Birinci Dünya Savaşı'nda kolunu kaybeden bir askere benzeterek, özellikle Marksist düşünürlerin, Avrupa ülkelerinin kapitalist ve emperyalist çıkar çatışmalarının temel nedenini oluşturduğunu ifade ettikleri Birinci Dünya Savaşı'yla ortaya çıkan “vahşet”e dikkat çeker. Öte yandan, Jokond'un, Rönesans dönemi Felemenk Okulu'nun, Louvre'da bulunan tablolarındaki kadın figürlerin şişmanlığından alaycı bir üslupla bahsettiği dizeler de (82-83) bu karakterin temsil ettiği dünya görüşü çerçevesinde değerlendirilebilir. Zira Jokond,

tablolarda resmedilen kadın figürlerin şişmanlığını, bu kadınların “süt ve sucuk tacirlerinin [...] madamları” (82) olmalarına bağlayarak, mensup oldukları toplumsal sınıfla ilişkilendirir.<sup>14</sup>

Jokond’un yukarıda sözü edilen dizelerde ima edildiği üzere, sosyalist düşüncenin ifadesine olanak tanıyan bir karakter olduğu, onun, Çinli bir devrimci genç olan Sİ-YA-U’yla tanışmasını takip eden günlük notlarında belirginlik kazanır. Bu notların ilkinde Jokond, Sİ-YA-U’yla ilk karşılaşmasını şöyle anlatır:

Bugün bir Çinli gördüm;

[...]

Ne de çok

baktı bana.

Bilirim ki ben

fildişini ipek gibi işliyen

Çinlilerin teveccühü atılmaz yabana.. (83)

Jokond’un kullandığı “fildişini ipek gibi işlemek” ifadesi, Nâzım Hikmet’in “emek” kavramına işaret etmek için şiirinde kullandığı benzetmelerle koşutluk taşır. Örneğin, *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda yine kurmaca yazar rolünde olan Nâzım Hikmet, Şeyh Bedreddin, Torlak Kemal, Börklüce Mustafa liderliğindeki halk hareketinin amacını, emek sömürsünün olmadığı bir düzeni imleyen “hep beraber sulardan çekmek ağı / demiri oya gibi işleyip hep beraber / hep beraber sürebilmek toprağı” (498) dizeleriyle ortaya koyar. “[F]ildişini ipek gibi işl[emek]” ve “demiri oya gibi işl[emek]” arasındaki biçimsel ve tematik koşutluktan yola çıkarak, yukarıda alıntılanan dizelerde Jokond’un, Nâzım Hikmet’in üslubunda ve sosyalist dünya görüşü içerisinde konuşturulduğunu, yani Nâzım Hikmet’in, Jokond’u “kendi

<sup>14</sup> Nâzım Hikmet’i etkileyen şairler arasında yer alan Vladimir Mayakovski’nin “Tıkının ananasları / Yutun keklikleri / Yaklaşmakta sonunuz, burjuvalar” (*Şiir Nasıl Yazılır?* 21) dizelerinde de, yemek yeme edimi ile toplumsal sınıf arasında bir ilişki kurulmuştur.

söyleminin nesnesi” olarak konumlandığını belirtmek gerekir. Jokond’un, Sİ-YA-U’yla ilk kez konuştuklarını (83) söylediği günlük notunda, gece olunca karanlığın çökmesini, “faşist” ve “işsizlik” gibi sözcüklere başvurarak tasvir etmesi de bu savı destekler:

İşte çoktandır ki gece  
kara gömlekli bir Faşist ordusu gibi geldi.  
Kendini Sen nehrine atan bir işsiz  
karanlık sudan sesi yükseldi. (84)

Bu şekilde, henüz kitabın başından itibaren *Jokond ile Sİ-YA-U*’da sosyalist düşünceyi cisimleştirdiği görülen Jokond’un günlük notları, “PARİS Telsizinin Haberleri” başlıklı bölümle kesilir. Bakhtin, bu kitapla aynı sene yayımlanan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*’da, Leonid Grossman’ın görüşlerini doğrulayarak Dostoyevski’nin romanın çok biçimli ve bu ölçüde çok sesli kılının, yazarın “organik malzeme bütünlüğünü ihlal edişinde, en farklı ve birbiriyle bağdaşmaz öğeleri romansal kuruluşun bütünlüğünde birleştirilmesi” olduğunu söyler (59). *Jokond ile Sİ-YA-U*’da da, benzer şekilde, yarı edebî ve “mahrem” bir tür olan anyla, gayri edebî ve kamusal bir tür olan “haber”e yan yana yer verilir—bu bileşim aynı zamanda, Kübist resim ve şiirin farklı materyalleri bir arada kullanarak organik bütünlüğü bozmasını andırır—ancak, bu haberlerde, Jokond’un ağzından dile getirilen dünya görüşünün ve bu görüşün ifadesinde kullanılan üslubun haberlerin sunuluşunda da devam ettirilmesi, yani “haber” türünün, bu türe uygun olan resmî söylem ve üslup içerisinden aktarılmamasından dolayı, söz konusu iki türün bir arada kullanılması, *Jokond ile Sİ-YA-U*’da çok seslilik ve çok biçimlilik yaratacak şekilde işlev görmez. Çin’deki İngiliz emperyalizmine ilişkin haberler, şiir biçiminde ve haberin isimsiz aktarıcısının devrimci bakış açısıyla sunulur:

bu işte sadece Britanya lordunun

tüyleri yolunmuş

kalın boyunlu bir kuş

gibi matruş

gırtlığı değil,

kesilecek

Konfüçyus'un

uzun

seyrek sakalı da!... (86)

Görüldüğü gibi, haberler de, Jokond'un günlük notları gibi, yazarın “kişisel üslubunun ve anlatımının [...] izini” taşıdığı için “tek bir dünyanın ve tek bir bilincin bütünlüğüne tabi”dir (Mikhail Bakhtin 60). Öte yandan bu dizelerde, Çin’de, sosyalist devrimle hükümsüz kılınacağı ileri sürülen iki dünya görüşünün var olduğuna dikkat çekilir, ancak ilki, İngiliz lord figürünün temsil ettiği emperyalizm, ikincisi de Konfüçyüsçülük olan bu dünya görüşleri kitapta temsil edilmeksizin olumsuzlanırlar. Bakhtin’in deyişiyle söylemek gerekirse, *Jokond ile Sİ-YA-U*’nun bu bölümünde, “bir düşünce[nin] ya olumlan[dığı] ya da yadsın[dığı]”—bu dizelerde olumlanan devrimcilik, yadsınan ise emperyalizm ve Konfüçyüsçülüktür—ve “[p]olemiğe konu olarak reddedilen düşünceler[in] temsil edilme[diği]” monolojik bir söylem (134) inşa edilmiştir.

Söz konusu monolojik söylem, Jokond’un, Sİ-YA-U’yla ilk kez konuştuklarını ve Sİ-YA-U’nun ona, haberlerin konusunu oluşturan Çin’deki emperyalist faaliyetlere ilişkin soruyu sorduğunu belirttiği günlük notunda da devam eder:

“Tankların kırk ayaklı tekerlekleriyle

Pirinç tarlalarımızı ezenler,  
şehirlerimizde  
cehennem imparatorları gibi gezenler :

SENİN

Seni YARATANIN nesli mi?"

Az kaldı "hayır" diye haykırarak

kaldıracaktım elimi... (87)

Bu dizelerde, iki karşıt fikrin karşılaşması ya da Bakhtin'in deyişiyle, "[g]erçek hayatta birbirlerine kesinlikle yabancı ve sağır olan fikirleri[n] ve dünya görüşlerini[n] bir araya getir[ilmesi] ve çatışmaya zorla[nması]" (147) söz konusu değildir. Jokond'un Sİ-YA-U'yla benzer fikirlere sahip olduğu daha önceden okura sezdirildiği için, Jokond'un, Sİ-YA-U'nun sorduğu bu soruya tepkisi ve Jokond'un kitabın ilerleyen bölümlerinde, bu tepkiyi Louvre'dan kaçıp Çin'deki devrimci ve emperyalizm karşıtı mücadeleye katılarak eyleme dökmesi de okur için şaşırtıcı olmaz.

Jokond'un günlükleri, onun Çin'e gitmesine neden olacak 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamalarıyla<sup>15</sup> ilgili, yeni bir haberle bir kez daha kesilir. "PARİS Telsizinin Haberleri", daha önceki haber örneğinde de söz konusu olduğu gibi, resmî söylem içerisinden aktarılmaz:

Parisi yine

mavi gömlekli Parisliler

kırmızı sesler

ve kırmızı renklerle dolduruyor.. (88)

---

<sup>15</sup> Metinde, telsiz haberlerinin 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamalarıyla ilgili olduğu söylenmez. Ancak, bu bölümün, Jokond'un 27 Nisan ve 2 Mayıs olarak tarihlendirilen günlük notlarının arasına yerleştirilmiş olması, Paris'in "kırmızı sesler" ve "kırmızı renklerle"le dolduğunun ifade edildiği (88) bu günde, Sİ-YA-U'nun yakalanmış olduğunu belirtilmesi (89), söz konusu bayrama işaret etmektedir.

Bu dizelerde, sosyalizm ikonografisinde işçi sınıfını temsil eden “mavi gömlekli” ifadesine ve devrimi temsil eden “kırmızı” renge yer verilmiş olması, İşçi Bayramı’yla ilişkili haberlerin, sosyalist bir bakış açısıyla aktarıldığını gösterir. *Jokond ile Sİ-YA-U*’da İşçi Bayramı kutlamalarıyla ilgili “haberler”in, türün içeriğine uygun olarak resmî ve kamusal söylem içerisinde dile getirilmemesi, bu haberlerde anlatılan olayların, Jokond’un, Sİ-YA-U’nun “Pariste fazla bağır[dığı] / Mandarin sefirinin / camını kır[dığı]” için tutuklandığı ve sınır dışı edilerek Çin’e gönderildiğini, anlattığı (89-90) günlük notlarında ortaya konan “karşı hakikat”le çatışmasının “romansı” bir biçimde sergilenmesinin önüne geçer.

Jokond’un, aynı günlük notunda, Sİ-YA-U’nun Çin’e gönderilmesinden, Leyla ile Mecnun anlatısını a gönderme yaparak söz ettiği aşağıdaki dizelerin de onun yazarın dünya görüşü ve üslubu içerisinde konuşturulduğunu gösterir:

Çinden gelen sevgilim gitti Çine..

Ve ben artık

bilemem kimlere derler Leylâ ile Mecnun,

o pantolonlu Leylâ

ben etekliki Mecnun değilsem.. (90)

Jokond’un Mecnun gibi sevgisilinin ardına düşeceğine işaret eden bu dizeler, Jokond’un Çin’e gitmesinin sosyalist mücadeleyle ilişkili olacağını da gösterir. Bu ilişkiyi ortaya koyan, bu dizelerle Nâzım Hikmet’in başka bir şiiri arasında yapılan metinler arası bir okumadır. Saime Göksu ve Edward Timms’in belirttiği üzere, Nâzım Hikmet’in, 1923 yılında, 8 Mart Dünya Kadınlar Gününde, Mayakovski’nin öncülük ettiği şiir dinletisinde okuduğu (80) ve devrimci mücadelede erkekler kadar kadınların da rolünün olduğunu ifade ettiği “Bizde Pantolonla Eteklik” şiirinde, şiirin

başlığının da ortaya koyduğu gibi, kadınların ve erkeklerin devrimci mücadeleli rolüne “eteklik” ve “pantolon” metonimleri dolayımında işaret edilir:

Bizde  
bizim içimizde  
eteklik de pantolon gibi  
Marksizmin sahibi..  
[...]

Eteklik de inanmıştır pantolon kadar. (2033)

Nâzım Hikmet’in “ lirik biz”i temsil ettiği bu şiirle kurulan bu metinler arası ilişki dolayımında, Jokond’un bu metinde temsil ettiği sosyalist dünya görüşünün yine Nâzım Hikmet’in üslubuyla dile getirildiğini belirtmek gerekir. Bu koşutluk, Nâzım Hikmet’in Jokond’u onunla aynı görüşü, aynı şekilde ifade eden, Bakhtin’in deyişiyle, yazarına itaat eden bir karakter şeklinde tasarladığını bir kez daha ortaya koyar.

Jokond’un, Sİ-YA-U’nun Çin’e gönderilmesinin ardından yaşadığı hüzne rağmen yüzündeki gülümsemeyi korumak zorunda kaldığını anlattığı aşağıdaki dizelerde de, Jokond, sosyalist yazarlarca kullanılan bir imgeye başvurur:

Bugün  
önümde  
kanlı ağzının  
boyasını tazeleyen  
bir ev kızının  
elindeki aynaya ilişince gözüm  
parçalandı kafamda şöhretin teneke tacı  
İçimde kıvrılırken ağlamak ihtiyacı

dudaklarım kırıyıyor[.] (90)

Rujunu tazeleyen ev kızının ağzının “kanlı” olduğunun söylenmesi, egemen sınıfların, alt sınıfların emeğini sömürerek zenginleştiği düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Nâzım Hikmet gibi sosyalist ideolojiyi benimseyen Jack London da, *The Iron Heel (Demir Ökçe)* kitabında, emek sömürsüne işaret etmek için aynı imgeden yararlanmıştı. London’un 1912 ile 1932 yılları arasında ABD’de süren ve ‘demir ökçe’ olarak adlandırılan oligarşik yönetimi konu alan bu kitabında, romanın benöyküsel anlatıcısı Avis, devrimci Ernest Everhard’la aralarında geçen bir konuşmayı şöyle aktarır:

“Vahşi Kızılderili, kapitalist sınıf kadar vahşi ve zalim değildir”, diye cevap verdi; o anda ondan nefret ettim. “Paran olduğunu görüyorum, ya da babanın parası olduğunu—ki bu ikisi aynı şeydir[.]”. “Bunun vahşi olmakla ne ilgisi var?” diye yakındım. “Fazla bir ilgisi yok” diye başladı sözüne yavaşça, “elbisenin her yanının kanla kaplı olmasından başka. Yediğin yemek kanlı. Küçük çocukların ve güçlü adamların kanı akıyor çatnızın üzerinden. Şimdi gözlerimi kapatabilir ve kanın etrafımda, her yerden damladığını duyabilirim” (Alıntı *Gutenberg Project*’in internet sitesinden yapılarak tercüme edilmiştir).

Jack London’un yukarıda alıntılanan pasajda, babası zengin olan genç bir kızın elbisesinin “kanlı” olduğunu söyleyerek emek sömürsünü imgeselleştirdiği bu pasaj, Jokond’un, Louvre’u ziyaret eden ev kızının dudaklarına sürdüğü ruj “kan” olarak nitelediği yukarıdaki dizeleri anımsatmaktadır. Bu imge dolayımında, Jokond’un sosyalist dünya görüşünü temsil ettiğine bir kez daha örtük olarak işaret edilir.



Jokond'un yukarıda sözü edilen günlük notuyla kitabın birinci bölümü sonlanır ve onun Louvre'dan kaçarak Çin'e gitmesinin anlatıldığı "Fırar" başlıklı ikinci bölüme geçilir. Bu bölümde, kurmaca yazar Nâzım Hikmet'in notlarına da yer verilir. Bu noktada, bir karakterin günlük notlarından bir diğerinin tuttuğu notlara geçilerek kitapta bir başka heterojen bütünlüğe yer verilmesinin, şiiri çok sesleştirmedini belirtmek gerekir. Zira, kurmaca yazar Nâzım Hikmet, henüz ilk notlarında, Jokond'dan yana tavır aldığını, ondan duygusal bir üslupla söz ederek ortaya koyar: Yazar, Çin'e gönderilen sevgilisi için üzülen Jokond'dan "A dostlar hali berbat Jokondun.." diye bahseder (92) ve hâline üzüldüğü Jokond'un Çin'e gitmesi ile ilgili kararı almasında da Louvre'a gelip onu kaçırmak yoluyla uygulamasında da ona yardım eder (94). Bunun yanı sıra, kurmaca yazarın Jokond'un Louvre'dan kaçarken gösterdiği cesarettten, "Dostum Sİ-YA-U / talihin varmış doğrusu / düşmüşsün aslan gibi karıya..." (94) diye söz etmesi de, onun Jokond'u ve onda ifade bulan dünya görüşünü olumladığını ortaya koyar. Böylelikle kitabın üç ana karakteri olan Jokond, Sİ-YA-U ve kurmaca yazar aynı düşünsel zemine yerleştirilir.

Anlatı, Jokond ve onu Louvre'dan kaçıran kurmaca yazar Nâzım Hikmet'in uçakla havada yol almalarını konu eden notlarıyla devam eder. Bunun ardından, "Çin denizinde sefer eden bir İngiliz gemisindeki Con isimli güverte neferinin hatıratından" başlıklı bölümde, çıkan bir fırtına sonucu, Jokond'un uçaktan Con isimli karakterin gemisine düşmesi, Con'un günlük notlarından aktarılır. *Jokond ile Sİ-YA-U*'da, Çin'e doğru seyrettiği belirtilen gemideki İngiliz askerinin günlük notuna yer verilmesi, okurda, Çin'deki İngiliz emperyalizmi söyleminin bu asker yoluyla kitapta temsil edileceği gibi bir izlenim yaratsa da, Con'un notlarında da, bu söylemin varlığı sadece bir yerde sezilebilir. Çıkan fırtınadan ve esen rüzgârdan söz

eden Con'un, dev dalgaların onda yarattığı korkuyu "Cavali melez bir orospu" ya benzettiği dizelerde (98), sömürgeci söylemin önemli bir ögesi olan sömürge ülkesi kadınının cinsel "fethi" düşüncesine atıfta bulunulduğu görülür. Ania Loomba, *Kolonyalizm / Postkolonyalizm* adlı kitabında, "kolonyal dönemin başlangıcından sonuna [...] kadın bedenleri[nin] fethedilen ülkeyi simgeleştir[diğini]" (177) ve sömürgeci tahakkümle cinsel tahakküm arasında bir koşutluk kurulduğunu belirtir (185). Sömürgeci söylemde önemli bir yer tutan bu simgeye yapılan gönderme dışında, Con'un günlük notunda sömürgeci söylemin temsili söz konusu değildir. Benzer şekilde, Jokond'un, Con'un bu notunu izleyen ve konusunu diğer İngiliz gemicilerinin oluşturduğu notunda da emperyalist dünya görüşü temsil edilmez. Jokond, sadece, gemicilerin hamaklarında sallanarak rüya gördüklerinden ve içkiyle ilgili bir türkü söylediklerinden bahseder (99-100). Con gibi, gemide yer alan diğer askerlerin de, İngiltere'nin emperyalist amaçlarından bihaber, içki içerek ve eğlenerek Çin'e doğru yol aldıklarına dikkat çekilen bu bölümde de "öteki" dünya görüşü sesini duyuramaz.

"Jokondun Encamı" başlıklı üçüncü ve son bölümün başında, kurmaca yazar, Jokond'un İngiliz gemisiyle Çin'e varmasının ardından Sİ-YA-U'yu arayışını hikâyeye eder. Jokond, Şang-Hay'da, Sİ-YA-U'yu bir cellat tarafından kovalanırken bulur:

iki Çinli fırladı köşe başından

Öndeki koşuyor Jokonda doğru.

Bu ona doğru koşan oydu, oydu, o.

Sİ-YA-U'su onun

kumrusu onun.

Sİ-YA-U'm benim

Sİ-YA-U... (104)

Bu dizelerde, kurmaca yazarın, Jokond gibi, Sİ-YA-U'yu da sahiplenir biçimde konuştuğu görülür. Bu noktada, kitaptaki üç ana karakter olan JOKOND; Sİ-YA-U ve Nâzım Hikmet'in bir tür " lirik biz" olarak kurgulandıklarını ve bir tek ağızdan konuştuklarını kesinlemek mümkündür. Öte yandan, Sİ-YA-U'nun yakalanmasının kurmaca yazar tarafından anlatıldığı ve İngilizler'in sözlerinin tırnak içerisinde verildiği aşağıdaki dizelerde de, bu üç karakterde cisimleşen dünya anlayışına karşı duran düşünce, önceki örneklerde de söz konusu olduğu gibi temsil edilmez:

Etrafı sardı bir stadyum uğultusu.

Ve sarı Asyanın al kanıyla

boyanmış olan

nemrut İngiliz lisanıyla

atıldı naralar :

“— Yakalıyor

yakalıyor

yakaladı

yakala..” (104)

Benzer şekilde, Sİ-YA-U'nun idamının ardından “muazzam bir kayganın dev kadını” hâline gelerek “[b]aşında tüyleri yoluk bir kuzu kalpak / ayaklarında çizmeler / sırtında meşin ceket”le (106) tam bir devrimci kimliğine bürünen Jokond'un yakalanarak Şang-Hay Fransız divanında yargılandığı sahnede de “öteki”, metinde bir tür “figüran” olmaktan öteye geçmez. Bu sahnede, Jokond'un ressam avukatının onun ne kadar değerli bir sanat eseri olduğuna dair sözleri, hâkimin araya girmesi ve bunun üzerine zabitin, Jokond'un yakılarak idam edilmesini öngören kararı okumasıyla kesilir:

*Zabıt kâtibi kararı okur:*

— İhlal edilmiştir Çinde

Fransız tabasının hukuku

Mezbure Jokond binti Leonardo tarafından.

Binaen

aleyh

münasip gördük maznunenin

ihrakı binnarını. (108)

*Jokond ile Sİ-YA-U*'nun, Jokond'un idam sahnesinden önceki bu bölümünde de, emperyalist söylemin öznesi olarak konumlandırılan Fransız hâkimin tıpkı diğer yan karakterler için söz konusu olduğu gibi, anlatının ilerlemesini sağlamaya hizmet ettiği ve fikirleri sahici bir temsil olanağı bulamadığı için “sessiz” bir figür olarak kurgulandığını söylemek mümkündür.

Görüldüğü üzere, Nâzım Hikmet'in türünü “roman” olarak belirttiği *Jokond ile Sİ-YA-U*, içerisinde farklı dünya görüşlerine sahip karakter ve tiplerin yanı sıra, Kübist ya da romansı bir biçimsel parçalılığı barındırmasına rağmen, çok sesliliğin tam anlamıyla temsil bulmadığı, “öteki”nin hakikatine sadece, Bakhtin'in deyişiyle, “göz ucuyla bakış içeren söz[lerin]” (284) sarf edildiği bir kitaptır. *Jokond ile Sİ-YA-U*'da monolojik bir dünyanın inşa edilmesine, öncelikli olarak kitaptaki üç ana karakter olan Jokond, Sİ-YA-U ve bu iki karakterden duygusal bir üslupla söz ederek onları yücelten kurmaca yazarın aynı dünya görüşünü dillendirmeleri yol açar. Bu tek seslilik, Nâzım Hikmet'in bu kitapta yarattığı karakterlerin, şairin diğer şiirlerinde yer verdiği imgeleri kullanması ve onun üslubuyla konuşturulmasıyla pekişir. Bunun yanı sıra, potansiyel olarak “öteki”, yani emperyalist dünya görüşünü ifade etmesi olanaklı olan Con ve diğer gemiciler bu görüşün araçları olarak sunulur

ve zabitin okuduğu mahkeme kararı da emperyalizmin Çin'deki hukuki varlığının bir göstergesi olmaktan öteye geçmez. Ayrıca, farklı karakterlerin tuttuğu notların yanı sıra “haber” başlıklı bölümlerden oluşmasına, yani heterojen yapısına karşın, *Jokond ile Sİ-YA-U* da biçimsel düzlemdeki bu çeşitliliğin de metinde çok sesliliğin temsili için işlevsel hâle getirilmediği görülür. Bu nedenle *Jokond ile Sİ-YA-U* da “toplumsal seslerin orkestrasyonu” bağlamında, ancak kısmi bir “romanlaşma”dan söz etmek mümkündür.

## **2. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'de Yazara “Karşı Gelen” Karakterler ve Söylemler**

*Jokond ile Sİ-YA-U* dan üç sene sonra, 1932'de yayımlanan ve Nâzım Hikmet'in farklı bağlamlarda türüne “roman” olarak işaret ettiği *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, Benerci adındaki Hindistanlı gencin, İngiliz istihbaratının yaptığı bir baskının ardından yakalanmasının ancak diğer tutuklananların aksine salıverilmesinin, parti arkadaşlarıyla, özellikle de en yakın arkadaşı olduğu söylenen Somadeva'yla arasında yarattığı sorunlar dolayımında, sosyalist mücadelede bireyin yerinin sorgulandığı bir kitaptır. Benerci, serbest bırakılmasının arkasında yatan nedenin, daha sonra İngiliz istihbarat servisinden olduğu anlaşılan İngiliz sevgilisinin, Benerci'den habersizce, onu koruması olduğunu anladığında, intihar etmeyi düşünür. Ancak ömrünü devrime adanması gerektiğine karar vererek bu fikrinden vazgeçen Benerci, bu uğurda çalışmaya devam eder. Kitap, tutuklanan ve uzun yıllar hapiste kalan Benerci'nin, partide önemli bir isim hâline gelmesine rağmen, yaşlılığı nedeniyle artık devrimci mücadeleye hizmet edemeyeceğini düşünerek intihar etmesiyle son bulur. Konusu bu şekilde özetlenebilecek olan

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nin arka planını Hindistan'daki İngiliz hâkimiyeti oluşturur.

Bu kitap da, *Jokond ile Sİ-YA-U* gibi, "romansı" heterojen bütünlüklerden oluşur: Düz yazı bölümlerin de yer aldığı bu kitapta, mektup, haber, düşün yazısı gibi türlerin şiire eklemelendiği, oyun ve senaryo tekniklerine başvurulduğu görülür. Öte yandan yine *Jokond ile Sİ-YA-U*'da olduğu gibi, farklı dünya görüşlerini temsil eden karakter ve tiplere yer verilir. Ancak yine de, ilk bakışta çoğul ses ve biçimlerle romanlaştığı görülen bu kitapta, toplumsal çok sesliliğin ifade bulup bulmadığını sınamak gerekir.

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, kurmaca yazar Nâzım Hikmet'in Benerci'yi nehrin kıyısında antik Yunan filozofu Herakleitos'u düşünürken tasvir ettiği şu dizelerle başlar:

Akıyor şehirden geçen nehir

genç adamın ayakları dibinden. [...]

Bakıyor akarsuya

düşünüyor Heraklit'i, [...]

Kim bilir böyle bir akşam, [...]

Heraklit alnını

yeşil gözlü zeytinliklerde akan

suya eğdi

ve dedi:

“— Her şey değişip akmada,

bu hâl beni hayran bırakmada..” (162)

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nün bu ilk dizelerinde, Nâzım Hikmet'in Benerci'nin ağzından kendi dünya görüşünü ifade ettiği<sup>16</sup>, antik Yunan düşünürü Herakleitos'un (M.Ö. 535?-475) değişime dair görüşlerinin şiirselleştirilerek aktarılmasından anlaşılır. Sterling Fishman'ın "Lassalle on Heraclitus of Ephesus" (Lassalle'in Efesli Herakleitos Hakkındaki Görüşleri) başlıklı yazısında belirttiği üzere, evrenin temel kanununun, sürekli bir değişim ve akış olduğunu, hiçbir şeyin değişime karşı duramadığını ileri süren (379) Heraklitos'un görüşlerine şiirde yer verilmesi, maddeci tarih anlayışının temel yasalarından olan tarihteki değişim olgusuna işaret edilmesine hizmet eder. Zira, Fishman'ın ifade ettiği üzere, kimi düşünürler, "[s]osyalizmin, sadece ve sadece Heraklitosçuluğun siyasi ve ekonomik bir biçimi" olduğunu ileri sürmüşlerdir (381). Nitekim, Nâzım Hikmet, S. Süleyman takma adıyla 1930 Haziran'ında *Yeni Ay* dergisinde yayımlanan "İnkılap ve Kültür Birbirinden Ayrı Şeyler Midir?" başlıklı düşün yazısında Herakleitos'un görüşlerine, sosyalist tarih anlayışını açıklamada başvurduğu görülür:

[H]er şey nisbidir, mutlak olan bu nisbiyettir. [...] Ve [...] bundan dolayı değil midir ki, büyük hakim Heraklit her şeyin cevherini, her şeyi yutan ve mahveden ateşte görüyor ve gürül gürül akan suda tabiatın ve tarihin akışını seyrediyor. (36)

Nâzım Hikmet'in Benerci'yi kendine "itaat eden" bir karakter olarak kurguladığını gösteren tek neden bu değildir. Şair, "Moskova'da Heraklit'i Düşünüş" (1925) başlıklı lirik şiirinde, kendisini Moskova nehrinin kıyısında suya bakarken Heraklit'i düşünürken anlatmış (2045) ve bu şiirinde yer alan çok sayıda dizeyi, neredeyse hiç değişiklik yapmadan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nün ana karakterinin bağlamına taşımıştır.

<sup>16</sup> Emin Karaca, *Nâzım Hikmet Şiirinde Gizli Tarih*, Abidin Nesimi ise *Nâzım Hikmet mi – Benerci mi* başlıklı kitabında, Benerci'nin Nâzım Hikmet olduğunu söyleyerek, şairin bu karakter dolayımında aslında kendisini ve parti arkadaşlarıyla olan sorunlarını gündeme getirdiğini iddia etmiştir.

Kurmaca yazar Nâzım Hikmet'in, Benerci'ye dünya görüşü açısından yakın durduğu ise, yine bu ilk bölümde, ondan övgüyle söz etmesinden anlaşılır. Kurmaca Nâzım Hikmet, Herakleitos ve değişim üzerine düşündüğünü anlattığı Benerci'ye şöyle seslenir:

Delikanlım!.

Senin kafanın içi

yıldızlı karanlıklar

kadar

güzel, korkunç, kudretli ve iyidir. (263)

Öte yandan, kurmaca yazar, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da olduğu gibi, anlattığı olaylara müdâhil olarak kitabın ana karakterine yardımcı olur. Benerci'nin yakalanmasının hemen akabinde serbest bırakılmasının partisi ve hatta en yakın arkadaşı Somadeva tarafından dışlanmasına sebep olduğunu gören kurmaca yazar, Benerci'yi Kalküta'dan Babiâli'ye çağırır ve dertleşmelerinin ardından, ona geri dönerek arkadaşlarıyla arasındaki sorunu halletmesini önerir (276-79). Benerci Kalküta'ya vardığında, şehirde grev vardır. Grev esnasında—bu bölümde yer alan çok sayıda dize, Nâzım Hikmet'in 1922 yılında Moskova'da yazdığı “Grev” başlıklı şiirinden aktarılmıştır—parti arkadaşları sokaktayken, Benerci evinde yalnızdır. En yakın arkadaşı Somadeva'nın kalabalığa seslendiğini duyunca, pencereye çıkarak ona seslenir. Somadeva ise, bir taş alarak Benerci'ye fırlatır ve kalabalık da onu taşlamaya devam eder. Kurmaca yazar Nâzım Hikmet, bu olayın sonrasında, “[b]aygın çocuğu[n]u, yatağına yatırdı[ğın]ı” ve daha sonra da cama çıkarak aşağıdaki kalabalığa seslendiğini söyler (285). Nâzım Hikmet bu konuşmada, yarattığı bir karakter olarak sunduğu Benerci'yi, kendisiyle onun arasındaki ayrımların silikleşmesine neden olacak kadar sahiplenir:



Benerci sizi satmadı.

sizi ben satabilir miyim?

Benerci benim oğlum.

Onu ben

kellemden, etimden, iskeletimden

sizin için doğurdum...

Dostlar!

İçinizden bi çıban gibi şüphenizi yolunuz.

Benerci sizin oğlunuz,

benim oğlum... (285)

Böylelikle, Nâzım Hikmet, onunla aynı adı taşıyan kurmaca yazar, Benerci ve sokaktaki kalabalık arasında bir tür örtüşmenin kurulduğu bu kitapta, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da olduğu gibi, temelde, tek bir dünya görüşünün temsiline dayanan monolojik bir dünya inşa edildiğini söylemek mümkündür. Bunun temel nedeni ise, kurmaca yazarın, “Benerci sizin, oğlunuz” diyerek Benerci ile parti arkadaşlarıyla ve özellikle de Somadeva’yla yaşadığı sorunların, bir hakikatler çatışmasına değil, yanlış anlamaya dayandığına işaret etmesidir. Nitekim, kitabın ilerleyen bölümlerinde bu sorunların çözüldüğü görülür. Anlatı zamanında ileriye doğru bir sıçramayla, Somadeva’nın yukarıda sözü edilen grevde yakalanarak işkence gördüğü, daha sonra hapisshaneden kaçtığı ve bir süre sonra verem olduğuna kısaca değinilerek, Benerci’nin onu ziyarete gitmesinin anlatıldığı bölümlerde, Somadeva ve Benerci’nin “aynı ağızdan konuştuğu” açıklık kazanır.

Bu bölümlerden birinde, Somadeva, Benerci’ye yazmaya başladığını söylediği “Yirminci Asır Hindistan Tarihi”nin başlangıç bölümünü okur. Nâzım Hikmet’in 1941 senesinde Kemal Tahir’e yazdığı bir mektubunda, aslında “müstakil

bir yazı, büyük bir poem” olarak kaleme almak istediğini belirttiği (83) “Yirminci Asır Hindistan Tarihi”, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de Nâzım Hikmet’in maddeci tarih anlayışını Somadeva karakteri dolayımında ortaya koyduğu, bir tür şiirsel alternatif tarihtir. “Yirminci Asır Hindistan Tarihi”, sinemayla tarih arasında kurulan bir analogjiye dayanılarak yazılmıştır. Somadeva’nın, ebesinin onu doğar doğmaz “bir sinema biletiyle” kundakladığını ve biletinin üçüncü mevki olduğunu belirttiği dizelerle (304) başlayan bu metnin devamında, sinema perdesinde Hindistan’daki toplumsal sınıfların “resmî geçit” yapması anlatılır. “Yirminci Asır Hindistan Tarihi”, bu sinemayla tarih arasında kurulan benzerlik ilişkisi açısından, “Nâzım Hikmet’in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’den sekiz sene önce kaleme aldığı ve tarihsel maddeciliği açışladığı “Yine Bu Bahse Dair: İlim” başlıklı şiiri anımsatır:

Sınıflar, sınıflara çekmiş bıçak!..

İşte bak!

bu bizim dışımızda dönen

bizim oynadığımız sinema şeridinin

beynimizin perdesinde “ilim” denen

çizgileşmiş resmi var!..

“İlim” kavgadan doğar

kavga içindir “ilim”. (2067)

Roger Garaudy’nin *Marks için Anahtar* kitabında, Karl Marx’ın tarihin “kendi dışındaki büyük bir yasaya göre” değil (80), zaman içerisinde değişen ekonomik yapılanmalarda, üretim araçlarına sahip olan ve olmayan sınıflar arasındaki çatışmaya göre şekillendiği görüşlerinin temelini oluşturduğu tarihsel maddeciliğin temel ilkesi olarak şunu belirler: “İnsanlar kendi tarihlerini yaparlar.

Fakat bunu keyfî olarak, kendilerinin seçtikleri koşullar içinde değil, geçmişin doğrudan doğruya verdiği ve geçmişten miras alınan koşullarla yaparlar” (80). İşte Nâzım Hikmet gerek “Yine Bu Bahse Dair: İlim” başlıklı şiirinde, gerekse *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de Somadeva’nın yazdığı söylenen “Yirminci Asır Hindistan Tarihi”nde, sinema metaforu dolayımında, insanların içine doğdukları ekonomik, sınıfsal düzenin kurallarını değiştirerek kendi tarihlerini, devrim yaparak gerçekleştirmeleri düşüncesi işler. Tezin üçüncü bölümünde, “Yirminci Asır Hindistan Tarihi” üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulacağı için, bu bölümle ilgili olarak şunları söylemek yeterli olacaktır: Somadeva da Benerci gibi, Nâzım Hikmet’in sosyalist dünya görüşüne eklenen bir karakterdir; öte yandan onun ölümünün ardından bu metni yazmaya Benerci’nin devam ettiğinin söylenmesi (332), bu iki karakter arasında dünya görüşü düzleminde bir tür devamlılık ilişkisinin kurulmasına hizmet eder. Bakhtin, monolojik bir dünyanın inşa edildiği romanlarda, kahramanın ağzından aktarılan görüşlerin, pekâlâ başka karakterlerin ağzından da aktarılabileceğini söyleyerek bu tür romanlarda, “[y]azar için önemli olan[ın] verili bir doğru fikrin verili bir yapıt bağlamında herhangi bir yerde telaffuz edilmesi [olduğunu]” ifade eder (133). Bu çerçevede, “Yirminci Asır Hindistan Tarihi”ni yazmaya Somadeva’nın başlaması ve Benerci’nin devam etmesi, bu kitabın aslında “ortak bir hakikat”i ortaya koyduğunu, bu hakikatin pekâlâ farklı karakterler tarafından dillendirilebileceğini gösterir.

Öte yandan, Benerci’nin ölümünün ardından, Somadeva’yla Benerci arasında “Yirminci Asır Hindistan Tarihi” çerçevesinde kurulan devamlılık ilişkisi, Benerci ile bütün devrimciler arasında da kurulur. Benerci’nin yaşlılığı nedeniyle artık sosyalist mücadeleye katkı sağlamadığını düşünerek intihar etmesinin anlatımının

ardından gelen “Matem Marşı...” başlıklı bölümünde yer alan şu dizeler bunun bir göstergesidir:

Çan  
çalmıyoruz.  
Yok  
salâ  
veren!  
Bu  
giden  
bir  
biten  
şarkı değildir... (342)

Ölen devrimcinin arkasından diğer devrimcilerin yas tutmaması gerektiği, çünkü ölenin yarım bıraktığını, diğer devrimcilerin tamamlayacağı düşüncesi, Nâzım Hikmet’in, tezin bu bölümünün başında sözü edilen ve bir grup atlıdan birinin düşmesinin ardından, diğerlerinin, arkalarına bakmaksızın yollarına devam ederek gözden kaybolmalarının anlatıldığı “Salkımsöğüt” şiirinde metaforik düzlemde vurgulanırken, şairin 1930 yılında kaleme aldığı ve “Söz istemez / yaşlı göz istemez / çelenk melenk lâzım değil...” (223) dizelerini içeren “Sıradakinin Ölümü” başlıklı şiirinde de konu edilir.

Görüldüğü üzere, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de , *Jokond ile Sİ-YA-U*’da olduğu gibi, ana karakterler Nâzım Hikmet’in sosyalist dünya görüşü çerçevesinde tek bir ağızla ve hatta kimi zaman Nâzım Hikmet’in üslubuyla konuşurlar. Bu tek sesliliği pekiştiren ise, Hindistan’daki İngiliz sömürgeciliğinin arka planını oluşturduğu bu kitapta “öteki” olarak

konumlandırılanın temel karaktere, Benerci'nin İngiliz istihbaratında çalışan sevgilisine ses verilmemesidir. Bu figür, sömürgeci düşüncenin temsil edilmesine olanak sağlayabilecek bir karakter olmasına ve kurmaca yazarın deyişiyile kitapta “mühim bir rol oyn[amasına]” (267) karşın, anlatının kurulmasında ve ilerlemesindeki işlevi dışında herhangi bir işleve sahip değildir. Bütün bunlara karşın, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'yü bütünüyle tek sesli addetmek yerinde olmaz; çünkü bu kitapta *Jokond ile Sİ-YA-U* dan farklı olarak, monolojik söylem, kısmen de olsa kırılır. Bunun nedeni, Bakhtin'in Dostoyevski romanından söz ederken kullandığı ifadelerle başvurarak söylemek gerekirse, Nâzım Hikmet'in kendine “itaat eden” karakterlerin yanı sıra, “yaratıcılarının yanında durabilen, onunla aynı görüşü paylaşmamaya muktedir olan, hatta ona karşı gelebilen insanlar yarat[mış]” (48) olmasıyla ilişkilidir. Bunun yanı sıra, bu kitapta, *Jokond ile Sİ-YA-U* da olduğunun aksine, metni oluşturan heterojen bütünlerin de çok sesliliği ortaya koymada işlevselleştirildiği görülür.

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de anlatıya ara verilerek, tezin ilk bölümünde de değinildiği üzere, Yahya Kemal'in “Nazar” başlıklı lirik şiirinin toplumsalcı bir bakış açısıyla yeniden yazıldığı bölüm, Vaught Brogan'ın *Part of the Climate: American Cubist Poetry* ([Edebî] İklimin Bir Çehresi: Amerikan Kübist Şiiri) başlıklı kitabında, Kübist resimde, “eş zamancılık” ilkesi doğrultusunda aynı formun çeşitli açılardan görünümünün resmedilmesi tekniğinin edebiyattaki karşılığı olduğunu söylediği, “farklı karakterlerin eş zamanlı olarak farklı şeyler söylemesinin oluşturduğu çok seslilik”in (22) ifade bulduğu bir bölüm olarak göze çarpar. Bu bölümde, ayın on dördünde, Fransız fakir, Fatihli hırsız, İrlandalı polis, şair Salih Zeki, Londralı lord ve Hintli paryanın, ayı kendi toplumsal konumlarıyla ilişkili olarak nasıl gördükleri anlatılarak (271), maddi dünyaya yönelik farklı

“hakikatlerin” varlığına, mizahi bir üslupla işaret edilir. Örneğin Fatihli hırsız, ayı “gökte açık kalan bir pencere”ye benzeterek, “Atlasak içeriye, / aşırısak be imanım, / Meryem Ana’nın gümüş takımlarını” derken, İrlandalı polis ayı, “yıldızların yıldızlarını çalmak için / göğe çıkan bir hırsızın / fenerine” (270) benzetir. Böylelikle hırsız ve polisin çatışan hakikatleri metinde yan yana ve eşit derecede temsil edilir. Benzer bir durum, Londralı Lord ve Hintli parya için de geçerlidir. Lord, “Benziyor ay / haşmetpenahımın / dizbağı nişanına” derken paryanın, aya baktığında “Ganj’ın üstüne damlayıp yayılan / kardeş kanın[1]” (270) gördüğü belirtilerek sömürgeci ve sömürge, Lord ve parya dolayımında bir arada temsil edilir. Bu dizelerin hemen ardından, Benerci ve devrimci arkadaşlarının toplantısının İngiliz istihbaratı tarafından basılmasının anlatılacağı sahneye, aradaki bağlantı aşağıdaki dizelerle kurularak geçilir:

Ayın on dördü

Bu sefer bizzat

çekik gözleriyle ayın on dördü

KALKÜTA şehrine civar,

bir çay tarlası gördü.

Tarlanın dışında bir duvar.

İçine bir ev. [...]

Üç amele, iki köylü, bir muallim ve Benerci[.] (272)

Baskın sahnesine, ayı gören farklı toplumsal kesimlerden insanların farklı görüşlerinin dillendirilmesinin hemen ardından böyle bir geçiş yapılması, okuru, bu sahnede anlatıları, sömürge ülkesinin devrimcileriyle, sömürgeci polislerin arasındaki bir hakikat çatışması olarak yorumlamaya sevk eder.

Öte yandan, baskının ardından, Benerci ve arkadaşlarının yakalanması haberine “Taymis gazetesinin bir telgrafı” başlığı altında yer verilir; haberler bu kez *Jokond ile Sİ-YA-U*’da olduğu gibi şiir biçiminde, mizahi bir üslupla ve sosyalist bir bakış açısıyla değil haber türünün gereklilikleri doğrultusunda resmî bir üslupla ve düz yazı biçiminde aktarılır:

Kızılıların tevkifatı devam ediyor. Şehir civarlarındaki çay tarlalarında metrük bir evde toplanan gizli Vilâyet Komiteleri, içtima halindeyken derdest edilmiştir. Yedi kişiden mürekkep olan komite azalarından altısı yakında adliyeye verileceklerdir. Yalnız, ilk istinkak neticesinde, gene komite azasından, Benerci isimli bir genç tahliye olunmuştur.

(274)

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de yer verilen bu haber, her ne kadar sunuluşundaki tarafsızlık nedeniyle farklı dünya görüşlerinin karşılaştırılarak çatıştırılmasında değil, Benerci’nin serbest bırakılmasının okura bildirilmesinde ve böylelikle kitabın temel eksenini oluşturan olaylara geçilmesinde işlev görse de, kitaba egemen olan tek sesli hakikatin karşısında başka, resmî bir hakikat olduğunu, okura sezdirir.

Bu “öteki” bakış açısı, “Kalküta’da Bir Polis Karakolunun Yüksek Duvarlarının Dibi” başlıklı bölümde netlik kazanır. İngiliz polislerin, Hintlilere nasıl işkence yaptıklarından söz ettikleri bu bölümde, sömürgeci söylem temsil edilir: Polisler, Hintlilerden “domuz”, “kertenkele”, fare”, “kurbağa yavrusu” olarak bahsederler (287-288). Val Plumwood’un *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* kitabında belirttiği üzere, sömürge halklarının “hayvansı” olduğu düşüncesi bu söylemin önemli bir parçasını oluşturmaktadır:

[I]rkçılığın, sömürgeciliğin [...] kavramsal olarak beslendiği yer, [...] ırksal ya da etnik farklılıkların hayvanlara yakın sayılması ve bedeninin rasyonalitenin ve kültürün ölçütlerini karşılamayan aşağı bir insanlık biçimi, aşağı bir alan olarak yorumlanmasıdır. (13)

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nin, tezin bir sonraki bölümünde ayrıntılı bir şekilde ele alınacak olan bu bölümünde, Val Plumwood'un sömürgeciliğin dayanak noktasını oluşturduğunu saptadığı düşünceye metinde yer verilmiş olması, kitaba “öteki”nin sesiyle birlikte “romansı” bir çok seslilik katar. Polislerin konuşmalarına yer verilmesinin ardından, Somadeva'nın da grevde yakalandığı ve karakolda olduğu belirtilerek (289) onun da bu polislerin işkencelerine maruz kalacağına dikkat çekilir. Böylelikle, Somadeva'nın sömürgecilik karşıtı, devrimci düşüncesi ile İngiliz polislerin, sömürge halkının “hayvansı” olduğu düşüncesiyle meşrulaştırılan söylemi bir çatışma alanı olarak sergilenmiş olur.

Öte yandan bu kitapta, İngiliz polisler dışında yazarın dünya görüşüne “itaat etmeyen” bir karakterin daha var olduğu görülür: Bu karakter, önceden devrimci olduğu, ancak daha sonra farklı bir dünya görüşünü benimsediği belirtilen (303) Roy Dranat'tır. Bu karakter, kitabın anlatısının askıya alındığı bir başka ara bölümde Benerci'ye, dünya görüşünden vazgeçmesini salık verirken şunu söyler:

Benerci sen bir Don Kişot'sun,

kahraman

ve gülünç

bir Don Kişot. (302)

Daha önce üzerinde durulduğu gibi, gerek *Jokond ile Sİ-YA-U*'da, gerekse *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de, ana karakterler yer yer Nâzım Hikmet'in diğer şiirlerinde ifade bulan dünya görüşü içerisinde, şairin üslubuna yakın bir üslupla



konuştururlar. Yukarıdaki bölümde bunun tam aksinin geçerli olduğunu, yine metinler arası bir okuma ortaya koyar. Nâzım Hikmet, 1947 yılında “Don Kişot” başlıklı bir şiir yazmıştır. Bu şiirde, şiire adını veren Don Kişot’un “güzelin, doğrunun ve haklının” fethi için yola çıktığı ve karşısında “şirret aptal devleriyle dünya”yı bulduğu söylenerek, onun yel değirmenlerine karşı dövüşmek zorunda olduğu belirtilir (905). Böylelikle Miguel de Cervantes’in *Don Kişot* adlı romanına adını veren karakter, Nâzım Hikmet’in şiirinde, sosyalist düşünceinin bağlamına, olumlanarak aktarılır. Oysa yukarıda görüldüğu gibi *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de Roy Dranat, aynı fiğüre başvurarak devrimci ve sömürgecilik karşıtı mücadeleyi “faydasız” (302) bir eylem, devrimcileri de “kahraman, gülünç” olarak niteler. Böylelikle, bu karakter, kitabın yazarına karşıt bir söylem içerisinden konuşturulur.

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de “öteki”nin görüşlerine, Kübizmin bir tekniğine, kolaja başvurularak da yer verilir. Juliette Stapanian’ın belirttiği gibi, Kübist resmin ikinci döneminde, tuvalin içerisine “gerçek nesnelere” yerleştirilmesi anlamına gelen kolaj tekniği geliştirilmiştir (10). Kubilay Aktulum da *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabında Sentetik Dönem kübist resminde kullanılan temel teknik olan kolajın edebiyatta da bir karşılığı olduğunu söyler:

[M]etin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her ayrışık unsurun [...] başka bir metinden “kesilerek” yeni bir metin içerisinde “yapıştırılıp” kaynaştırılması bir bakıma kübist ressamların resim alanında gerçekteleştirdikleri yapıştırma yöntemine uyar. (223)

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de bu tekniğe, Benerci’nin Somadeva’yı ziyaret ettiği sahnede, onun okuduğunu belirttiği bir kitaptan bir bölümün aktarılması yoluyla başvurulur. Söz konusu kitap, J. P. Little’in *Simone Veil on Colonialism: An*

*Ethic of the Other*'da (Simone Veil'in Sömürgecilik Hakkındaki Görüşleri: Ötekinin Etiği) bir bölümüne yer verdiği, Albert Londres'un *Terre d'ébène* (Abanoz Ülkesi) başlıklı kitabıdır. Little'ın belirttiği üzere, yazılarında sömürgecilik konusunu ele alan Fransız gazeteci Londres (1884-1932), bu kitabında 1927 yılında Fransız Kongosu'na yaptığı seyahati anlatır ve Congo-Océan Demiryolu'nun inşasındaki sömürgeci uygulamaları eleştirir (167). Ancak Londres, bu kitabında her ne kadar bu sömürgeci uygulamaları eleştirir de, onun sömürgeci uygulamaları eleştirir (167). Ancak Londres, bu kitabında her ne kadar bu sömürgeci uygulamaları eleştirir de, onun sömürgeci uygulamaları eleştirir (167). Ancak Londres, bu kitabında her ne kadar bu sömürgeci uygulamaları eleştirir de, onun sömürgeci uygulamaları eleştirir (167). Ancak Londres, bu kitabında her ne kadar bu sömürgeci uygulamaları eleştirir de, onun sömürgeci uygulamaları eleştirir (167).

Albert Londres'un *Terre d'ébène* adlı kitabından, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'ye kolaj tekniğiyle dâhil edilen bölümünde, Fransız sömürgeciliğinin insanlık dışı uygulamalarına dikkat çekilir. Burada Londres, Congo-Océan Demiryolu'nun inşaatı sürecini ve bunun için farklı kabilelerden Afrikalı insanların nasıl topraklarından alınarak, gemilere yüklenip götürüldüklerini anlatır. Yolculuk esnasında, bu insanlardan bazıları havasızlıktan boğulmuş, bazıları da dayanamayıp kendilerini denize atmıştır (312). Öyle ki, yolculuk sona erdiğinde üç yüz kişiden sadece iki yüz ellisi hayatta kalabilmiştir (312). Hayatta kalanların, çalıştırılacakları ormana yaya olarak nasıl götürüldüklerini Londres şöyle anlatır:

Bu korkunç bir manzaradır. 10 kilometreye uzanan insan sürüsü, boğumlarını kımıldatmaya mecali olmayan uzun, yaralı bir yılan benzer. Biyalılar düşer, Zindeliler ayaklarını zorlukla sürükleyebilirler ve kırbacın düğümü onları kovalar. (312)

Londres, bu sözleriyle sömürge halklarına yapılan eziyeti eleştirse de, daha sonra demiryolu inşaatında teknolojiden faydalanılmıyor olmasını eleştirir. Bu da

Little'ın söylediği gibi, onun sömürgeciliği bütünüyle olumsuzlamadığının bir göstergesidir:

Ben demiryollarının nasıl yapıldığını görmüşümdür. İş yerinde birçok aletler vardır. Fakat burada zencilerden başka hiçbir şey yok...

... 300 kilogram ağırlığındaki çimento fiçilerini nakletmek için,

Batilon Şirketi, bir sırk ve iki zenciden başka hiçbir vasıta lüzum

görmemiş. (312)

Albert Londres'un, bir yandan demiryolu inşasında çalıştırılan Afrikalıların insanlık dışı çalışma koşullarına dikkat çektiği, diğer yandan da demiryolu inşasında sadece insanların gücünden yararlanılmasını eleştirdiği *Terre d'èbene*'de yer alan bu bölümün *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de kolaj tekniğiyle kitabın içerisine yerleştirilmesi, hem metinde bir başka sesin kendisini tam anlamıyla duyurabilmesine hem de Albert Londres'un sözleriyle kitabın geri kalanı arasında bir tür söyleşimin oluşmasına sebep olur. Çünkü, Marc Angenot'nun "Idéologie, collage, dialogisme" (İdeoloji, Kolaj, Diyalojizm) makalesinde belirttiği üzere, kolaj tekniğiyle bir bütün içerisinde bir araya getirilen ayrışık parçalar, "aralarındaki etkileşimle belirlenen, özel bir söylemsel devinim ile yaşam bulurlar" (aktaran Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* 224). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de söz konusu söyleşimi iki düzlemde değerlendirmek mümkündür. Bunlardan ilki, Londres'un kitabından alıntılanan bölümü Benerci'nin Somadeva'ya okumasının ardından bu iki karakterin metin ve yazarı hakkında konuşmalarıyla ilintilidir. Benerci, Somadeva'ya Albert Londres'u tanıyıp tanımadığını sorunca, Somadeva ona şu yanıtı verir:

Hayır, tahmin ediyorum. Onda dehşetli bir iş adamı kafası var.

Zencilerin mahvoluşuna, körü körüne baltalanan bir ormanın

mahvolması gibi acıyan bir adam. Anlıyorum ki, o Afrika'ya makina istiyor. Zenciye ölümden kurtarmak için değil. Zenciye daha semereli, daha uzun zaman, daha dayanıklı işlettikten sonra öldürmek için. Fransız emperyalizmin acı söyleyen, dehşetli gazetecisi şu Alber Londr... Öyle değil mi? (313)

Bu bölümde, sosyalist dünya görüşüne sahip olan Benerci ve Somadeva'nın Albert Londres'un kolaj tekniğiyle kitaba dâhil edilen metninde ifade bulan "öteki" dünya görüşüyle, kapitalist ve sömürgeci söylemle karşılaşması ve onunla diyaloga girmesi söz konusudur: Little'ın da vurguladığı üzere Kongo'daki demiryolu inşaatında siyahilere yönelik benimsenen tutumu onaylamamakla birlikte, aslında inşaat şirketinin çalışma sisteminde gerekli teknolojiyi kullanmamasını eleştiren ve bu nedenle de sömürgeciliği hiç de olumsuzlamayan Londres'un hakikati, dönemin İngiliz sömürgesi Hindistan'da yaşayan devrimci karakterler olarak kurgulanan Somadeva'yla Benerci'nin, emek sömürüsüne karşı duran hakikatiyle çatışır. Bu iki hakikatin çatışmaya sokulmasıyla, Afrikalı demiryolu işçilerine karşı daha insani bir tavır takınılmasının, onların emeğinin sömürülmesinin önüne geçilmesi anlamına gelmeyeceği ortaya konur. Öte yandan, bu bölüm yalnızca Benerci'nin Somadeva'ya kitap okuduğu sahneyle değil, arka planında Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğinin yer aldığı *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nin bütünü ile de söyleşim içerisindedir. Londres'un kitabından yapılan alıntıların *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'ye eklenmesi sonucu, Kongo'daki Fransız sömürgeciliği ve Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliği arasında bir koşutluk kurulmuş ve bu doğrultuda da sömürgeciliğin genelleştirilmiş bir durum olduğunun altı çizilmiştir.

Görüldüğü gibi, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, temelde Benerci, Somadeva ve kurmaca yazar Nâzım Hikmet ekseninde monolojik bir söylem

içerisinde inşa edilmiş olmakla birlikte, kitapta Roy Dranat, İngiliz polisler ve Albert Londres dolayımında karşı hakikatler de temsil edilmiştir. Öte yandan, bu kitapta resmî söylem içerisinden ve düz yazıyla aktarılan haberler ve Londres'un kitabından aktarılan bölüm de, kitapta çok sesliliğin temsilinde işlevsellik kazanan heterojen biçimleri teşkil eder.

Görüldüğü üzere, tematik ve biçimsel düzlemde parçalı bir yapıya sahip olan *Jokond ile Sİ-YA-U*'da monolojik söylemin egemenliğiyle sekteye uğrayan romanlaşma süreci, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de yukarıda görüldüğü üzere, çatışan dünya görüşlerinin farklı söylem biçimleri yoluyla temsilinde olgunlaşmıştır. Bu süreç, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da kolaj tekniğinin kitabın kurgulanışındaki belirleyiciliği sonucu doruk noktasına ulaşmıştır.

### **3. *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da Faşist ve Sosyalist Hakikatlerin**

#### **Çatışması**

Nâzım Hikmet, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'ın türüne roman olarak işaret etmemiştir. Ancak, İtalya'nın Etiyopya'yı (Habeşistan) işgal etmesinin arifesinde İtalya'da bulunan Habeşistanlı bir gencin karısına, Taranta-Babu'ya yazdığı mektuplardan oluşan bu metin, "mektup roman" şeklinde kurulmuştur. Christopher Baldick'in *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*'de (Oxford Edebî Terimler Sözlüğü) belirttiği gibi, Avrupa'da on sekizinci yüzyılda özellikle İngiltere ve Fransa'da oldukça popüler bir roman türü olan "mektup roman", "bir hikâyenin karakterlerinin birbirlerine yazdığı mektuplardan oluşur". Öte yandan, "Taranta-Babu'ya Mektuplar"ın en başında, İtalya'da yaşayan bir arkadaşından mektup eşliğinde, Etiyopyalı gencin karısına yazdığı mektupları ve arkadaşının bu mektuplara düştüğü notları içeren bir paket aldığını belirten anlatıcı, arkadaşının söz

konusu mektubunu üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan, Habeşistan'lı gencin karısına yazdığı mektupların da çevirilerini aynen yayımladığını belirten bir editör konumundadır. Andrea del Lungo'nun *Incipit Romanesque*'de (Roman Başlangıçları) belirttiği gibi, romanın gerçek olaylara işaret ettiği yanlısamasının yaratılması için kullanılan bu teknik, “yazarın, bir şekilde bulduğu bir metni, mektupları vb. yayımladığını belirtmesi”ne (35) ve bu şekilde kendisini kurmaca düzlemde bir editöre indirgemesine dayanır (58).

*Taranta-Babu'ya Mektuplar* da bu türün gerekliliklerine uygun olarak, bir çerçeve anlatının içerisine yerleştirilmiş olan mektuplardan oluşur. Kitabın başında, isimsiz benöyküsel anlatıcı—diğer kitaplardan farklı olarak bu kitapta Nâzım Hikmet adlı bir kurmaca yazar söz konusu değildir—İtalya'da yaşayan bir arkadaşından bir paket aldığını belirten bir not düşer: “bir İtalyan arkadaştan geçenlerde bir paketle bir mektup aldım [...] mektubunu olduğu gibi aşağıya geçiriyorum” (433). Bu notun altında, anlatıcının arkadaşının İtalya'daki faşist rejimi eleştirdiği ve Etiyopyalı bir gencin, İtalya ülkesine savaş açmadan önce karısına yazdığı mektupları nasıl bulunduğunu hikâye ettiği bir mektup yer alır.

Mektubun isimsiz yazarı ilkin, kurmaca editöre, “Sen Romayı kartpostallardan, tarih ve coğrafya kitaplarına basılan fotoğraflarından tanırısın” (433) diye yazarak, İtalya'nın resmî tanıtımının, görkemli mimarisi ve Mussolini'nin söylev verirken çekilmiş fotoğraflarına dayandığını belirtir (433). Oysa, mektup yazarına göre, bu zengin Roma'ya karşılık, bir de “fotoğrafları çekilmeyen, kartpostalları satılmayan” bir Roma vardır ve bu ikincisinin adı fakir halkın yaşadığı “Cartieri Popolari”, yani halk mahalleleridir (433). Mektubun, İtalya'daki sınıfsal ayrımı iki Roma'nın varlığı ile açıklandığı bu bölümü, Nâzım Hikmet'in İstanbul'dan “Bu şehrin / basılır hep aynı şekilde / coğrafya kitaplarında resmi” (162)

diye söz ederek, bu fotoğraflardan başka bir İstanbul daha olduğunu, burada zenginlerin eğlence ve lüks içerisinde yaşam sürdürdüklerini anlattığı “Bir Şehir Rehberi”ni anımsatır. Bu metinler arası ilişki, sınıfsal ayrımı, şehrin biri resmî ve diğeri gayri resmî iki portresini sunarak veren mektup yazarının, Nâzım Hikmet’in dünya görüşü ve üslubu içerisinde konuşturulduğunu gösterir.

Mektupta, daha sona, Mussolini’nin İtalyan Ansiklopedisi’ne yazdığı “faşizm” maddesinden yaptığı alıntılar üzerinde söz söyleyen mektup yazarı—Mussolini, bu ansiklopedi maddesini, *Faşizm Doktrini*’ni özetleyerek hazırlamıştır (Bosworth, *Mussolini* 261)—Mussolini’yle diyaloga girer. Tezin bu bölümü açısından dikkate değer olan, kitapta “öteki”, yani faşist söylemi temsil eden Mussolini’nin susturulmaması, sözlerinin kolaj tekniğiyle doğrudan *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’a dâhil edilmesi ve sosyalist dünya görüşünü temsil eden mektup yazarının onun söylemiyle diyaloga girmesidir. Mussolini’nin, metne aktarılan ve faşist doktrini özetleyen, “rahat hayat[in]” ve “yeryüzünde saadet[in]” önemsenmemesi gerektiği, devletin “manevî ve insanî” yegâne varlık olduğuna dair (434), faşizmi dinî bir kimliğe büründürerek sunduğu sözleriyle, tezin bir sonraki bölümde üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulacağı üzere, zengin Roma’da üst sınıflarla iyi ilişkiler içinde olan Mussolini’nin yaşam tarzı ve halk mahallelerindeki sefalet arasındaki uyumsuzluk ironi yoluyla ortaya konur. Öte yandan, Mussolini’nin faşizmi tanımladığı sözleriyle, Georgi Dimitrov’un Komünist Enternasyonal’in Yedinci Dünya Kongresinde 2 Ağustos 1935’te sunduğu raporda faşizme getirdiği tanım—bu tanım, halk mahallelerinde oturan kişilerin faşizmi anlayış biçimi olarak sunulur—karşı karşıya getirilir. Dimitrov’un yaptığı tanıma göre belirli tarihsel şartlar altında ortaya çıkan faşizm, “finans kapitalizmin en mürteci, şovenist ve en emperyalist unsurlarının açık, terörist dikturasıdır” (435). Bu tanıma metinde yer

verilmesi, Mussolini'nin ulvileştirerek sunduğu faşizmin, Marksist bakış açısıyla ekonomik alt yapıyla ilişkilendirilmesini sağlar.

Öte yandan, mektubun isimsiz yazarının, Etiyopyalı gencin karısına yazdığı mektupları kiraladığı dairede nasıl bulunduğunu anlattığı bölümde, dairenin bulunduğu apartmanın kapıcısı olan kadın dolayımında faşizmin emperyalizmi meşrulaştırmaya yönelik ırkçı yaklaşımı sergilenirken, bu yaklaşımla, bazı sosyalistlerin benimsediği, sömürge halklarının deri renkleri nedeniyle doğal işçi sınıfı olarak kullanıldıklarına dair görüş karşı karşıya getirilir. Kapıcı, daireyi ondan önce kiralayanın bir siyahi olduğu için mektup yazarının odayı tutmaktan vazgeçeceğini sanarak, onu ikna etmeye çalışmıştır:

Bütün bunları öğrendikten sonra benim artık odayı kiralamaktan vazgeçeceğimi sanan kapıcı kadın basbayağı üzüldü. Zencinin arkasından odayı iyice silip süpürdüğünü uzun uzadıya anlattı. Hattâ karyolanın demirlerini bile lizollamış. (436)

Kapıcı kadının ırkçı söylemi ortaya koyan bir tip olarak konumlandırılması, Karl Marx ve Friedrich Engels'in, *Alman İdeolojisi* (1845) adlı kitaplarında egemen sınıfların düşüncelerinin toplumsal belirleyiciliğini ortaya koyarak, bu sınıfların kendi çıkarlarını korumak amacıyla ürettikleri düşünceleri, yegâne ussal ve evrensel açıdan geçerli düşünceler gibi sunmak ve topluma benimsetmek zorunda olduğu görüşü<sup>17</sup> çerçevesinde değerlendirilebilir. Çünkü, Mussolini ve faşist rejim, İtalya'nın emperyal hedeflerini meşrulaştırmak için ırkçılığı topluma benimsetmek yoluna gitmiştir. Kevin Passmore, *Fascism: A Very Short Introduction* (Faşizm: Çok Kısa Bir Giriş) başlıklı kitabında, son derece milliyetçi bir ideoloji olması itibarıyla, faşizmin "küstahça" bir ırkçılığı beraberinde getirdiğini (108) belirterek, Roma

---

<sup>17</sup> Alıntılar, kitabın *Marxists Internet Archive* adlı internet sitesinden yapılmıştır. Bu nedenle, sayfa numarası verilmemiştir; kaynakçada kitabın yayımlandığı sitenin adresine yer verilmiştir.



İmparatorluğu'nun yeniden kurmak isteyen faşist lider Mussolini'nin, liderliğindeki İtalya'nın Etiyopya'yı işgalinin “ırk bilinci” olmaksızın imkânsız olduğunu ileri sürdüğüne dikkat çeker (118). İşte Mussolini'nin Etiyopya'yı işgal etmesini meşrulaştırmaya hizmet eden ırkçı görüşleri, bu görüşlerin muhatabı olan İtalyan halkına ve bu bağlamda da kapıcı kadın figüründe yansıdığı şekliyle *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da konu edilir.

Kapıcı kadında dile gelen ırkçı söyleme karşılık, mektup yazarı, ırkçılık karşıtı bir söylem geliştirir ve Etiyopyalı gençle kendisi arasında bir tür özdeşlik kurar: “Habeşistan bir yarı müstemleke. O, bu yarı müstemlekenin müstemlekesi Galla'dan bir zenci. Ben, kara gömlek giymiş bir emperyalizmin ak derili yerli kölesi” (436). Bu, mektup yazarının ağzından dile getirilen sosyalist dünya görüşünün ortodoks marksist bir bakış açısına dayanmadığını gösterir. Karl Marx ve ortodoks marksistler, ırkçı bir bakış açısıyla olmamakla birlikte, sömürgeciliği, sömürge ülkelerinde kapitalizmin ve böylelikle de devrimci işçi sınıfının doğuşu için zorunlu bir aşama olarak değerlendirmiştir. Ania Loomba'nın belirttiği üzere, “Marx, kolonyalizmi [sömürge] toplumların özgürleşmelerinin hunhar bir önkoşulu olarak görmüştü” (39). Karl Marx'ın 1853 yılında *New-York Herald Tribune* için yazdığı ve Marksist İnternet Arşivi'nde de yayımlanan “The British Rule in India” (Hindistan'daki Britanya Hâkimiyeti) başlıklı makalesi sarf ettiği şu sözler, Marx'ın Loomba'nın değerlendirmesini somutlar niteliktedir:

İngiltere'nin, Hindistan'da toplumsal devrime neden olurken, en aşağılık çıkarları doğrultusunda hareket ettiği ve bu çıkarları aptalca bir biçimde dayattığı doğrudur. Ancak, sorun bu değildir. Sorun, insanlığın Asya'nın sosyal devletinde temelli bir devrim olmaksızın yazgısını gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğidir. Eğer,

gerçekleştiremeyecekse, İngiltere'nin işlediği suçlar ne olursa olsun, bu ülke, tarihin devrimi ortaya koymasında, bilinçsiz bir araç işlevi görmektedir.

Marc Ferro, *Sömürgecilik Tarihi* kitabında Marx'tan sonra sömürgecilik sorununun, ancak yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde gerçek anlamda tartışılmaya başladığını ve bu sorunun çoğu marksistçe, sömürge ülkelerinde uygulanan şiddet haricinde olumlandığını, söz konusu marksistlerin 1907 yılında düzenlenen Stuttgart Kongresi'nde ileri sürdükleri şu görüşleri aktararak ortaya koyar: “Sömürgeci politikaya olan muhalefetimiz, onun her türden kapitalizm ve militarizmin dışında var olacak, uygarlığa yönelik bir hareket anlamı taşıdığını görmemize engel olmaktadır” (296).

Marx, sömürgecilik konusundaki görüşleriyle, her ne kadar sömürgeciliği tarihsel açıdan meşru ve zorunlu bir aşama olarak sunmuşsa ve onu izleyen bazı marksistler bu görüşü sürdürmüş olsalar da, Loomba'nın belirttiği üzere, marksist kuram, “birçok anti-kolonyal mücadeleye esin kaynağı olmuştur” (40). Loomba, marksist dünya görüşünü benimseyerek sömürgeciliğe karşı duran düşünürler arasında Aimé Césaire ve Franz Fanon'dan söz eder: Aimé Césaire, *Sömürgecilik Üzerine Söylev*'inde (1950) “kolonyalizm[in] kolonileştirilmiş olan özneyi yalnızca sömürmekle kalmayıp aynı zamanda insanlıktan çıkarıp nesneleştirdiğini”, marksist terminolojide metanın insanları ve ilişkilerini nesneleştirdiği görüşüne işaret eden “şeyleşme” kavramından yola çıkarak belirtirken, Franz Fanon, *The Wretched Earth* (Dünyanın Laneti) adlı kitabında, “beyaz olduğunuz için zenginsinizdir, zengin olduğunuz için de beyaz” diye yazarak, sömürgecilik bağlamında sınıfsal ayrımın “ırk” temelli olduğunu ortaya koymuştur (40). İşte, Nâzım Hikmet'in, çağdaşları Césaire ve Fanon gibi, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da marksist söylem içerisinden

sömürgeciliği olumsuzladığı ve bunu mektup yazarı yoluyla ifade ettiği görülür. Mektup yazarı, “O, bu yarı müstemlekenin müstemlekesi Galla’dan bir zenci. Ben, kara gömlek giymiş bir emperyalizmin ak derili yerli kölesi” (436) diyerek Loomba’nın ifadesiyle bazı halkların “ırk bakımından doğal işçi sınıfları olarak tanımlan[masına]” (151), beyaz işçi sınıfı ile bu halklar arasındaki benzerliğe dikkat çekerek karşı çıkar. Böylelikle, kitapta marksist düşünce doğrultusunda kapitalizmle ilişkilendirilen faşizmin emperyalist hedeflerini meşrulaştırmada başvurduğu ve kapıcı kadın figürü dolayımında halka yansıdığı gösterilen ırkçılık hakikati karşısına, heterodoks marksist bakış açısıyla bazı “ırk”ların beyaz işçi sınıfı gibi sömürüldüğü hakikati çıkarılır ve bu iki görüş, kapıcı kadın ve mektup yazarı dolayımında çatışmaya sokulur.

Bu mektubun ardından, kurmaca editör, arkadaşının kendisine gönderdiği, Etiyopyalı gencin karısına yazdığı mektupları oldukları gibi yayımladığını belirtir (438) ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’ın ana metnine geçilir. Bu mektuplarda, Mussolini’yle birlikte, faşizmin ikonografisinde önemli yer tutan, Roma’nın kurucusu kabul edilen Remus ve Romulus’le birlikte, Mussolini’ye destek veren Papa Pius XI ve faşist yazarların yanı sıra, İtalya’nın Etiyopya’ya açtığı savaş, tezin üçüncü bölümünde açıklanacağı üzere, mizah yoluyla itibarsızlaştırılır. Bu yapılırken, Mussolini tarafından ulvi bir karaktere büründürülen faşizmin aslında son derece maddi temellere dayandığı, Marksist bakış açısından gösterilir. Etiyopyalı gencin mektubunda ifade bulan bu bakış açısı ise, bu mektuplarda ekonomi diline başvurulmasıyla kendini belli eder. Mikhail Bakhtin’in “Romanda Söylem” makalesinde ortaya koyduğu gibi dil masum ve tarafsız değildir: “Tüm sözcükler bir mesleğin, [...] bir eğilimin, bir grubun, [...] belirli bir kişinin, bir kuşağın, [...] günün ve saatin ‘tadına’ sahiptir” (71). Her sözcük, “hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın

ve bağlamların” etkisini içerisinde barındırır (71). Birinci mektupta, Roma’nın kuruluş efsanesinden söz edilirken, Remus ve Romulus’ün henüz o dönemde “Habeşistan’a yeşil boya / vurulmadığı için / ve BANKA di ROMA / daha kurulmadığı için” ne yapacaklarını bilemediklerinden Roma’yı kurdukları anlatılır (441-42). Böylelikle, faşizmin kapitalist sistemle ilişkisine, faşizmin sözcük dağarında derin anlamları olan Remus ve Romulus’le, temelde bir ekonomi kuramı olan Marksizm’in sözcük dağarında önemli yer tutan “banka” sözcüğü karşı karşıya getirilerek işaret edilir.

Öte yandan, ikinci mektupta, faşist ikonografide yer tutan bir başka figüre, Roma Cumhuriyeti’nin Roma İmparatorluğu’na evrilmesinde önemli bir rolü olan diktatör Jül Sezar’la (İ.Ö. 100-44) Roma’ya karşı bir ayaklanmanın önderliğini yapmış olan Spartaküs (İ.Ö. 109-71) figürlerine yüklenen anlamlar dolayımında faşist ve sosyalist dünya görüşleri çatıştırılır. Jeremy Roberts’ın *Benito Mussolini* kitabında belirttiği üzere, “Mussolini, kendi İtalya’sının yeni bir Roma İmparatorluğu olduğuna inanıyor ve kendisini de yeni bir Sezar olarak görüyordu” (70). *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da, Mussolini’nin kendisini özdeşleştirdiği bu figürden şöyle söz edilir:

Roma’nın geniş caddelerinde bugün;  
dayamış sırtını beton-arme bankalara, [...]  
Her adımda bir  
esir  
başı vuran,  
her adımında bir mezar  
açıp  
geçen

## SEZAR! (444)

Sezar üzerinden kendisine işaret edilen ve sahip olduğu güce yine bir ekonomik kurum olan “banka”yla işaret edilen Mussolini’nin karşısına çıkarılan, Allen Wood’un “Marx and Equality” (Marx ve Eşitlik) makalesinde belirttiği üzere, Karl Marx ve onu izleyenlerin işçi sınıfının baskıya karşı gösterdiği cesareti cisimleştirdiği bir figür olan Spartaküs’tür (303): “Dinle bak: / zincirlerini kırıyor / Roma’nın varoşlarında SPARTAKUS!.” (444). Böylelikle faşist ve sosyalist dünya görüşlerinin, bu iki figürün söz konusu görüşlerdeki çağrışım alanlarından faydalanılarak çatışmaya sokulduğu bu dizelerde, Bakhtin’in “sözün iki ses arasındaki bir savaş alanı”na dönüşmesi olarak tanımladığı diyalojik bir görünüm (aktaran Patricia Waugh *Metafiction* 5) ortaya çıkar. Bununla birlikte, bu dizelerde yer alan Spartaküs figürü, Nâzım Hikmet’in, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de Benerci karakterinin ağzından bazı dizelerinin aktarıldığı ve tarihsel değişimin işlendiği “Moskova’da Heraklit’i Düşünüş”te de kullanılmıştır: “Çıplak ağır pençesiyle kopardı Spartaküs / mağrur Roma lejyonunun geniş demirli kalkanını” (2047). Marksist ikonografide yer tutan Spartaküs figürüne Nâzım Hikmet’in bu lirik şiirinde yer verilmiş olması, *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da, kendi içinde iki dünya görüşünün temsilini barındıran yukarıdaki dizelerin sahibi olarak konumlandırılan Etiyopyalı gencin, Nâzım Hikmet’in dünya görüşünü, onun üslubuyla dile getiren bir karakter olduğunu gösterir. Dolayısıyla, bu dizelerde sadece sözcüklerin çağrışım alanıyla sınırlı ve sosyalist düşünce içerisinden dile getirilen bir hakikat çatışmasından söz etmek mümkündür.

Etiyopyalı gencin, sosyalist düşünceyi temsil ettiği, R. J. B. Bosworth’ün, *Mussolini* adlı kitabında belirttiği üzere, Mussolini’ye destek veren ve ondan “Tanrı’nın inayeti” (238) olarak bahseden Katolik kilisesi lideri Papa Pius XI’in

eleştirildiği üçüncü mektupta da açıkça görülür. Kitabın başında, sosyalist dünya görüşü içerisinde söz söylediği ortaya koyulan ve Mussolini'nin “[f]aşizmin anladığı hayat[ın] ciddî, ulvî ve dinî” olduğuna dair sözlerinin içeriğini, halk mahallelerinde “karınları kaburgalarına yapışmış on binlerce aç orospu yetişmekte ve bunlar böylelikle faşizmin anladığı ciddî, ulvî ve dinî hayata kavuşturulmaktadır” (434) diyerek boşaltan isimsiz mektup yazarının sözlerini, onun kendisini özdeşleştirdiği bir karakter olarak ortaya konan Etiyopyalı genç tarafından, bu kez Papa Pius XI’u da faşizmin bağlamına dâhil ederek tamamlanır gibidir:

Papa XI’inci Pi’yi gördüm Taranta – Babu!  
Korporatif bir heyecanla dudaklarını satan  
ve yarım lirete yarım saat yatan  
cennet İtalya’nın hür vatandaşlarından bir kadın,  
Papa bağışlasın diye günahını ekin  
yarısını verip yarım lretin  
satın almış da bir resmini hazretin  
başucunda asmıştı bir yere. (446)

Karl Marx’ın, *Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* (1843) kitabının “Giriş” bölümünde yer alan ve Marx’ın sıkça alıntılanan “Din kitlelerin afyonudur” (28) sözleriyle özetlediği din eleştirisi, dinin, devletin ve toplumun inşa ettiği bir olgu olduğu düşüncesine ve kitlelerin baskı altında olduklarını görmelerini engelleyen bir etmen olarak değerlendirilmesine dayanır (28). *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’dan yukarıda alıntılanan dizelerde, Mussolini İtalya’ında fakirlik yüzünden bedenini satan bir kadının, fakirliğinin faşist devletin ekonomi politikasıyla ilişkili olduğunu anlamasının önüne geçen de, bu devletle iş birliği yapan Papalık kurumunda cisimlenen din anlayışıdır; kadın, onu bedenini satmaya itenin ülkesinin ekonomik

yapılanması olduğunu düşünmek yerine, Papa Pius XI'in resmini satın alarak günahlarını affettirmeye çalışır. Bu açıdan bu dizelerde, Marx'ın din hakkındaki görüşlerinin yankılandığı görülür. Bu dizelerde, dinî ve ekonomik terminolojinin bir araya getirilerek önceki mektuptaki gibi kısmi bir hakikatler çatışmasının yaratıldığını, ancak bu çatışmanın yine sosyalist dünya görüşü içerisinden yürütüldüğünü, “öteki” dünya görüşünün sözcüklerin çağrışım alanı dışında herhangi bir temsilinin söz konusu olmadığını belirtmek gerekir.

Faşist dünya görüşünün, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da, Mussolini'nin İtalyan Ansiklopedisi'ne yazdığı “faşizm” maddesinden alıntılar yapıldığı, çerçeve anlatıyı oluşturan ilk mektupta olduğu gibi temsil edildiği bir başka bölüm, Etiyopyalı gencin karısı Taranta-Babu'ya yazdığı son mektuptur. Bu son mektupta, karısına, bunun belki de ona yazdığı son mektup olduğunu yazan ve kendisinin İtalya'da, karısının Etiyopya'daki savaşta öldürülebileceğini ifade eden (465) genç adam, ona “İtalya gazetelerinden kestiği[...] bir iki yazıyla, bir Avrupa gazetesinden çıkardığı[...] iki istatistiği yoll[adığını]” söyler (465). İşte Taranta-Babu'ya son mektupta yer alan bu haber ve istatistikler, söz konusu kitapta çok sesliliğin diğer kitaplara nazaran daha yetkin bir şekilde temsil edilmesini sağlar. Zira, Saime Gökse ve Edward Timms'in “*Taranta-Babu*, yan yana getirdiği günün gazete haberlerini ve Etiyopya'nın sıradan insanların yaşamlarına ilişkin lirik gözlemleri, faşizm üzerine acımasız bir eleştiriyle iç içe dokur” (165) diyerek işaret ettikleri gibi, bu kitabın etkisi, büyük oranda, lirik olanla, resmî bir üslup içerisinden ifade bulan haber arasındaki söyleşim ve çatışmayla ilintilidir.

Mektup yazarının, mektubuna eklediği metin parçalarından birisi, “Muharebenin kosmik zarureti” başlığıyla, Filippo Tommaso Marinetti'nin “Fütürist Manifesto”sundan üzerinde kimi değişiklikler yapılarak alıntılanan bir bölümdür.

Marinetti, manifestosunun dokuzuncu maddesinde şöyle der: “Savaşı—yani dünyanın yegâne hijyen kaynağını—militarizmi, vatanseverliği ve özgürlük getirenlerin yıkıcı eylemlerini kutsayacağız” (aktaran Zeev Sternhell, *The Birth of Fascist Ideology* 29). Nâzım Hikmet, bu maddeyi “26 yıldan beri muharebenin décongestionante, sihhî ve tahrik edici değerini ilan etmekteyiz. Muharebe kosmik bir zarurettir ve insanın bedenini gençleştirir, ruhunu tasfiye eder” (466) şeklinde dönüştürerek aktarır. Nâzım Hikmet’in metnin aslında yaptığı bu değişiklik, Marinetti’nin 1909 yılında kaleme aldığı “Fütürist Manifesto”da savaşa düzülen övgünün, 26 yıl sonra yayımlanan *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da İtalya’nın Etiyopya’ya savaşa ilişkilendirilmesini beraberinde getirir.

Söz konusu alıntı, savaşa ve ölüme karşı yaşamın lirik bir dille yüceltildiği mektupların yanı sıra, faşist edebiyatçılardan söz edilen altıncı mektupla söyleşime girer. Beşinci mektupta, Marinetti’nin resmî bir dille ve ciddî bir üslupla yazdığı ve savaşı övdüğü manifesto maddesinin aksine, lirik ve coşkulu bir üslup benimsenerek yaşam şu şekilde yüceltilir:

Hehehey TARANTA – BABU

Hehehey

yaşamak ne güzel şey

anasını sattığımın

yaşamak ne güzel şey..

Düşün beni

kollarım, senin üç çocuk doğurmuş

geniş kalçalarındayken... (448)

Bu dizelerde, Marinetti’nin savaşın dünyayı yenilediğine ve ona sağlık getirdiğine dair fikirleriyle ortaya konulan militarist dünya görüşünün karşısına,



kadının doğum yapması yoluyla, yaşarla yenilenen dünya imgesi çıkarılır. Benzer şekilde, Marinetti'nin İtalya'nın Etiyopya'ya açtığı savaşı da bütün diğer savaşlar gibi meşrulaştıran söz konusu görüşü, ölüm getiren savaşla dünyayı yenileyen bahar arasında bir karşıtlık kurulan onuncu mektupla söyleşime sokulur:

Ne tuhaf şey Taranta – Babu;  
belki bu yıl Afrika'da  
yağmurların dinişi  
renklerin, kokuların  
gökten yere bir şarkı gibi inişi  
ve güneşin altında ıslak toprağımızın  
derisi tunç yaldızlı Gallalı bir kadın gibi gerinişi,  
bize senin  
memelerin  
gibi tatlı yemişlerle beraber  
ölümü getirecek. (460)

Öte yandan, altıncı mektupta, “Fütürist Manifesto”ya imza atan Marinetti'nin adının da aralarında anıldığı “faşist edebiyatın dâhileri soyundan” oldukları söylenen edebiyatçıların, Etiyopya'dan altın çıkartılıp Banka Komerçiale'nin depolarına götürülmesi için, savaşı “yaratıcı dinamik bir kuvvet” olduğunu söyleyerek “sapsarı çölde boynunun damarı kesilerek ölmenin, İtalya'nın Akdeniz suyu gibi masmavi göğünün altında ebediyen yaşamak demek olduğunu edebiyatlaştırdıkları” ifade edilir ve bu edebiyatçıların, faşist rejime ve onun emperyalist hedeflerine hizmet ettikleri için ödüllendirildikleri, zengin bir yaşam sürdükleri belirtilir (451). Böylelikle de, Marinetti'nin ölümü yücelttiği manifestosunda yer alan sözleri, çıkar ilişkileriyle açıklanarak itibarsızlaştırılmış olur.

Metinde faşist söylemin temsil edildiği bir başka bölüm, yine Etiyopyalı gencin son mektubunda, dönemin faşist rejime destek veren bir Milan gazetesinden, *Corriere della Sera*'dan aktarıldığı belirtilen “Geçen muharebede kör olanlar” başlıklı haberdir. Bu metinde, bir önceki muharebede kör olanların yeni savaşta işe yarayabilecekleri ileri sürülür: “Bu kişiler [a]eroplanlara karşı kurulacak olan bataryaların dinleyici postalarında körlerin karanlıklara gömülü gözleri, kulaklarının duygusuyla ışığa kavuşmuş olacaktır” (466). Faşist söylemde, *Taranta-Babu*'ya *Mektuplar*'ın başında Mussolini'den yapılan alıntının gösterdiği üzere, devlet yegâne kutsal varlık olarak sunulmakta, devlet ve devlet için yapılanların dışında her şey, yaşam da buna dâhil olmak üzere olumsuzlanmaktadır. İşte bu alıntıda, faşist söylemin yaşamı araçsallaştırarak değersizleştiren anlayışı temsil edilir ve Etiyopyalı gencin, karısına yazdığı beşinci mektupta yaşamın ve bedensel edimlerin yüceltildiği hakikatiyle söyleşim içerisine sokulur:

Görmek

işitmek

duymak

düşünmek

ve konuşmak

koşmak alabildiğine

Hehehey TARANTA – BABU

Hehehey

yaşamak ne güzel şey (448)

*Corriere della Sera*'dan aktarıldığı belirtilen söz konusu haber, aynı zamanda, on ikinci mektupta, savaşa katılan İtalyanların uzuvlarını kaybederek,

beşinci mektupta yüceltilen bedensel edimlerden alıkoyulacakları şu dizelerle metin içi ilişki içerisindedir:

gelenler  
geri dönseler bile eğer,  
kanlı kesik sağ kolunu Somali’de bırakan  
Torinolu tornacı artık  
çelik çubukları ipek gibi öremeyecek...  
Ve kör gözleriyle bir daha  
Sicilyalı balıkçı  
denizlerin ışığını göremeyecek. (464)

Mussolini’nin kurduğu bir gazete olan *Il Popolo d’Italia*’da yayımlandığı belirtilen ve Mussolini’nin, Etiyopya’ya savaşa giden askerlere verdiği söylev ve burada yer alan on emrin aktarıldığı haber için de geçerlidir: Burada, askerlere—Etiyopya’nın işgali, “beşerî adaletin yerine getirilmesi ve medeniyetin zaferi” anlamına geldiği için—“adalet ve medeniyetin yolunda yürümek iste[yenlerin] hayat[larını] fedaya hazır olma[ları]” emrinin verildiği aktarılır (467). Bu haberde faşist söylemin temsili söz konusudur; zira, Mussolini, Mabel Berezin’in “Emotions and Political Identity...” (Duygular ve Siyasi Kimlik) başlıklı yazısında belirttiği üzere, Etiyopya’da alınan “zafer”i kutlarken, İtalyan halkına hitaben yaptığı ve *Il Popolo d’Italia*’da 6 Mayıs 1936’da yayımlanan konuşmasında şöyle demiştir:

Etiyopya İtalyan’dır: İtalyan, çünkü bizim muzaffer ordularımızca işgal edilmiştir; kanunen İtalyan, Romalı gladyatörlerin ve barbarlığa karşı galip gelen medeniyet, keyfi mezalime karşı galip gelen adalet [...] sayesinde. (90)

*Taranta-Babu'ya Mektuplar'* da aktarılan haberin de gösterdiği üzere, faşist söylemde, “medeniyet” ve “adalet” kavramları, Etiyopya halkından esirgenerek, faşist İtalya'nın tekeline alınmıştır. Bu durum, Bakhtin'in bazı çevrelerin bazı sözcük ve ifadeleri kendi amaçları doğrultusunda diğer çevrelere yabancı kıldığı görüşünü somutlar niteliktedir. Dilin özü gereği, üniter ve homojen bir yapıya sahip olmadığını, dil içerisinde “bir çok somut dünya, birçok dilsel-ideolojik ve toplumsal inanç sistemi yaratı[ldığını]” belirten (“Romanda Söylem” 65) Bakhtin, dilin farklı çevrelerin mücadele aracına dönüştürüldüğünü şu sözlerle ifade eder:

Muhtelif eğilimler [...], çevreler, dergiler, belirli gazeteler, [...] ve kişiler [...] dilin sözcüklerini ve biçimlerini kendi tipik amaçları ve aksanları aracılığıyla kendi yörüngelerine oturtabilirler ve böyle yaparken de belirli bir noktaya kadar, bu sözcükleri ve biçimleri, diğer eğilimlere, taraflara, [...] ve kişilere yabancılaştırırlar. (68)

Ancak, Mussolini'nin *Il Popolo d'Italia* gazetesinde yayımlanan on emrinde cisimleşen, “medeniyet” ve “adalet” kavramlarının faşist İtalya'ya ait olduğu düşüncesi, mektupta bu haberin hemen ardından yer verilen istatistiklerle birlikte okunduğunda—nitekim mektubun yazarı da Bakhtin'in “sözün iki ses arasındaki bir savaş alanı” hâline gelmesi olarak tanımladığı diyaloji kavramını anıştırır biçimde “[b]irbiri ardına dizilmiş sözlerle, alt alta konmuş sayıların kavgasını” karısına göstermek istediğini söyleyerek bu gibi bir okumayı teşvik eder (465)—faşist İtalya'nın başka ülkelere medeniyet götürmek bir yana, bir tür öz yıkım içerisinde olduğunu gösterir niteliktedir. Bu istatistiklerde, İtalya'daki işçi yevmiyesinin diğer Batı ülkelerine kıyasla fazlasıyla gerilerde olduğu, işsizlik ve iflas oranlarının da faşist iktidarın on senelik faaliyeti süresince katlanarak arttığı görülür (468).

Görüldüğü üzere, *Taranta-Babu'ya Mektuplar'* da, faşist söylem susturulmamış; gazetelerden kolaj tekniğiyle alıntılanan bölümlerde temsil edilmiştir. Ancak bu dünya görüşü, mektuplarda ifade bulan sosyalist ve emperyalizm karşıtı dünya görüşüyle metin içi bir söyleşime sokulmuş ve bu şekilde, Bakhtin'in ifadesiyle söylemek gerekirse, "hayatta birbirlerine kesinlikle yabancı ve sağır olan fikirler[...] ve dünya görüşleri[nin] bir araya getirildiği ve birbirleriyle çatışmaya zorlandı" (147) çok sesli bir dünya inşa edilmiştir. Bu yapılırken de, mektup ve gazete gibi, biri yarı edebî, diğeri edebî olmayan iki türün, yani Bakhtin'in ifadesiyle, "en farklı ve birbiriyle bağdaşmaz ögeler" (59) romansı bütünlük içerisinde bir araya getirildiği *Taranta-Babu'ya Mektuplar'* da, farklı türlerin, farklı söylemlerin ifadesi açısından işlevselleştirildiği görülür. Bu nedenlerden ötürü, söz konusu kitap, karşıt dünya görüşlerinin eşit derecede temsil olanağı bulunduğu, çok sesli ve çok biçimli bir yapı sergiler.

Sonuç olarak, romansı çok sesliliğin *Jokond ile Sİ-YA-U'* da kısmen, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*' de önceki kitaba kıyasla daha yetkin bir şekilde temsil edildiği, karşıt görüşlerin eşit derecede temsil olanağı bulunduğu ve birbirleriyle diyaloga sokulduğu *Taranta-Babu'ya Mektuplar'* la ise tam anlamıyla çok sesli ve çok biçimli bir "roman" oluşturulduğu görülür.

## BÖLÜM ÜÇ

### NÂZIM HİKMET ŞİİRİNDE ROMANLAŞMA VE MİZAH

*Kıpkırmızı bir alevle boyandı Jokond.  
Güldü içten gelen bir tebessümle  
Gülerek yandı Jokond.....  
Jokond ile SÎ-YA-U*

*Gülme devrimci bir şey içerir...  
Alexander Herzen, Bütün Yapıları*

Tezin bir önceki bölümünde, 835 *Satır*'da Nâzım Hikmet'in "orquestra" metaforuyla ilişkilendirdiği görülen çok sesliliğin, Bakhtin'in de aynı metafora başvurarak açılmadığı "romansı", yani farklı dünya görüşleri ve hakikatlerin temsilinin beraberinde getirdiği çok seslilik anlamını, *Jokond ile SÎ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da kazandığı ileri sürülmüştü. Tezin bu bölümünde üzerinde durulacak olan konu, Nâzım Hikmet'in adı anılan kitaplarında mizahın, romansı çok sesliliğin oluşturulmasına, iki dünya görüşünü bir araya getirerek, bu görüşlerin çatışmasına aracı olması açısından nasıl hizmet ettiği.

Mikhail Bakhtin "Epik ve Roman" başlıklı makalesinde, çok sesli bir tür olarak konumlandığı romanın egemen olduğu dönemlerde "romanlaşan" edebî türlerde gözlemlenen biçimsel dönüşümlerden birinin, bu türlerin "gülme, ironi, mizah ile kaplanarak diyalojikleş[mesi]" olduğunu söyler (169). Hangi edebî araç

yoluyla dile getirilirse getirilsin, mizah, Bakhtin'in düşüncesinde, bir edebî eserde çok sesliliği, yani “[g]erçek hayatta birbirlerine kesinlikle yabancı ve sağır olan fikirleri[n] ve dünya görüşlerini[n] bir araya getir[ilmesi] ve birbirleriyle çatışmaya zorla[nması]” (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 147), bu anlamda da “romansılık”ı sağlayan unsurlardan biridir.

Philip Holland'ın doktora tezinde açtığı gibi, Bakhtin'in ortaya koyduğu şekliyle mizah ile çok seslilik arasındaki ilişki şöyledir:

Ciddi türler, Bahtin'in deyimiyle monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir söylem evreni varsayar (veya dayatır). Yarı ciddi-yarı komik türler ise aksine, diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını, daha doğrusu deneyimini yadsırlar. (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 165)

Holland'ın ortaya koyduğu gibi, tek bir söylem evreninin, yani tek bir dünya görüşünün temsilini kırmada, özü itibarıyla, içerisinde iki farklı sesi barındıran mizah işlevseldir. Bu çerçevede, tezin üçüncü bölümünde, Nâzım Hikmet'in “romanlaştığı” iddia edilen eserlerinde, mizah ögesinin kapitalist ideolojinin monolojik söylemini nasıl yıktığı ele alınacaktır. Bunun için, öncelikli olarak “egemen ideoloji” kavramından ve egemen ideolojinin tek sesliliğinden, yani monolojisinden söz edilecek, daha sonra, Bakhtin'in görüşlerinden hareketle, François Rabelais'nin (1494-1553), roman türünün ilk örnekleri olarak kabul edilen eserlerinde temel mizah ögesi olarak işlev gören “grotesk gerçekçilik” yoluyla Orta Çağ dünya görüşünün monolojik söylemini ne şekilde yıktığı açıklanacak; ardından ise Nâzım Hikmet'in romanlaşan şiirlerinde, Rabelais'den dört yüz yıl sonra, onunla aynı tekniklerden yararlanarak kapitalist ideolojinin söylemini nasıl itibarsızlaştırdığı örnekleme yoluyla serimlenecektir.

## A. François Rabelais Romanında Yıkılan Orta Çağ İdeolojisi

Karl Marx ve Friedrich Engels'in, *Alman İdeolojisi* (1845) adlı kitaplarında, üretim araçlarına sahip egemen sınıfların düşüncelerinin toplumsal belirleyiciliği hakkında ileri sürdükleri görüşler, "ideoloji" kavramı üzerine bugüne değin yapılan tartışmalara zemin oluşturmuştur. Marx ve Engels, sözü edilen kitapta, üretim araçlarını elinde tutan egemen sınıfların, kendi çıkarlarını korumak amacıyla ürettikleri düşünceleri, toplumun bütününe çıkarı gibi göstermek zorunda olduklarını söylerler:

Kendinden önceki sınıfın yerine geçen her yeni egemen toplumsal sınıf, sadece hedeflerini gerçekleştirmek için, kendi çıkarını toplumun bütün mensuplarının ortak çıkarı olarak sunmak, yani bu düşüncelerin[i] [...] yegâne ussal ve evrensel açıdan geçerli düşünceler gibi göstermek zorundadır.<sup>1</sup>

*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı kitabında, Marx ve Engels'in görüşlerinden hareketle, belirli sınıfların egemenliğindeki her toplumsal düzenin, varlığını sürdürebilmek için, üretimin maddi koşullarının yanı sıra emek gücünü de yeniden üretmesi gerektiğini belirten (46) Louis Althusser'e göre, emek gücünün devamlılığı, alt sınıfların "kurulu düzenin kurallarına boyun eğmesin[e]", yani egemen sınıfın çıkarları temelinde üretilen ideolojiye tabi olmayı kabul etmesine bağlıdır (52). Althusser, bu işlevin devletin iki temel aygıtı tarafından yerine getirildiğini söyler: Bunlardan ilki, egemen sınıfın ideolojisi açısından tehlike arz edenlerin üzerinde baskı kuran ordu, polis, mahkeme ve hapishaneler gibi "Devletin Baskı Aygıtları", diğeri ise, egemen sınıfın ideolojisini empoze eden, aile, siyaset,

---

<sup>1</sup> Alıntılar, kitabın *Marxists Internet Archive* adlı internet sitesinden yapılmıştır. Bu nedenle, sayfa numarası verilmemiştir; kaynakçada kitabın yayımlandığı sitenin adresine yer verilmiştir.



okul gibi kurumlarla, dinsel ve kültürel kurumlardan oluşan “Devletin İdeolojik Aygıtları”dır (63). Althusser, ideolojik aygıtların, baskı aygıtlarından farklı olarak temelde fiziksel yaptırıma dayanmamakla birlikte, “hafifletilmiş, gizlenmiş, hatta simgeleşmiş bile olsa, baskı kullanarak işlediğini” söyler (65).

Marx, Engels ve Althusser’in “ideoloji” hakkındaki bu görüşleri, egemen toplumsal sınıfların sadece kendi çıkarları doğrultusunda oluşturdukları dünya görüşünü mutlak bir hakikat olarak sunduğunu ve bu hakikatin toplumun bütün kesimlerince benimsenmesinde, devletin aygıtlarının doğrudan ya da dolaylı baskı biçimlerini kullanarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Buradan yola çıkarak, toplumsal yapılanmalarda, egemen sınıfların görüşlerinin mutlaklaştırılması ve farklı görüş ve seslerin bastırılmaya çalışılması, yani tek seslilik ortamının yaratılmasının, sözü edilen yapılanmaların devamlılığını sağladığını ifade etmek mümkündür.

Romanın, kapitalizmin başlangıcı olarak kabul edilen Rönesans’ta ortaya çıkışından önce, yani Orta Çağ’da, devletin temel baskı ve ideolojik aygıtı olarak işlev gören kilise, bu vasfıyla Avrupa toplumunun “resmî hakikat”ini şekillendirmiş bu hakikati reddedenleri cezalandırmıştır. “Öte dünya”nın kutsal, dünyevi olanın değersiz addedildiği bu resmî hakikat çerçevesinde, Johan Huizinga’nın *Ortaçağın Günbatımı* adlı kitabında belirttiği üzere, Orta Çağ boyunca “dünyadan el etek çekme ideali [...] kişisel ve toplumsal mükemmelliğin temeli olarak zihinlere [...] yerleştirilmiştir” (57). Huizinga’ya göre, bu hakikat insanların zihninde o denli yer etmiştir ki, Orta Çağ’ın sonlarına gelindiğinde dahi, insanlar, “dünyev[i] tad ve güzellikleri ya tam reddetmek, ya da bunları, ruhunu tehlikeye sokarak cesaretle kabul etmek”, yani günahkâr olmak dışında bir tercihten yoksundular (59).

Mikhail Bakhtin, Rönesans’ta romanın ortaya çıkışını ve François Rabelais’nin roman türünün ilk örnekleri olarak kabul edilen eserlerini incelediği

*Rabelais ve Dünyası* adlı kitabında, Huizinga'nın dünyevi olanın reddine dayandığını söylediği egemen Orta Çağ ideolojisinin tipik özelliğinin “çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcılığı ve sindiriciliği[n]” beraberinde getirdiği ciddiye havası olduğunu söyler (101) ve halkın, Orta Çağ boyunca egemen olan bu ciddiye havasına, mizah yoluyla direndiğini iddia eder (30). Bakhtin'e göre, “tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alın[dığı]” (36) karnaval dönemleri, bu direnişin en net görünüm kazandığı dönemlerdir. Bakhtin, Peter Stally Brass ve Allan White'in “bütün bir toplumsal yapıyı yarararak geçen yüksek / alçak ilişkilerini yeniden kodlama ve genelleştirilmiş bir ihlal ekonomisi anı” olarak tanımladığı (aktaran Zerrin Yanıkkaya 86) karnavallarda, kilisenin ve feodal düzenin sunduğu hakikatin, “parodiler, gülünçleştirilen taklitler [travesty], hakaretler, zındıklar, komik taç giydirme, tacı geri alma törenleri”yle tersine çevrildiğini ve geçici bir “tersyüz olmuş dünya” inşa edildiğini söyler (37). Bakhtin, bu karnavalların, “sürekli bir ‘ters yöne dönme’, sürekli bir yukarıdan aşağıya, önden arkaya kayma hali” olarak özetlenebilecek özel bir dilinin olduğunu söyler (37) ve bu dili “grotesk gerçekçilik” olarak adlandırır. Bakhtin'in kavramsallaştırdığı şekliyle “grotesk gerçekçilik”i, Orta Çağ'da kutsal kabul edilenle, son derece dünyevi olan ve bu nedenle değersiz addedilen yeme, içme, boşaltım gibi bedensel edimlerin bir araya getirilmesinden oluşur: Bakhtin'e göre, kutsal ve dünyevi olanın bu şekilde bir araya getirilmesini içeren “grotesk gerçekçilik”in temel ilkesi, “yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağı indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmöz bütünlükleri içinde dünya ve beden alanlarına aktarmaktır” (47).

Bakhtin, tüm hiyerarşik yapıları alt üst ettiğini söylediği ve temel ilkesi “grotesk gerçekçilik” olan halka özgü bu mizah biçiminin, Rönesans'ta “[o]rtaçağın feodal ve teokratik düzeninin çözülmesiyle” (100) birlikte, alanını genişleterek resmî

kültürün alanına sızdığını ve “en görkemli dışa vurumunu Rabelais’ nin romanında bul[duğunu]” belirtir (100).<sup>2</sup> Eric MacPhail’ in, *The Rabelais Encyclopedia*’ ya (Rabelais Ansiklopedisi) yazdığı “roman” maddesinde belirttiği üzere, Bakhtin, romanın oluşumdaki temel etmeni, mutlaklaştırılan bir geçmişi ve kahramanları konu edinen epik türünün, konusuyla arasındaki mesafenin ortadan kalkması olarak belirler (171). Bu anlamda, Bakhtin’ in düşüncesinde, anlattığı olaylar ve karakterleriyle arasındaki mesafeyi kaldırarak, onları aşağıya, kendi düzlemine çeken roman türü üzerinde, hiyerarşik yapıları alt üst eden karnavalın tür oluşturu bir etkisi vardır ve bu etki en yoğun biçimde ilk kez Rabelais’ nin romanlarında görülür.

Bu romanlar arasında en bilinenlerinden olan ve Ian R. Morrison’ un, Rabelais Ansiklopedisi’ ne yazdığı ilgili maddesinde belirttiği üzere, 1534-35 yıllarında yayımlandığı tahmin edilen (91) *Gargantua*, bu kitabı “yiyerek ve içerek” (8) yazdığını söyleyen Rabelais’ nin, okura hitap ettiği bölümle başlar. Bu bölümde gülmeyi “Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan / Gülmektir çünkü insanı insan eden” (3) diyerek yücelten yazarın şu sözleri, eğlenceli bir kitap yazmış olmasının, ciddi konuları ele almadığı anlamına gelmediğini gösterir: “[B]u kitapta [...] gizli kapaklı bir öğreti bulacaksınız” (7). “Yarı ciddi-yarı komik” bir görünüm sergileyen *Gargantua*, kitaba adını veren dev Gargantua ve ailesinin yaşamını komik bir üslupla anlatımına dayansa da, eserin bir öğretiyi savunduğu ve bu öğretinin, dünyevi zevkleri yücelttiği şu dizelerle açık edilir:

Tadına doyulmaz, hoş, güzel mi güzel bir çağ!

Coşsun yürekleriniz, buyurun o sofraya!

---

<sup>2</sup> Alper Akçam, *Karnaval ve Türk Romanı* adlı kitabında, Rabelais’ nin belirttiği türden halk karnavallarının evrensel nitelikli olduğunu ileri sürerek “Batı ve Doğu toplumlarının birbirine benzeyen tüm kuttörenlerinde gülmecenin önde ol[duğunu], uygunsuz birliktelikler, dizginlenmemiş cinsellik, sınırsız yiyip içme, tüm toplumsal hiyerarşilerin hiçe sayılması, kutsal olanla dalga geçme [...] gibi özelliklerin [...]” görüldüğünü belirtir (98). Kitabında bu çerçevede, Anadolu’ da karnaval geleneğini ve bu geleneğin sözlü kültüre taşınmasıyla ortaya çıktığını belirttiği Karagöz ve Ortayaoyunu’ nun karnavalesk öğelerinin ilk kez Tanzimat romanında yazılı alanda kendine yer bulduğunu ileri sürer (101).

Buyurun, canlarım; çünkü insan bir öldü mü

Dünyalar verse de geri dönemez gayrı

Ne kadar ararsa arasın geçmiş günleri. (19)

Bu dizelerle, insanların dünyevi zevklerden kaçınmalarını öngören Orta Çağ ideolojisine karşı, öte dünyayı değil bu dünyayı ve insanı merkeze alan bir ideolojinin savunusu yapılır. Nitekim kitabın, Gargantua'nın doğumu ve çocukluğunu konu alan ilk bölümlerinde, her ikisinin adı da "büyük ağız" anlamına gelen annesi ve babasının, Gargamelle ve Grandgousier'nin yemekten, içmekten ve sevişmekten büyük zevk aldığı anlatılır (21). Dev bedenlere sahip olan Gargandgousier ve Gargamelle'in doğar doğmaz "İçki! İçki İçki!" (34) diye bağırarak dev bebekleri Gargantua'nın da, anne ve babası gibi o denli doyurulmaz bir iştahı vardır ki, onun bir günlük "süt ihtiyacını karşılamak için [...] on yedi bin dokuz yüz on üç inek ısmarlan[ır]" (37). *Gargantua*'da dünyevi olan, yemek-içmekle birlikte güzel giyinmeyi de içerir: "Gargantua'yı Nasıl Giydirdiler?" başlıklı bölümde, Gargantua'nın kıyafetlerinden, aksesuarlarından ve bunların değerinden, pahasından uzun uzun bahsedilir. Örneğin, Gargantua'nın boynuna taktığı altın zincir o kadar büyüktür ki, "yirmi bin altmış üç okka ağırlığında[dır]" (44). Gargantua'nın bebekliği ve çocukluğu bu şekilde yeme, içme ve giyinme gibi bedensel edimler ön plana çıkarılarak anlatıldıktan sonra, onun eğitim sürecinden söz edilir. Morrison'un belirttiği üzere, "babası onu ilkin teologlara teslim eder, ancak Gargantua, on beş yıl sonra bütünüyle aptallaşır, aylaklaşınca babası onun hümanistlerce eğitilmesine karar verir" (91). Bu ikinci eğitim sürecinde dinin yanı sıra pek çok konuda da eğitim alan Gargantua, babası Grandgousier'nin krallığına savaş açılınca ona yardım etmek için yanına gider (91) ve savaşta, dünyevi zevkleri ötelemeyen sıra dışı bir rahiple, Jean des Entommeures'le tanışır. "Ben kendi iştahımla anlaşımdır. Hep benimle

yatar, benimle kalkar; bütün gün bu anlaşmayı uygularız güzelce” (*Gargantua* 186) diyen Rahip Jean, savaş bitiminde Gargantua ve babasının da desteğiyle “kendi gönlüne göre bir manastır kura[r]” (229) ve bu manastırda, “herkesin evlenmesi, parapul sahibi olması ve özgür yaşaması kabul edil[ir]” (230). Rahip ve rahibelerin pahalı kıyafetler ve takılar kullanarak gezdiği bu manastırda (224), farklı alanlarda üretim yapan zanaatkârlar da yaşar ve bu rahip ve rahibelere hizmet ederler (245).

Zanaatkârların değerlendirmesi için, ünlü bir kaptan, “Perlas ve Yamyam adalarından, altın külçeleri, ipekli kumaşlar, inciler ve kıymetli taşlarla yüklü yedi gemisini her yıl”onlara gönderir (245) ve böylece bu manastır maddi açıdan çok zenginleşir. *Gargantua*, “Orta Çağ boyunca mahrum kaldığı bütün zevkleri, Rönesans’la birlikte gelen özgürlük ortamında tadabilmek için devleşen insanın”<sup>3</sup>, bu zevkleri dışlamayan, hatta teşvik eden bir kilise kurmasıyla sona erer.

*Rabelais ve Dünyası* adlı kitabında “[gülmenin,] [r]esmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurduğu söylenebilir” (115) diyen Mikhail Bakhtin, *Gargantua*’da, bu yeni dünyanın inşasında, Orta Çağ resmî ideolojisinin, karnavalın alanından metinselleşerek romanın alanına taşınan “karnavalesk” bir söylemle yıkılmasını ele alır. Daha önce belirtildiği gibi, göksel olanla dünyevi olanın karşıtlığına dayanan Orta Çağ ideolojisinin bu kitapta yerle bir edilişinde, Bakhtin’e göre, tema ve kurgu kadar, “karnavalesk” söylemin başat aracı olarak işlev gören “grotesk gerçekçilik” de etkindir. Bakhtin’in *Gargantua*’dan bu konuya ilişkin olarak verdiği ve eleştirmenler tarafından sıklıkla alıntılanan örneklerden biri, Gargantua’nın, Notre Dame kilisesi çanlarını bir kırsağın boynuna çingirak olarak takmak üzere çalışının anlatıldığı şu bölümdür:

---

<sup>3</sup> Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümünde, Prof. Kemal Özmen’in verdiği FDE 261 kodlu dersin yayımlanmamış notlarından alıntılanmıştır.

Gargantua [...] bunun üzerine, adı geçen kulelerdeki koca çanlara döndü ve hepsini çalıp pek uyumlu sesler çıkardı. Çanlar çalarken bunların, Brie peynirleri, taze ringa balıkları ile yükleyip babasına geri göndermek istediği kırsağın boynunda iri birer çingirak olacağı aklına esti. Gerçekten de bu düşünceyle çanları eve götürdü. (83)

Bakhtin, bu pasajı, “[k]atedralin çanlarını aşağı indirip bir kırsağa takmak, tipik bir karnavalesk küçültme jestidir” (241) diye yorumlar. Gargantua’nın çanları bu şekilde kutsal olanın alanından çıkararak dünyevi olanın alanına taşınması son derece sembolik bir edimdir. Nitekim Gargantua, dünyevi yaşamın, din düşüncesine göre şekillendirilmesinde önemli bir yeri olan kilise çanları hakkında daha sonra şunları söyler: “[D]ünyada en büyük aptallık, insanın hayatını, sağduyusuna ve aklına göre değil de, bir çan sesine göre ayarlamasıdır” (230).

*Gargantua*’da, “grotesk imgelem” yoluyla, göksel olanın dünyevi olanın yanına indirilmesiyle bu ikisinin eşit bir düzleme yerleştirilmesini örnekleyen pek çok bölüm bulmak mümkündür. Örneğin, “Zilzurna Sarhoşların Konuşmaları” başlıklı bölümde bir sarhoş, içki içmekten, bu ifadeyi “edebiyet” sözcüğüyle bir arada kullanarak şöyle bahseder: “- Ben günahkâr kulunuz, susamadan içmem, şimdiki susuzluğun için değilse bile, gelecek susuzluğuma içerim. Ebediyen içerim. Benim için ebediyet içmedir ve içme de edebiyet” (29). Aynı konuşmada, bir diğer sarhoş, içki içme isteğini, “Yuhanna İncili”nin “İsa’nın Ölümü” başlıklı suresine göre, Hz. İsa’nın çarmıha gerildikten sonra, ölmeden önce söylediği son sözlerden olan “Susadım” (“Yuhanna” 19:28, 1669) sözünü parodileştirerek dile getirir: “İsa’nın sözü çıkıyor ağzımdan: *Sitio*, susadım” (31). Yine, Gargantua’nın günlük yaşamından söz edilen bir bölümde, yemek yeme ediminden “Derken İştah Hazretleri teşrif ediyor ve tam zamanı diyerek masaya oturuyorlardı” (109) diye söz

edilir. Bütün bu örneklerde, Orta Çağ ideolojisine göre, bir arada düşünülmesi mümkün olmayan kutsal ile dünyevi olan, içki içmek, yemek yemek gibi bedensel edimler dolayımında, “grotesk imgelem” yoluyla yan yana getirilir.

İşte bu şekilde, “grotesk gerçekçilik” yoluyla kutsal olanın itibarsızlaştırılması ve buna koşut olarak da bedensel ve dünyevi olanın yüceltilmesi, Rönesans’la birlikte, yeni bir insan ve dünya tahayyülünün oluştuğunu göstermektedir: Bakhtin, Orta Çağ kozmogonisinin bu şekilde “grotesk imgelem” yoluyla yıkıldığını, kutsal ve dünyevi olanın yeme, içme gibi bedensel edimlerle bulunduğu düzlem olan insan bedeninin, kozmosun merkezine yerleştiğini söyleyerek, bu dünyanın merkezinde artık tanrıların değil, insanın olduğunu söyler (397). İnsanın “tanrılaştığı” bu yeni toplumsal düzende, öte dünyaya değil bu dünyaya yönelik edimler merkezîleşir ve insanın dünyayı, Orta Çağ Kilisesinin öngördüğünün tersine, “bir tanrı gibi” kendi istekleri doğrultusunda şekillendirmesi ve dolayısıyla da dünyevilik meşrulaşır. Bakhtin’e göre, Rönesans’la birlikte doğan bu insan merkezli dünya tahayyülü, beraberinde, “yukarıdan aşağıya” doğru dikey bir hiyerarşik sisteme dayanan Orta Çağ paradigmasının yerinin, zamanda “ileri” ve geri” olmanın temel değer ölçütü hâlini aldığı yeni bir paradigmaya bırakılması sonucunu getirir:

Rönesans, dünyaya ait bu hiyerarşik resmi yıktı; öğeleri, tek bir düzeye aktardı, üst ve alt bölgeler göreceli hale geldi. Vurgu, “ileri” ve “geri”ye yapılmaya başladı. Dünyanın bu şekilde dikeyden yataya aktarılması, insan bedeninde gerçekleşti; kozmosun göreceli merkezi artık oydu; artık bu kozmos, aşağıdan yukarı değil, zamanın yatay çizgisi üzerinde, geçmişten geleceğe doğru hareket etmeye başladı.

(397)

Bakhtin'in sözünü ettiği bu paradigma değişikliğinin ön belirtilerini, on beş ile on yedinci yüzyıllar arasında, Avrupalıların kıtalar arası seyahatler yaparak koloniler kurduğu ve bu kolonilerden değerli madenleri ülkelerine taşıdıkları “coğrafi keşifler” çağında yazılan bir eser olan *Gargantua*'da gözlemlemek mümkündür. Deniz aşırı ülkelere ve bu ülkelerin halklarına pek çok kez “vahşi” ve “barbar” sıfatlarıyla atıfta bulunan bu romanın sonunda, yeni kurulan kilisenin zenginliğinin kaynaklarından biri de, daha önce belirtildiği gibi, bu kiliseye “vahşi” ve “barbar” halkların yaşadığı deniz aşırı ülkelerden her yıl altın ve diğer değerli madenlerin gönderilmesidir.

Nitekim, Merryl Wyn Davies, *Darwin ve Fundamentalizm* adlı kitabında, her ne kadar Avrupa Aydınlanmacı düşüncesiyle ilişkilendirilse de, doğrusal zaman anlayışının ve bu zamansal hat üzerindeki farklı halkların “ileri” ya da “geri”de konumlandırılmaları pratiğinin temelini, Rönesans ve Reform çağında atılmış olduğunu söyler (13). Ania Loomba da, *Kolonyalizm / Postkolonyalizm* adlı kitabında, bu dönemde yapılan deniz aşırı seyahatlerde, Avrupalı olmayan halkların “vahşi” ve “hayvansı” olduğu gibi düşüncelerin edinildiğini ve bu düşüncelerin, daha sonraki dönemlerde de sömürgecilik faaliyetlerini meşrulaştırmak için kullanıldığını belirtir (80). İşte, Rönesans'la birlikte şekillenmeye başlayan doğrusal bir zaman anlayışında halkların “ileri” ve “geri” olarak konumlandırılmasına dayanarak meşrulaştırılan sömürgecilik, Ania Loomba'ya göre “Avrupa'da kapitalizm ve sanayinin gelişmesi için zorunlu bir dengesizlik yaratmış”, yani Avrupa'da kapitalizme geçiş ve kapitalizmin yükselişi için gerekli koşulları sağlamıştır (21).



## B. Nâzım Hikmet'in Romanlaşan Şiirlerinde Yıkılan Sömürgeci Söylem

Düşünsel ve maddi temelleri Rönesans'la birlikte atılan ileri kapitalizm dönemi sömürgeciliği, Nâzım Hikmet'in, bu tezin konusunu oluşturan kitapları yazdığı dönemde, öyle ciddi bir boyuta ulaşmıştır ki, Ania Loomba'nın belirttiği üzere “[k]oloniler ve eski-koloniler 1930’lu yıllarda yerküredeki toprakların yüzde 84.6’sını kaplıyordu[r]” (12). 1920’de, Vladimir Ilyich Lenin’in, *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* adlı çalışmasında, emperyalizmi, artık can çekişmeye başlayan (142) “kapitalizmin gelişmesindeki en son evre” (17-18) olarak tanımlayışıyla, bu evrenin, “proletaryanın toplumsal devriminin önbelirtisi” olduğunu savunmasının üstünden on sene kadar bir süre geçmiştir (15). Çin, Hindistan ve Etiyopya’daki sömürgeci ve emperyal faaliyetleri konu edinen ve “yarı ciddi-yarı komik” bir görünüm sergileyen *Jokond ile Sİ-YA-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da, Orta Çağ’dan Rönesans’a geçişteki siyasi dönüşüme benzer bir dönüşüm beklentisi içinde, yıkılmakta olduğu düşünülen kapitalist dünya sistemi ve ideolojisi, Rabelais’nin yapıtlarında Orta Çağ ideolojisi için söz konusu olduğu gibi, mizaha ve “grotesk gerçekçilik”e başvurulmak suretiyle ters yüz edilmiştir. Bu çerçevede, Mikhail Bakhtin’in, “tamamen farklı bir dünyanın, bir başka düzenin, başka bir yaşam biçiminin olanaklılığını ifşa ettiğini” (*Rabelais ve Dünyası* 76) söylediği “grotesk”in, büyük dönüşümlere gebe olduğu düşünülen yirminci yüzyılda güçlü bir şekilde canlandığını söyleyerek isimlerini zikrettiği Alfred Jarry, Thomas Mann, Bertold Brecht ve Pablo Neruda gibi edebiyatçıların (76) yanına Nâzım Hikmet’in ismini de eklemek gerekir.

## 1. *Jokond ile Sİ-YA-U*'da “Kutsal” Sanatın Dünyevileştirilmesi

*Jokond ile Sİ-YA-U*, Leonardo da Vinci'nin dünyaca ünlü tablosu “La Gioconda”nın, Louvre'dan, kurmaca yazar Nâzım Hikmet'in yardımıyla kaçarak, müzede tanıştığı ancak devrimci olduğu için Fransa'dan sınır dışı edilen sevgilisinin peşinden Çin'e gidişini, orada devrimci ve emperyalizm karşıtı mücadeleye katılmasını ve yakalanarak yakılmasını konu alır.

Bu konuyla *Jokond ile Sİ-YA-U*, ileri kapitalizm, emperyalizm ve sanat arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır niteliktedir. Laurent Mignon, “Türkçe Şiirde Siyahiliğin İzleri” başlıklı makalesinde bu temel sorunsalın altını çizer ve Nâzım Hikmet'in söz konusu eserde “kültür ve emperyalizm arasındaki ilişkilere dikkat çekerek Batı medeniyetine ait kültürel ürünlerin, Batı emperyalizminin faaliyetlerinden bağımsız bir şekilde değerlendirilemeyeceğini yaz[dığını]” söyler (207). Bu noktada, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da Avrupa sanatı, müze ve emperyalizm arasında ne tür bir ilişki olduğu sorusu gündeme gelir. Ali Artun'un *Müze ve Modernlik* adlı kitabında belirttiği gibi, “Müze, 19. yüzyılda hüküm süren kolonyal rekabetin, bir uygarlık rekabeti olarak kendini göstermesinde [...] rol oynar” (164) ve Louvre da bu müzeler arasında, “müze çağının bayraktarı ve modeli” olarak kabul edilir (156). Dolayısıyla, Birinci Dünya Savaşı'nın temel nedenleri arasında sayılan sömürgeci rekabetin, bir yandan da kültürel alanda sürdüğünü ve *Jokond ile Sİ-YA-U*'da söz konusu kültürel rekabetin, Louvre'da ve buradaki eserlere verilen değerde cisimleştiğini söylemek mümkündür.

*Jokond ile Sİ-YA-U*'da, sömürgeci ülkelerin arasındaki bu iki farklı rekabet biçiminin bağlantısına ilkin, Louvre'da sıkıldığı için günlük tutmaya başlayan Jokond'un, ziyaretçilere kapandıktan sonra müzenin karanlıktaki görünümünü betimlediği bölümde “grotesk imgelem”e başvurulmuş şu dizelerde değinilir: “Luvur

uyudu / zulmette venüsün kolsuz vücudu / benziyor harbiümümü neferine” (81). Wolfgang Kayser’in belirttiği gibi, “grotesk” teknik olarak, temelde, “aynı eser içerisinde iki [...] farklı, hatta çelişik ögenin görsel ya da psikolojik bir sürpriz ya da şok etkisi yaratacak şekilde, [...] yan yana bulunması, [...] uyumsuzluğu” anlamına gelir (aktaran Peter Fingesten, “Delimitating the Concept of the Grotesque” [Grotesk Kavramını Sınırlandırmak] 420). *Jokond ile Sİ-YA-U*’da, yukarıda alıntılanan dizelerde Kayser’in sözünü ettiği türden iki öge, yani Louvre’da sergilenen ve kolları olmayan Venüs heykeliyle, Birinci Dünya Savaşı’nda savaşılan asker imgesi yan yana getirilir. Yunan mitolojisinde aşk tanrıçası olan Venüs’ün kolları olmayan heykeliyle, savaşta kolunu kaybeden bir asker imgesinin bir araya getirildiği bu dizeler yoluyla, emperyalist bir savaş olarak nitelenen Birinci Dünya savaşıyla müzede sergilenen sanat eserleri arasında bir ilişki kurulmuş olur.

Jokond’un günlük notlarında yer alan yukarıdaki dizelerde, Dünya Savaşı ve dolaylı olarak da emperyalizmle kurulan bu ilgi, Jokond’un, Sİ-YA-U’nun ona sorduğunu belirttiği şu soruyla kuvvetlendirilir:

“Tanklarının kırk ayaklı tekerleriyle  
pirinç tarlalarımızı ezenler,  
şehirlerimizde  
cehennem imparatorları gibi gezenler:  
SENİN

seni YARATANIN nesli mi?” (87)

Emperyalizm ve Dünya Savaşı ile ilişkisi yukarıda görüldüğü şekilde kurulan yüksek sanatın, *Jokond ile Sİ-YA-U*’da mizaha ve grotesk imgeleme başvuru olarak “dünyevileştirildiği” görülür. Bu konuya geçmeden önce, sanatın modern dönemde nasıl alımlandığı üzerinde durmak gerekir.

Bazı sanat tarihçileri, kapitalistleşme ve modernleşme çerçevesinde, sanat ve gündelik hayat arasında, Orta Çağ din anlayışındakine benzer bir hiyerarşi kurulduğunu ve bu doğrultuda sanata “kutsallık” atfedildiğini öne sürerler. Leonardo da Vinci’nin “La Gioconda”yı resmettiği dönem olan Rönesans’tan itibaren, Ali Artun’un belirttiği gibi, güzellik fikri sekülerleşmeye başlamış ve bunun sonucunda estetik, zaman içerisinde “ ‘seküler bir ilâhiyata’, sanat deneyimi bir ibadete, müze de bir ibadethaneye dönüş[müştür]” (167). Donald Kuspit’in “A Critical History of 20th-Century Art” (20. Yüzyıl Sanatının Eleştirel Bir Tarihi) başlıklı, internette yayımlanan makalesinde aktardığı üzere, Daniel Bell ve Jacques Barzun gibi düşünürler de, sanata kutsallık atfedilmesini, kapitalizm ve modernleşmeyle birlikte dinin yarattığı boşluğun bir inanç krizine yol açmasına ve bu krizin sanatla aşılmasına bağlarlar. Ali Artun, Peter Bürger’in de, modern dünyada sanatın bir tür din gibi alımlanmasına dair görüşlerini şu şekilde özetler:

Peter Bürger’e göre, gerek sanatsal deha, gerek sanat eseri karşısında tefekküre dalma hadisesi, gerekse sanat eserinin organik bir bütünlük oluşturması,—dolayısıyla bir makine yerine doğal bir yaratıyı hatırlatması—, hepsi de modernliğin sonuçları olmakla birlikte, akılcılığa karşıttır ve dinsel niteliklidir. [...] Bürger, sanatın gündelik hayattan, teorik ve pratik akılcılığın artan baskısından arınma sağladığını belirtir. Tam olarak gelişmiş bir burjuva toplumunda sanat-edebiyat kurumu, din kurumunun işlevsel karşılığı olarak kabul edilebilir. “Bu dünya” ve “öteki dünya” ayrımının yerini gündelik hayat ve sanat ayrımı alır... (Ali Artun 169)

Artun, Bürger’in betimlediği modern dünyada “Louvre’[un], sanatsal yaratının tanrısal yaratıya meydan okuduğu seküler âlemin tapınağına

dönüş[tüğünü]” ileri sürer (166). İşte *Jokond ile Sİ-YA-U*’da, Nâzım Hikmet’in, “La Gioconda”, yani Jokond da dâhil olmak üzere, Ali Artun’un “seküler âlemin tapınağı” olarak işaret ettiği Louvre’da bulunan eserleri grotesk imgelem yoluyla kutsiyetlerinden arındırdığı görülür. Bu konuya dair verilebilecek örneklerden ilki, Jokond’un 20 Mart tarihli günlük notunda Felemenk Okulu’nun Rönesans’ta verdiği eserleri betimlediği bölümdür:

Hayranım Felemenk ressamlarına:

Süt ve sucuk tacirlerinin

tombul madamlarına

kolay mı üryan bir ilâhe edası vermek?

Lâkin

isterse ipekli don giyinsin

inek + don = inek. (82)

Bu dizelerde, Rabelais’yle aynı çağda, Rönesans’ta yaşayan ve onun gibi, Orta Çağ’ın bedensel hazları yasaklayan tutumuna karşı yemeği, içmeyi ve bedeni ön plana çıkaran Felemenk ressamlarının resimlerinde betimledikleri kadın figürlerinin kocalarından “süt ve sucuk tacirleri”, bu figürlerden ise “tombul madamlar” olarak söz edilerek, Rabelais’nin romanlarında yücelttiği beden imgesi, sınıfsal ayrıcalık ve zenginlikle ilişkilendirilir. Ardından da, grotesk tekniğine başvurularak, kadın figürlerinden söz ederken “ilâhe” ve “inek” sözcükleri bir arada kullanılır. Böylelikle Rabelais’nin grotesk imgelemden yararlanarak ruhani olana karşı yücelttiği ve Felemenk Okulu’nda temel figür olarak kullanılan şişman bedenler, dört yüz yıl kadar sonra, Nâzım Hikmet’in kaleminde, aynı teknikle ve bu kez seküler dünyanın sanattaki “ilâheleri” hâline gelmelerinden ötürü itibarsızlaştırılır.

Jokond'un 20 Mart tarihli günlüğünün devamında, Felemenk okulunun resimlerindeki figürlerden, bir kez daha "ilâhe" olarak söz edilir; ancak bu kez bu sözcükle ifade edilen "kutsallık"ın yanına, bedensel olmaları nedeniyle bu kutsallıkla uyuşmayan "soğuk almak", "aksırıp öksürmek" gibi edimler yerleştirilir:

Dün gece  
bir pencere  
açık kalmış  
Felemenkli üryan ilâheler soğuk almış.  
Bugün  
bütün gün  
ziyaretçilere  
çevirip dağ gibi pembe çıplak gerilerini  
aksırıp öksürdüler... (82)

*Jokond ile Sİ-YA-U*'da, sanat tarihçilerinin modern dünyanın yeni kutsal alanı olarak tanımladıkları "yüksek sanat", sadece Felemenk ressamların tablolarındaki kadın figürleri dolayımında değil, Jokond yoluyla da dünyevileştirilir. Jokond'un İşçi Bayramında<sup>4</sup> yakalanarak sınır dışı edilen Sİ-YA-U'nun arkasından Louvre'dan kaçarak Çin'e gitmesinin anlatıldığı "Fırar" başlıklı bölümden hemen önceki günlük notunda, Jokond, ilk kez kendi görüntüsüyle, "kanlı ağzının / boyasını tazeleyen / bir ev kızının / elindeki ayna[da]" (90) karşılaşmasını şöyle anlatır:

parçalandı kafamda şöhretin teneke tacı.  
İçimde kıvrılırken ağlamak ihtiyacı  
dudaklarım kırılıyor,

---

<sup>4</sup> Metinde Sİ-YA-U'nun 1 Mayıs'ta yakalandığı açıkça söylenmez. Ancak Jokond, 21 Mayıs tarihli günlük notunda, Sİ-YA-U'yla Fransa'da son kez karşılaşır. 2 Mayıs tarihli notta ise Jokond, "Bugün Çinlim gelmedi" (88) der. Bu iki not arasında, "PARİS Telsizinin Haberleri" başlıklı bölüm yer alır ve burada, Paris'i yine "mavi gömleli Parisliler[in] / kırmızı sesler / ve kırmızı renklerle doldur[duğu]" (88) söylenerek 1 Mayıs İşçi Bayramı'na atıfta bulunulur.

pişmiş bir domuz kellesi gibi

suratım sırtıyor. (90)

Jokond'un kafasındaki teneke tacın parçalanması imgesi, daha önce de belirtildiği gibi, Mikhail Bakhtin'in karnaval süresince yapıldığını ifade ettiği “komik taç giydirme, tacı geri alma” törenlerinde, kutsal olanın kutsiyetinden geçici bir süreliğine arındırılmasına yönelik edimi anımsatmaktadır. Öte yandan, bu dizelerde, Jokond'un, gülümseyen yüzünü, “pişmiş bir domuz kellesi”ne benzeterek, sanat tarihçileri ve kuramcılarının “sırrını” çözmeye çalıştıkları gülüşünü, bu kişilerce atfedilen gizeminden ayırttığı da görülür. Bu dizeleri takip eden aşağıdaki dizelerde de, kitabın başında “Floransa'dan daha meşhurdur tebessümüm” (80) diyen Jokond, “Fırar” bölümüne geçilmeden önceki son dizelerde, gülüşünü “altın kaplama bir diş”e benzetir:

Dilerim ki

kübist bir ressama fırça olsun kemikleri

Leonar da Vinçinin,

boyalı elleriyle sarılıp boğazıma

altın kaplama bir diş gibi ağzıma

bu melun tebessümü taktığı için.... (90)

“Fırar” bölümünde, modern çağla kutsallaşan sanatın, Jokond özelinde dünyevileştirilmesi, Hristiyanlık'ın kutsal figürlerine yapılan göndermelerle oluşturulan grotesk imgelerle devam eder. Kurmaca yazar Nâzım Hikmet, Jokond'u Louvre'dan nasıl kaçırıldığını anlattığı not defterinde, Jokond'dan “Meryem Ana kılığına sokulan / bu fakir bahçıvan kızı” (92) olarak söz eder. Benzer şekilde, anlatıcı ile Jokond'un, uçakla Çin'e doğru giderken gökte seyrettiklerinin belirtilmesinin ardından, o esnada Çin'e giden bir İngiliz gemisindeki asker,

fırtınanın çıkışını “İsanın anası binmiş sarı bir şeytanın sırtına / havaları karıştırıp fir dönüyor” (97) şeklinde ifade eder. Bu dizeler, Bakhtin’in Orta Çağ’ın baskıcı din anlayışını hicvettiğini belirttiği Rabelais’nin, *Gargantua* adlı romanında yer alan bir diyalogda, “Yüce İsa, bak sen şuna, bu *mère de... merde...* bok, Tanrının annesi” (217) ifadesiyle koştur: Rabelais’nin, Fransızca’da “anne” anlamına gelen *mère* sözcüğü ve dışkı anlamına gelen *merde* sözcüğü arasındaki sessel benzerlikten yararlanmak yoluyla kutsal vasıflarından sıyırdığı Hazreti Meryem figürüne, Nâzım Hikmet’in dizelerinde, burjuva sanat anlayışının kutsallaştırdığı Jokond’un dünyevileştirilmesi amacına yönelik olarak başvurulur. Aynı bölümde İngiliz gemici, “şair ağzı”yla (98) seslendiği Jokond’u—daha önce Jokond’un Felemenk ressamların tablolarındaki kadın figürleri, birbiriyle uyuşmayan ifadelerle başvurarak kutsallığından sıyırdığı gibi—“ilâhi vasfından” sıyırır:

—Sen ey bana göklerden gelen muşamba kadın!

Söyle hangi ilâhi vasfa benziyor adın?

Niye indin buraya nedir büyük maksadın? (98).

İngiliz gemisiyle, sevgilisi Sİ-YA-U’nun ardından Çin’e giden Jokond’un metinde aşama aşama biçimsel açıdan da değişikliğe uğratıldığı görülür. Çin’e gitmek için “sırtından yıldızlı çerçevesini” sıyıran (94) Jokond, Şang-Hay’a vardığında, “Çin kamışından bir çerçeve”nin içine girer (105). Bu biçimsel değişiklik, Bakhtin’in karnavallarda gerçekleştiğini söylediği ve metinselleşerek romanın alanına taşınan “karnavalesk”in bir ögesi olan “gülünçleştirilen taklitler [travesty]” kategorisi içerisinde düşünülebilir. Metnin sonunda kurmaca yazar Nâzım Hikmet’in, önce tacını kaybeden, sonrasında yıldız çerçevesini üzerinden atarak kamış bir çerçeveye giren Jokond’un çerçevesinden sıyırdığını söylemesi (105) ve nihai olarak aşağıdaki betimlenmeyle, Jokond, tam bir kıyafet değişimiyle, “kutsal



sanat” bağlamından, dünyevi bir bağlama, Çin’in devrimci ve sömürgecilik karşıtı mücadelesi bağlamına taşınmış olur:

Onu:

içinde yıldızlar yüzen mavi bir su başında

bitli kirli gömleğini yıkarken gördüm...

[...]

Son vagona gördüm onu:

başında tüyleri yoluk bir kuzu kalpak

ayaklarında çizmeler

sırtında meşin ceket (106)<sup>5</sup>

Jokond’un bir devrimci olarak yakalanması ve idama mahkum edilip yakılarak öldürülmesiyle sona eren *Jokond ile Sİ-YA-U* nun olaylar dizisi, görüldüğü üzere, Jokond’un, ileri kapitalist bir ülke olan Fransa’nın, Ali Artun’un belirttiği gibi, sömürgeci rekabetin merkezindeki dünyaca saygın bir müzesinden, İngiliz ve Fransız emperyalizminin hedefi konumundaki Çin’e taşınmasına dayanır. Saime Göksu ve Edward Timms’in *Romantik Komünist* adlı kitaplarında belirttikleri üzere, kitabın bu kurgusu, 1929 yılında Türkiye’deki edebiyat camiasında büyük tartışmalara neden olmuştur:

Tutucu eleştirmenler, Nâzım’ın burjuva kültürünün en kutsal

simgelerinden birini komünizm davasına uyarlama cüretini

göstermesi, özellikle de Leonardo da Vinci’nin masum gülümseyişli

---

<sup>5</sup> *Jokond ile Sİ-YA-U* da, Louvre’da yer alan diğer eserlerle birlikte, Jokond’un, yukarıda açıldığı üzere “karnavalesk” bir söylemle, kutsallığını ve üstünlüğünü yitirmesine karşıt olarak, Çin’in sanatsal üretiminin yüceltildiği görülür. Örneğin Jokond, Çinliler’in “fildişini ipek gibi iş[lediğini]” (83) söyler ve bir başka yerde, Rönesans ressamlarının resimleri yerine Çinli nakkaşların resimlerini görmek istediğini belirtir: “Başladım unutmaya / tombul Rönesans üstatlarının isimlerini. / Görmek istiyorum / Çekik gözlü Çin nakkaşlarının / ince uzun kamış fırçalarından / damlıyan / siyah suluboya kuş ve çiçek / resimlerini..” (84-85).

Mona Lisasını ateşli bir devrimciye dönüştürmesi karşısında şaşkına dönmüşlerdi. (130)

Göksu ve Timms'in eleştirilere neden olduğunu belirttikleri bu bağlam değişikliği, temel bir farklılıkla, Rabelais'nin eserinde Gargantua'nın çanları kiliseden çalarak yeryüzüne indirmesi ve bu şekilde dinsel karakterinden arındırmasına benzer: Aradaki söz konusu temel farklılık, *Gargantua*'da Orta Çağ dünyasının "yukarı-göksel" ve "aşağı-dünyevi" hiyerarşisinin alt üst edilmesine karşılık, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da, Göksu ve Timms'in ifadesiyle "burjuva kültürünün en kutsal simgelerinden biri" olan Jokond'un ileri kapitalist bir ülke olan Fransa'dan bir Doğu ülkesine, Çin'e taşınması doğrultusunda, ileri kapitalist dünyanın zamanda "ileri-geri" karşıtlığını içeren hiyerarşisinin hükmünün ortadan kaldırılmasıdır.

## **2. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de Irkçılık ve Sömürgecilik**

### **"Maskesinin Düşürülmesi"**

*Jokond ile Sİ-YA-U*'dan üç sene sonra yayımlanan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de de sömürgecilik meşrulaştırılmasında kullanılan, bazı halkların "ileri", bazılarının da "geri" olduğu, bu anlamda da "geri" olan halkların evrimsel açıdan hayvanlara yakın olduğu düşüncesine dayanan ırkçılığın alayağı edilmesi söz konusudur.

"Irkçılık", Ania Loomba'nın belirttiği gibi, Darwin'in türlerin evrimi kuramının "ırka dayalı üstünlük fikrini teşvik etmek için" temel alındığı kimi "bilimsel" çalışmaların da etkisiyle on sekizinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış bir kavramdır (84). Söz konusu "bilimsel" çalışmalarla, bazı halkların insandan çok hayvanlara yakın olduğu ve dolayısıyla ırklar arası bir hiyerarşi bulunduğu düşüncesi iyiden iyiye yaygınlaşmıştır.

Martinikli şair ve politikacı Aimé Césaire, 1950 yılında yayımlanan “Sömürgecilik Üzerine Söylev”inde, yukarıda sözü edilen düşünceler doğrultusunda meşrulaştırılan sömürgeciliğin, aslında sömürgeciyi “barbar” ve “vahşi” kıldığını şu şekilde ifade eder: “[S]ömürgecili[k] sömürgeciyi [...] medeniyetten çıkarmış, kelimenin tam anlamıyla onu [...] vahşileştir[miş], alçalt[mış], gizli içgüdülerini, açgözlülüğünü, ondaki şiddeti, ondaki ırksal düşmanlığı ve ahlaki alçakla[ş]mayı [...] uyandır[mıştır.]” (68)

İşte Nâzım Hikmet’in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* adlı kitabında yer alan “Kalküta’da Bir Polis Karakolunun Yüksek Duvarlarının Dibi” başlıklı bölümde, İngiliz polislerinin hayvan isimleri takarak bahsettikleri Hintliler’e ne şekilde işkence yaptıklarını anlattıkları sahnede, sömürge halklarının “vahşi” olduğu düşüncesiyle beslenen sömürgeci söylem, sömürgecilik ve vahşet arasında kurulan ilişki yoluyla tersine çevrilir. Nâzım Hikmet, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün bu bölümünü, *Sesini Kaybeden Şehir* kitabında da yayımlamış ve bu metni, “Makbet’in tesiri altında kal[...]arak yaz[dığımı]” belirtmiştir (251). Bu bölüm, Nâzım Hikmet’in dikkat çektiği üzere, William Shakespeare’in *Macbeth* adlı tragedyasının bir sahnesiyle metinler arası ilişki içerisindedir. Söz konusu sahnede, üç cadı, kendi aralarında insanlara yaptıkları kötülüklerden övünçle ve mizahi bir üslupla bahsederler. Nâzım Hikmet, *Macbeth*’in ilk perdesinin üçüncü sahnesinde yer alan ve “Şimşek. Üç cadı girer” (11) diye başlayan bu bölümü, “Gök gürler. Vakit akşam üzeri. Üç polis karakolun duvarları dibinde buluşur” (287) şeklinde yeniden yazarak, Shakespeare’in kurguladığı cadılar ile İngiliz polisler arasında bir benzerlik ilişkisi kurar. Nitekim, Nâzım Hikmet, *Macbeth*’in, birinci cadının, ikinci cadıya nerede olduğunu sorması ve ikinci cadının ona domuz öldürmeye gittiğini söylemesiyle başlayan bu sahnesinden (11) yola çıkarak, karakolda buluştuğu belirtilen (287) üç

İngiliz polisin Hintlilere yaptıkları işkenceler konusunda konuştuğu sahneyi, ikinci polisin, birincisinin “Nereye gitmişin?” sorusuna, “Domuz boğazlamaya...” yanıtını vermesiyle başlatır (287). Böylelikle, Nâzım Hikmet ilkin, bu metinler arası ilişki yoluyla İngiliz polisleri bu cadılara benzeterek, sömürgeci söylemin, sömürge halklarının “vahşi” olduğuna dair yargısını tersine çevirir. Bu bölüm, birinci polisin, Hintli bir kadının çocuğunu, Britanya polisine selam vermediği için akarsuya attığını ve daha sonra da kadını, ona işkence yapmak üzere karakola getirdiğini anlattığı, aşağıda alıntılanan dizelerle—bu dizelerde Nâzım Hikmet, sömürgeci söylemi “grotesk”e başvurarak ters yüz eder—devam eder:

BİRİNCİ POLİS — Köprünün üstünde

bir Hintli karı gördüm demin.

Kucağında kertenkele suratlı bir çocuk vardı.

Çocuk beni görünce başladı ağlamaya

ağlamaya

ağlamaya...

Karıya:

— Sustur şu piçi,

Britanya polisine selam versin,

dedim.

Selam vermezse, kuyruksuz bir fare gibi

gebersin

dedim.

Ne sustu, ne selam verdi kara kurbağa yavrusu.

Akiyordu su...

Akar suya fırlattım bu zırlayan şeytan piçini.

Anası yüzüme bakıp

kara bir uçurum gibi çekti içini.

Dokundu rikkatime

bu iç çekiş.

Madrash bir ihtiyar:

«Azabı azapla tedavi edin...»

demiş.

Getirdim karakola kocakarıyı.

Sarı sırtından kızıl kan sızdırıp

çekeceğim içinden ağrısı... (287)

Bu bölümde, polisin anlattığı olayın niteliği, bu olayı gündelik, sıradan bir konu imiş gibi dillendirmesi ve burada kullandığı mizahi üslup arasında ciddi bir uyumsuzluk olduğu ilk bakışta göze çarpar. Daha önce de belirtildiği gibi, en genel tanımıyla “aynı eser içerisinde iki [...] farklı, hatta çelişik ögenin görsel ya da psikolojik bir sürpriz ya da şok etkisi yaratacak şekilde, [...] yan yana bulunması, [...] uyumsuzluğu” anlamına gelen “grotesk” tekniğinden, Nâzım Hikmet’in, yukarıda alıntılanan dizelerdeki yararlanmış biçimi, daha önce verilen örneklerden farklı olarak, konu ve üslup arasındaki uyumsuzluğa dayanır. Philip Thomson, *The Grotesque* (Grotesk) adlı kitabında, söz konusu tekniğin içerik ve üslup arasındaki uyumsuzluk olarak tanımlanabilecek kullanım biçiminden, Samuel Beckett’in *Watt* adlı romanının bir bölümden yola çıkarak “iğrenç ya da korkunç bir içeriğin komik bir üslupla sunulması” olarak söz eder (3). Thomson, “grotesk”in bu şekilde kullanılmasının, yani rahatsız edici bir konudan söz ederken “komik üslubun devreye girmesi[nin], okuyucunun, söz konusu sahnenin dehşet vericiliğine olan duyarlılığını artır[dığını]” ifade eder (8).

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'den alıntılanan yukarıdaki bölümde, birinci polis hayvan isimleriyle sözünü ettiği Hintli kadın ve çocuğuna yaptığı eziyetlerden gündelik ve eğlenceli bir olaydan bahseder gibi söz etmesi, sömürgecinin sömürülen üzerindeki baskı ve işkencelerinin gülünçleştirildiği anlamına gelmez; aksine, okur için, konunun rahatsız ediciliği bu teknikle yoğunlaştırılmıştır. Bu bölümde, içerik ve kullanılan üslup arasında gözetilen uyumsuzluk, sömürgeleştirilen halkları “vahşi” olarak niteleyen ırkçı söylemin tersine çevrilmesinde ve böylelikle de sömürgecinin uyguladığı vahşetin okur nezdinde tüm çarpıcılığıyla ortaya konulması ve bunun yarattığı rahatsızlık duygusunun son kerteye kadar artırılmasında işlevsellik kazanır.

Yukarıda alıntılan bölümü, ikinci ve üçüncü polis konuşmaya katılarak birincinin Hintli kadına yapacağı işkencelere nasıl yardım edeceklerinden söz ettikleri şu bölüm izler:

İKİNCİ POLİS — Sana bu işte yardım için  
kocakarıyı eski bir halı gibi  
ayaklarına sereceğim.

BİRİNCİ POLİS — Lütufkârsın...

ÜÇÜNCÜ POLİS — Ben de sana:

Bengale ormanlarında avlanmış bir filin  
koparılmış erkekliğinden  
bir kamçı vereceğim... (288)

Bu bölümde, “kocakarı[nın] eski bir halı gibi / [BİRİNCİ POLİS’in] ayaklarına ser[ilmesi]” ve polise “filin / koparılmış erkekliğinden / bir kamçı ver[ilmesi]”, tecavüz yoluyla işkenceyi çağrıştıran ifadelerdir. Bu açıdan da, bu dizelerde, sömürge ülkesi kadınının cinsel açıdan “fethi” düşüncesi işlenir. Ania

Loomba, “kolonyal dönemin başlangıcından sonuna [...] kadın bedenleri[nin] fethedilen ülkeyi simgeleştir[diğini]” (177) ve sömürgeci tahakkümle cinsel tahakküm arasında bir koşutluk kurulduğunu belirtir (185). Sömürgeci söylemde önemli bir yer tutan bu simgeleştirme, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün yukarıda alıntılanan bölümünde, İngiliz polisin Hintli kadına tecavüz yoluyla işkence etme niyetine karşılık, diğer polislerin “yardım” talebinde bulunmasıyla gündeme getirilir. Ancak, özellikle birinci polisin, ikinci polisin teklifine karşılık olarak “Lütufkârsın” demesi—*Macbeth*’de de ikinci cadı, ona yediği kestanelerden vermeyen kadının kocasının gemisini batıracağını söyleyen birinci cadıya yardım teklifinde bulununca, birinci cadı ona “Naziksin” şeklinde yanıt verir (13)—bu sözle, bir kez daha işkence ve tecavüz içeriği mizahi bir biçimde ifade bulduğu için, sömürgecinin sömürge kadını üzerindeki fiziksel tahakkümünü, okur açısından çok daha rahatsız edici kılar.

Konuşmanın sonuna doğru, İngiliz polislerin kullandıkları işkence yöntemlerinden çok daha detaylı bir biçimde bahsetmeye başladıkları ve buna koşut olarak metindeki mizahi tonun daha da yoğunlaştığı görülür. BİRİNCİ POLİS, diğer polislerden daha fazla yardım istemediğini, zaten “kitabı ıstırabın tek mil ezberinde” olduğunu söyleyerek (288) yaptığı işkencelerden şu şekilde söz eder:

Uykulara kâbus gibi çökebilirim,  
tırnak sökebilirim,  
kulakların içine kurşun dökebilirim.  
Ellerin derisini eldiven gibi soymak,  
koltuk altına kaynar sudan yeni çıkmış  
hindi yumurtası koymak,  
sirke damlatarak gözleri oymak,  
domuz topu ıtlak olunan usûl,

velhasıl daha bin bir usûlle gayeye vusûl

mümkündür bence... (288)

Daha önce de belirtildiği gibi, groteskin bir türünden “iğrenç ya da korkunç bir içeriğin komik bir üslupla sunulması” (3) olarak söz eden Philip Thomson, bu tekniğe başvuru eserlerin çoğunda insan bedeniyle ilgili anormalliğe ilişkin imgelerin kullanıldığının altını çizerek (8), “bu anormalli[ğın] doğrudan ve genellikle radikal bir biçimde sunulması[nın], groteskin çoğu kez rahatsız edici ve hatta gayri medeni bir edebî araç olarak alımlanmasına neden ol[duğunu]” (26) ifade eder. Groteskin, Thomson’un ortaya koyduğu bu özelliğini sergileyen yukarıdaki pasajda, grotesk söylemin öznesi konumundaki polisin, Hintli kadın ve çocuktan hayvan adlarıyla söz etmesinin de gösterdiği üzere, medeniyetten uzak olduklarına işaret ettiği sömürge halkından çok daha “gayri medeni” olduğuna dikkat çekilir. İngiliz polislerin kendi aralarındaki konuşmalarının, benzer bir imgelemele, grevde yakalanan Hintlilerden birinin kesilen parmağında uzayan tırnağı seyretmeye gittiklerinin söylenmesiyle son bulduğu görülür:

Bakınız, bende ne var?

3. VE 2. POLİS — Göster bize

göster bize!!

BİRİNCİ POLİS — Grevde yakalanan

Hintlilerden birinin

taze kesilmiş başparmağı...

Kesildikten sonra yarım santim uzadı tırnağı...

3. VE 2. POLİS — Haydi içeri gidelim,

uzayan tırnağı seyredelim... (289)



Nâzım Hikmet'in yine Shakespeare'in *Macbeth*'indeki söz konusu sahneden esinlenerek yazdığı bu dizelerde de—*Macbeth*'te birinci cadı, diğerlerine “Bakın bende ne var?” dedikten sonra, ikinci cadı, “Göster bize, göster bize” der ve birinci cadı, bu dizelerin akabinde, elinde bir adamın parmağının olduğunu söyler (14), hem sözü edilen metinler arası ilişki hem de içerik ve üslup arasındaki uyumsuzluk yokuyla, sömürgeci söylemde yer alan, sömürülen hakların “vahşi” olduğu düşüncesi tersine çevrilmiş ve Aimé Césaire'in ortaya koyduğu gibi, sömürgeciliğin sömürgeciyi “vahşileştirdiği”ne böylece dikkat çekilmiştir.

Aimé Césaire, “Sömürgecilik Üzerine Söylev”inde, ırkçı söylemle meşrulaştırılan sömürgeciliğin, sömürge ülkelerindeki “geri” halklara iyilik etmek ve onları medenileştirmek gibi retoriklerle beslenmesine karşın, aslında bütünüyle kapitalist ülkelerin ekonomileri arasındaki rekabete dayandığını şu sözlerle ifade eder:

[Sömürgecilik] [n]e İncil'i öğretmektir, ne hayırsever bir girişimdir; ne cehaletin, hastalıkların ve tiranlığın sınırlarını geriletme arzudur, ne Tanrının yüceltilmesi için üstlenilen bir projedir, ne de hukuk düzenini genişletme çabasıdır. Sonuçlarından çekinmeksizin, ilk ve son kez olmak üzere kabul etmeliyiz ki, buradaki tayin edici aktörler serüvenci ve korsan, toptancı ve gemi sahibi, altın arayıcısı ve tüccar, hırs ve güç, ve bunların da gerisinde, içsel nedenlerden dolayı, tarihin belli bir noktasında, birbirine rakip ekonomileri arasındaki rekabeti dünya ölçeğinde yaymaya kendisini zorunlu hisseden bir medeniyetin şeytani gölgesidir. (64-65)

Sömürgeciliğin dayandığı ırkçı söylem, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de grotesk yoluyla alaşağı edildikten sonra, Aimé Césaire'in de yukarıdaki sözleriyle

ortaya koyduğu gibi, ırkçılığın sömürgeciliğin maskesi olduğu, bu maskenin gerisinde yatanın ise kapitalizm olduğu düşüncesi, Benerci'nin arkadaşı Somadeva'nın yazmaya başladığı ve onun ölümünden sonra Benerci'nin yazmaya devam ettiği belirtilen “Yirminci Asır Hindistan Tarihi” bölümünde işlenir.

Bu tarihin, Somadeva'nın yazdığı belirtilen bölümü, tarih ile sinema arasında kurulan bir analogi temelinde oluşturulmuştur. Metnin anlatıcısı, doğumuyla birlikte bir sinema biletiyle kundaklandığını belirtir (304): Bunu tezin ikinci bölümünde üzerinde durulduğu gibi, anlatıcının, o var olmadan önce kurgulanmış mevcut dünya düzeni içerisinde doğduğu şeklinde yorumlamak mümkündür. Bu bölümde, sinema salonuna, üç ayrı mevkiyi temsil eden üç kapıdan girildiği belirtilir (304). Bu kapıların, İngiliz sömürgesi Hindistan'daki toplumsal sınıfları temsil ettiği açıktır: İlk kapıdan “fraklı Britanya bankaları” olarak tabir edilen, İngilizler'den oluşan egemen sınıfın, ikinci kapıdan “küçük dar / dükkânlarla / dar tarlalar” olarak işaret edilen küçük burjuvazinin ve son kapıdan da “istihsal aletinden mahrum olanlar”ın girdiği belirtilir (304). Seyircilerin polisler tarafından işaret edilen yerlerine oturmasının ardından, ışıkların kapandığı ve perdede “Yirminci Asrın Sergüzeştleri” adlı dramın başladığı ifade edilerek filmin anlatımına geçilir (305). Yoğun bir görsellikle örülü bu bölümde, kapitalizm, mizahi bir üslupla anlatılır:

Yirminci asır

dört kanatlı bir tayyareden

mendil salladı bize.

Yakasında kapitalizm

açıldı kabak çiçeği gibi. (305)

İlkin yirminci yüzyıldaki teknolojik gelişmelere dikkat çekilerek bu gelişmelere koşut olarak kapitalizmin hızla güçlendiği fikri—TDK'nın internet

sözlüğünde belirtildiği üzere “utangaçlıktan çabucak sıyrılarak aşırı ölçüde serbest davranmak” anlamına gelen—“kabak çiçeği gibi açılmak” deyimini kullanılarak ifade edilir. Bu doğrultuda, kapitalizmin temel sürükleyicisi olan fabrikaların hızla çoğalması şu dizelerle anlatılır:

O kadar çoğaldı  
o kadar  
uzadı ki bacalar  
saçlarından asıldılar sıra sıra  
kehkeşanlara.  
Öyle duman çıktı, kurum yağdı ki  
gökte Allah bile meleklerle

Amerikan markalı muşambalar giydirdi. (305)

Bu dizelerde, Bakhtin’in temel ilkesini “yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağı indirmek[...]; yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmöz bütünlükleri içinde dünya ve bedenın alanlarına aktarmak” (47) olarak saptadığı “grotesk gerçekçılık”ın tersine çevrildiği görülür. Kapitalizmle birlikte hızla çoğalan fabrikaların bacalarının yüksekliği, bu bacaların imgesel düzlemde samanyoluna, yani “yüksek”e çekilmesiyle, fabrikalardan çıkan duman ve kurumun aşırılığı ise, bunların “ruhani, ideal” olanın, yani “Allah”ın alanına taşınmasıyla vurgulanır. Ancak, uyuşmaz öğelerin birliğine dayanan bu “tersine” grotesk imgelem, kapitalizmi ve üretimini yüceltmekten çok uzaktır; çünkü sadece bunların boyutunu ve gücünü ortaya koymaya hizmet eder.

Kapitalizmin yerildiği dizelerin ardından gelen bölümde, üç polisin Hintlilere yaptıkları işkenceleri anlattıkları bölümde olduğu gibi, ırkçılık konusu işlenir; ancak bu kez açık bir biçimde kapitalizmle ilişkilendirilir:

Bir coğrafya hocası dedi ki derste:

“Senegalli zencinin yegâne derdi  
yüzünün siyah olmasıdır.”

Bu haber bir velveyle köpürdü Paris'te,  
müstemlekeler nezareti emir verdi,  
pudra fabrikaları geçti seferberliğe.

Paris'te olan işler duyulunca Londra'dan  
hemen içtima edip karar koydu Avam Kamarası:  
“Kıçlarına kuyruk takmıyan Hintlilerin  
kesilecek kafası.”

Telsizler daha tebliğ ederken bu kararı Hind'e  
muazzam bir kuyruk tröstü teşekkül etti

Mançister şehrinde. (306)

Yukarıda alıntılanan dizelerde “ırkçılık” ve “kapitalizm” ilişkisinin sorgulanmasında, öncelikli olarak “ırk” kavramının inşasının büyük ölçüde deri rengiyle ilişkilendirildiğini ve sömürgeci söylemde “yüksek” ırkların beyaz, “aşağı” ırkların siyah olarak konumlandırıldığını belirtmek gerekir. Ania Loomba'nın Alman Antropolog Theodor Waitz'ın 1858 yılında yayımlanan antropoloji kitabından aktardığı görüşler bu ilişkiyi somutlar niteliktedir: Waitz, insanlığın hayvanlarda olduğu gibi çeşitli türlerden oluştuğunu ve bu türler arasında “doğal bir aristokrasi” olduğunu söyledikten sonra, bu aristokrasinin tepesinde “beyaz” adamın olması gerektiğini, diğerlerinin de ona hizmet etmekle mükellef olduğunu şu sözlerle ileri sürer:

[K]ökenleri itibariyle insanlığın soylu kesimine hizmet etmeye  
mahkûm olan ve belki ehlileştirilebilecek, eğitilebilecek ve evcil

hayvanlar gibi kullanılabilir ya da semirtiler, [...] aŒađı ırklara karŒıt olarak, baŒat bir beyaz t¸r olmalıdır. (143)

Bundan baŒka bir durumun s¸z konusu olamayacağını belirten Waitz'e g¸re, bunun sebebi, "aŒađı" ırkların hizmet etmekten daha fazlasını yapmaya kadir olmamalarıdır. Waitz bu g¸r¸Œ¸n¸, beyaz olmayan "ırk"larla bitki ve hayvanlar arasında bir koŒutluk kurarak iddia eder:

Bu aŒađı ırkların daha y¸ksek bir ahlaki ve d¸Œ¸nsel geliŒim d¸zeyine y¸kseltmeleri i¸in ¸aba harcamak, ıhlamur ağa¸larının tarımsal yetiŒtirme yoluyla Œeftali vermelerini ya da maymunların gerekli eğitimden sonra konuŒmayı ¸renebileceklerini ummak kadar aptalca olur. (143)

Waitz'in s¸zleri, ırk¸ı s¸ylemde insanlar arasında var olduğu ¸ne s¸r¸len hiyerarŒinin deri rengine g¸re inŒa edilmiŒ olduğunu, beyaz olanın "insan", siyah olanın ona hizmet etmekle y¸k¸ml¸ "hayvan" olarak konumlandırıldığını ve deri renginin deđiŒmezliđinin de, bu hiyerarŒinin sabitliğine, korunmasına hizmet ettiğini g¸sterir. Loomba, bu ¸er¸evede, "[m]odern d¸nemin baŒlarında, 'Etiyopyalıyı beyazlayıncaya dek yıkamanın imk¸nsızlığı gibi vecizeler[in]" bu hiyerarŒinin korunmasına y¸nelik olarak kullanıldığını belirterek, Thomas Palmer'ın 1565 yılında yayımlanan *Two Hundred Posies*'inde yer alan ve iki adamın Etiyopyalı bir adamı yıkayıp beyazlatmasının olanaksızlığının anlatıldığı "¸mk¸nsız Œeyler" baŒlıklı Œiirini ¸rnek olarak verir (130): "Neden yıkarsın boŒuna Etiyopyalıyı? / Ah boŒuna, / Kimse kara geceyi aydınlatamaz" (aktaran Jean Michel Massing 185)

Bu imgenin yakın zamana kadar kullanıldığını g¸steren bir ¸rneği, Ali Rattansi, *Racism: A Very Short Introduction* baŒlıklı kitabında sunar. Rattansi'nin verdiği ¸rnek, tarihini belirtmediği bir İngiliz sabun reklamıdır: 1960'lara değin faaliyetini

sürdüren Gossages firmasının ürünü olan “Sihirli Sabun”unun reklamında, siyahı bir erkek yüzünün yarısının rengi açıklanarak, bu resmin altına, bu sabunun “siyahı beyaz yap[tığı]” yazılmıştır (53).<sup>6</sup> Bu reklamda da, Ania Loomba’nın verdiği örnekteki gibi, deri renginin değişmezliği, aksinin olanaksızlığı çağrıştırılarak vurgulanır.

Nâzım Hikmet’in, bir öğretmenin “Senegalli zencinin yegâne derdi / yüzünün siyah olmasıdır” demesini izleyen süreçte “pudra fabrikaları”nın seferberliğe geçtiğini ifade ettiği dizelerde, beyaz insanın, yukarıda açıklanmaya çalışılan ırkçı imgeyi kullanarak, dünya halkları arasında sahip olduğu egemenliği meşrulaştırma çabası gülünçleştirilir. Öte yandan, bu dizelerin ardından, Avam Kamarası’nın “Kıçlarına kuyruk takmayan Hintlilerin” kafasının kesileceğine dair bir karar aldığı ve bu kararın ertesinde, İngilterede bir “kuyruk tröstü”nün ortaya çıktığının söylenmesi (306) yoluyla, sömürgeci söylemde bazı halkların diğerlerine göre “aşağı” ve “hayvansı” oldukları iddiasının, ileri kapitalizmi simgeleyen “tröst”lere hizmet ettiğinin altı çizilir. Bu hizmetin neliği ise, yine mizahi söyleme başvuru sonraki dizelerde açıklığa kavuşur:

Kutbu şimalide Eskimolar  
görünce bu halleri,  
kıça kuyruk takmamak  
ve değiştirmemek için deri,  
ince Japon fincanlarında  
okkalarla Hollanda sütü içmeğe başladılar.  
Üstünde uzun katarlar kayan raylar,

---

<sup>6</sup> Jean Michel Massing, “From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian” (Yunan Deyiminden Sabun Reklamına” başlıklı makalesinde, yukarıda sözü eden imgenin sürekliliğini konu eder.

bahrimuhitlerin elli bin tonlukları

ham mevat taşıyorlar müstemlekelerden. (306)

Yukarıdaki dizelerin, ırkçı söylemi, ileri kapitalist ülkelerin kendilerine pazar sağlama ve ham madde ihtiyaçlarını karşılamalarını meşrulaştıran bir söylem olması açısından, kapitalizmle ilişkilendirdiği açıktır.

Bu dizelerin ardından, “film”de, Hindistan’daki toplumsal sınıfların geçit resmi gibi kurgulandığı bir başka bölüm yer alır. Anlatıcı, ilkin üretim araçlarına sahip olmayan proletaryanın, yani “mavi pantolonlular” olarak işaret edilen işçi sınıfının geçit resminden mizahi değil, ciddi bir üslupla söz eder. Örneğin, “Keşmirli mensucat amelesi”nin “hep bir ağızdan şarkılar okuyarak / kocaman bir bayrak dokuyarak” sinema perdesinden geçtiği ve elektrikçilerin “elektrik kadar temiz / elektrik kadar çevik” görüldüğü belirtir (308). Nitekim, anlatıcının söz konusu toplumsal sınıftan “bizimkiler” diye bahsetmesi, sözü edilenin, Pospelov’un ifadesiyle “lirik biz” olduğunun bir göstergesidir. Daha sonra, anlatıcının benzer şekilde, işsizlerin oluşturduğu toplumsal gruptan da, bu grupta duygusal bir yakınlık kurarak bahsettiği görülür (309). Anlatıcı, işsizlerin ardından “burjuvazi”den söz etmeye başladığında ise, yeniden mizahi bir üsluba başvurur:

Sökün etti tröstler.

Başlarında

banka kavaslarının şapkası vardı.

Sıkıştırmışlardı fabrika bacalarını

kulaklarına.

Toprakların kilometreleri

tespihti ellerinde.

Ağızları havada kartel avlıyordu.

Esham senetlerindendi boyunbağları.

[...]

Göründü müteşebbislerin alayı.

Hepsi bir iki fabrikanın

tutmuştu kulaklarından.

Sünnet çocukları gibi yürüyorlardı.

Hepsinin parlıyordu apış arasında

malî sermayenin altın kazığı. (309-310)

Orhan Hançerlioğlu'nun *Ekonomi Sözlüğü*'nde belirttiği üzere tekeli kapitalizmin ürünü olan ve işletmelerin, tek bir yönetim altında bir araya getirilmesiyle oluşan "tröst"ler, pazarlara egemen olmada diğer işletmelerden çok daha avantajlıdır (434). İşte, daha önceki dizelerde, ırkçılığın oluşturulmasını meşrulaştırdığı ifade edilen dünya pazarındaki en büyük güçler olarak işlev gören "tröstler"in, yukarıdaki dizelerde Gargantua gibi birer "dev" olarak betimlendiği görülür. Bu devlerin başında, bir külah ve külahından sarkan "Vahşi Hırkanya ülkesinin bir pelikan kuşundan yolunmuş", "kocaman, güzel bir mavi tüy" (44) taşıyan Gargantua'dan farklı olarak "banka kavaslarının", yani banka koruma görevlilerinin şapkası, kulaklarında da "fabrika bacaları" vardır. Dev, elinde, hümanizmin felsefe ve bilime, yani dogmatik değil araştıran, sorgulayan düşünceye verdiği önemi ve öğrenme isteğini temsil eden "yedi bin batman ağırlığında[ki]" iri diviti taşıyan (44) Gargantua'dan farklı olarak kıtalar arası ticareti temsil eden kilometrelerce uzun bir tespih tutar. Yine, henüz bir bebekken bile günlük süt ihtiyacını ancak "on yedi bin dokuz yüz on üç inek[in]" (37) karşıladığı Gargantua'nın aksine tröstler ağızlarıyla havada, Hançerlioğlu'nun belirttiği gibi, bir malın üretilmesine yönelik olarak o malın üretiminde gerekli malzemeleri üreten



şirketlerin tekel kurarak daha çok kâr sağlamak, yani pazar hâkimiyeti kurmak amacıyla yapılan anlaşma anlamına gelen “kartel”leri (213) avlarlar. Bunun yanı sıra bu tröstler, Gargantua gibi, boyunlarına “yirmi bin altmış üç okka ağırlığında” altın zincirler (44) değil, hisse senedi bağlarlar. Fabrikaların kulaklarından tuttıkları söylenen girişimcilerin de, tröstler gibi dev bedenler biçiminde tasvir edildiği görülür. Bu girişimcilerin sünnet çocukları gibi yürüdükleri ve hepsinin “apış arasında / malî sermayenin altın kazığı[nın]” parladığı belirtilir. Bu dizelerde, Bakhtin’in “ruhani, ideal, soyut olan şeylerin yukarıdan aşağıya, dünya ve beden alanlarına aktarıl[arak]” (*Rabelais ve Dünyası* 47) itibarsızlaştırılmasına dayandığını belirttiği grotesk biçimine başvurulur. Bir filmin anlatımı olarak kurgulanan bu bölümün başında, büyüklüğü ve gücü ilkin Tanrı ve gökselliğe atıfla açıldığı görülen kapitalist düzenin temelindeki sermaye olgusunun, bölümün sonunda yer alan bu dizelerde, erkeğin cinsel organına benzetilmesi yoluyla, yeniden dünyaya ve beden alanına taşınarak gülünçleştirilmesi söz konusudur. Ancak, bu dizelerde, *Gargantua*’dan farklı olarak ideal olan beden alanına taşınırken, beden yüceltilmesi söz konusu değildir. Zira, Orta Çağ ideolojisinin beraberinde getirdiği çilecilik ve dünyevi hazların değersizleştirilmesi düşüncesine karşıt olarak yemeyi, içmeyi ve zenginleşmeyi öne çıkaran Rabelais’den farklı olarak Nâzım Hikmet, Avrupalı olmayan halkların yüzyıllar boyunca sömürülmesi pahasına oluşan kapitalist düzene karşı çıkmaktadır. Nitekim, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de, Gargantua’nın dev bedeni olarak tasvir edildiği görülen tröstlerin ve girişimcilerin bedenlerinde cisimleşen zenginliğin, Gargantua’ninkinden katbekat üstünde olduğunu söylemek mümkündür. Zira, Preserved Smith’in *Rönesans ve Reform Çağı: Bir Sosyal Arkaplan Çalışması* başlıklı kitabında belirttiği üzere, Rabelais’in çağından yirminci yüzyılın ilk yarısında, yani Nâzım Hikmet’in bu tezin konusunu

oluşturan kitapları yazdığı döneme kadar, “Avrupa’da yaşayanların sayısı dört katına çıkarken, kıtanın servetinin miktarı çok da büyük bir oranda artış göstermiştir” (18). Öyle ki, *Gargantua*’nın yayımlanmasından yirmi sene öncesi olan 1534 ile, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün yayımlanmasından on yedi sene öncesine denk düşen 1914 yılları arasında Avrupa’nın zenginliği 128 kat artmıştır (18). Kuşkusuz, bu zenginliğin önemli bir kaynağı sömürgecilik ve onun meşrulaştırılmasına hizmet eden ırkçılık olgusudur. İşte Nâzım Hikmet’in, Rabelais’in romanlarında kutsal olanı itibarsızlaştırmak amacıyla yarattığı, dünyevi hazları yiyip yutan dev bedenleri, dört yüz yıl sonra, bu kez, “beyaz” olmayan halkları sömürerek büyüyen dev bedenlere dönüştürerek, sömürgeciliği, ırkçılığı ve bunlardan beslenen kapitalizmi yerdiği görülür.

### **3. Taranta-Babu’ya Mektuplar’da Faşizmin “Ulviyetinden” Arındırılması**

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’den üç sene sonra 1935’te yayımlanan ve Etiyopyalı bir gencin, Mussolini liderliğindeki İtalya’nın Etiyopya’yı (Habeşistan) işgalinin arifesinde İtalya’dan karısına yazdığı belirtilen mektuplardan oluşan, bu yapıyla bir mektup-roman gibi kurgulanan *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da mizahın hedefi, İtalya’nın Etiyopya’yı işgalini, yeni bir Roma imparatorluğu kurma düşüncesi ve faşist ideolojiyle meşrulaştıran Benito Mussolini ile onun döneminde oluşturulan ikonografide önemli bir yer tutan Remus ve Romulus’un yanı sıra, faşist rejime destek veren Katolik kilisesi lideri Papa Pius XI’dir. *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da, bu figürlerin iki farklı edebî araca başvurularak itibarsızlaştırıldığı görülür. Bu araçlardan ilki, mektupların çerçeve anlatısını oluşturan ilk bölümde başvurulan ve J. A. Cuddon’un hazırladığı *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*’de (Penguin Edebiyat Terimleri ve Edebiyat Kuramı Sözlüğü) belirtildiği

üzere, “sözcükler ve bu sözcüklerin anlamı, eylemler ve sonuçları ya da görünüş ve gerçeklik arasındaki uyumsuzluğa” dayanan (430) “ironi”, mektuplarda ise grotesktir. Tanımı gereği içerisinde iki hakikati ve iki sesi barındırmasından ötürü, Bakhtin’in “romanlaşan” türlerde gözlemlenen mizah öğeleri arasında saydığı “ironi” (“Epik ve Roman” 169) de grotesk gibi, *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da, Mussolini dönemi faşizminin mutlakçı ve monolojik söyleminin yıkılmasına hizmet eder.

*Taranta-Babu’ya Mektuplar*’ın, ironik bir söylemin egemen olduğu çerçeve anlatisını, Etiyopyalı gencin karısına yazdığı mektupları yayımladığını söyleyen ve böylelikle editöre indirgenen anlatıcının, İtalya’da yaşayan ve “[b]aşı belaya girer” (433) diye adını vermediği bir arkadaşının gönderdiği bir mektup oluşturur. Bu mektubun isimsiz yazarı, ilkin, Roma’da birbirlerine taban tabana zıt iki ayrı yaşamın varlığından söz eder: Bunlardan ilki, kartpostallara, tarih ve coğrafya kitaplarında resimleri basılan, zengin ve görkemli bir Roma’da, Mussolini ve varlıklı kişilerin sürdürdüğü yaşam, diğeri ise, halk mahallelerinde, fakirlik ve işsizlik içerisindeki halkın sürdürdüğü yaşamdır (433-34). Mektup yazarı, Mussolini’nin *İtalyan Ansiklopedisi*’ne yazdığı “Faşizm” maddesinden alıntılar yaparak faşizmin sunduğu “resmi hakikat”inin, sadece söz konusu halk mahallelerinde yaşayan fakir halka dayatıldığını, Mussolini ve diğer zenginlerin yaşam biçimiyle çelişir nitelikte olduğunu, daha önce belirtildiği üzere ironi yoluyla dile getirir.

Bu doğrultuda, mektup yazarının, kızını İtalya’nın zengin Kontlarından biriyle evlendirdiğini, bir prensin hediye ettiği bir villada oturduğunu ve Banka Komerçiale’nin müdürünün en yakın dostu olduğunu söyleyerek (434) zenginliğine işaret ettiği Mussolini’nin *İtalyan Ansiklopedisi*’ne yazdığı “Faşizm” maddesinden “Faşist, rahat hayata zor bakar... Yeryüzünde saadetin mümkün olacağına inanmaz” (434) sözlerini alıntıladığı görülür. Mektup yazarının Mussolini’nin zenginliği

hakkında verdiği bilgiler, Mussolini'nin kendi sözlerini ironikleştirmektedir; zira bu zenginlikle, Mussolini'nin rahat hayatın zorluğu hakkında söyledikleri arasında, yani görünüş ile gerçeklik arasında temelli bir uyumsuzluk söz konusudur. Bu çelişkiyi böylelikle ortaya koyan mektup yazarı, daha sonra, Faşist liderin bu sözlerinin, sadece alt sınıfları ilgilendirdiğini, yine ironiye başvurarak şu şekilde ifade eder: “Faşizmin bu [...] nazariyesi bütük bir ciddiyet ve samimiyetle ‘Cartieri Popolari - Halk Mahallelerinde’ gerçekleştirilmiştir” (434). Bu cümledeki ironi, mektup yazarının, faşizmin sadece fakir halkı zor bir hayata sürüklemesinden, “ciddiyet” ve “samimiyet” sözcüklerine başvurarak, bu durumu olumluyormuş gibi bahsederken, aslında eleştiriyor olmasından kaynaklanır.

Benzer şekilde, zengin bir hayat sürdürdüğü belirtilen Mussolini'nin “Faşizm için her şey devletin içindedir. Devletin dışında manevî veya insanî hiçbir şey yoktur, her şey değersizdir” (434) sözlerini alıntılayan mektup yazarı, daha sonra “Bu halk mahallelerinin oturucuları, gerçekten de büyük bir enerjiyle, devletin hapishaneleri, vergi daireleri ve polis karakolları içine alınmış, onlara devletin dışında her şeyin değersiz olduğu gerçekten de anlatılmıştır...” der (434). Bu şekilde, mektup yazarı, faşist devlet pratiğinin faşizmin doktrinine uygunluğunun altını çizer; ancak sözünü ettiği edimlerden ciddi bir üslupla, olumlarmışçasına konuşurken, aslında faşizmin halka dayattığı devlet gücünün Mussolini'nin belirttiği gibi “manevi” ve “insani” olmadığına dikkat çeker.

Mektup yazarı, son olarak, Mussolini'nin “Faşizmin anladığı hayat ciddî, ulvî ve dinîdir..” (434) sözünü aktardıktan sonra, İtalya'nın bütün şehir ve köylerinde, “karınları kaburgalarına yapışmış on binlerce aç orospu yetişmekte ve bunlar böylelikle faşizmin anladığı ciddî, ulvî ve dinî hayata kavuşturulmaktadır” diye yazar

(434). Burada ironi, faşizmin fakir bıraktığı insanların aslında hiç de “ciddî, ulvî ve dinî [...] hayata” sahip olmadığı anlatılmasına dayanır.

Bu şekilde, Nâzım Hikmet, Marx ve Engels’in *Alman İdeolojisi* adlı kitaplarında belirttikleri üzere, egemen sınıfların kendi çıkarları doğrultusunda ürettikleri düşünceleri, bütün toplumsal sınıflara mutlak ve evrensel düşünceler olarak dayattıklarına dair savları, *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’ın bu bölümünde faşizm dolayımında ileri sürülür: Mussolini’nin ve çevresindekilerin zengin yaşamlarıyla, halkın sürdüğü fakir yaşam arasındaki uçuruma dikkat çekilerek, bu durumun, egemen sınıfların çıkarlarını koruyan faşist ideolojinin çelişkili söyleminden kaynaklandığının altı çizilir. Öte yandan, Mussolini’nin yazdığı “Faşizm” maddesinden yapılan son alıntudan önce, Althusser’in devletin ideolojik aygıtları arasında saydığı eğitim kurumlarının, egemen sınıfın çıkarlarını empoze eden kurumlar olduğu düşüncesine koşut bir biçimde ve yine ironiye başvurulmuş Mussolini’den, “İtalyan Ansiklopedi”indeki ‘F’ harfine faşizmin tarifini yaparak ün veren ve böylelikle büyük ansiklopedilerin nasıl birer bitaraf bilgi eserleri olduklarını ispat eden İtalyan kurtarıcısı” (434) olarak söz edildiğini belirtmek gerekir.

Anlatıcının İtalyan arkadaşının mektubunda yukarıda gösterildiği üzere, faşist devlet pratiği ironi yoluyla yerildikten sonra, Etiyopyalı gencin karısına yazdığı söylenen mektuplara geçilir ve bu mektuplarda, faşizm ve Mussolini, bu kez grotesk imgeleme başvurulmuş gülünçleştirilir. Etiyopyalı gencin mektuplarında grotesk imgelem, *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’ın çerçeve anlatısını oluşturan bölümde, Mussolini’nin yazdığı ansiklopedi maddesinden yapılan alıntılarda görüldüğü üzere, Orta Çağ’ın egemen söylemine koşut bir biçimde tanımlanan faşizmin “ulviyetinden” arındırılmasına yönelik olarak kullanılır. Mussolini’nin “Faşist, rahat hayata hor bakar.... Yeryüzünde saadetin mümkün olacağına inanmaz” (434) ifadesi, çarpıcı bir

biçimde, Huizinga'nın Orta Çağ'a ilişkin olarak söylediği “dünyadan el etek çekme idealini[n] kişisel ve toplumsal mükemmelliğin temeli olarak zihinlere [...] yerleştir[ilmesi]” (57) mantığının faşizmle birlikte, bu kez yirminci yüzyılın ilk yarısında, bireyin sadece devlet için varolması ve çalışması ideali bağlamında yeniden üretildiğini gösterir. Nitekim “[d]evletin dışında manevî [...] hiçbir şey [olmadığını]” (434) yazarak devlete tinsel bir değer atfeden Mussolini, “Faşizmin anladığı hayat ciddî, ulvî ve dinîdir..” (434) derken kullandığı sıfatlarla, faşist ideolojiyle din arasında açık bir koşutluk kurar.

Nâzım Hikmet'in, Mussolini'nin yazdığı “Faşizm” maddesinden yaptığı bu üç alıntı da, faşizmin, Orta Çağ kozmogonisindeki göksel olanın değerli, dünyevi olanın değersiz olarak görüldüğü hiyerarşik düzene oldukça benzer bir hiyerarşiyi, mutlaklaştırılan devlet ve devlet dışında kalan tüm gerçeklikler arasında kurduğunu somutlar niteliktedir. Faşizmin bir din gibi ortaya konulmasına dikkat çeken Kevin Passmore'un *Fascism: A Very Short Introduction* (Faşizm: Çok Kısa Bir Giriş) adlı kitabında belirttiği üzere, İtalyan faşistlerinin, “İtalyan halkını, bu halkı İtalya'nın ihtiyaçlarına yönelik hizmette bulunan, hiyerarşik, seferber ve militarize bir 'ulus'a dönüştürmek fikrini kısaca ifade etmek için icat ettikleri” (18) bir sözcük olan “totalitarizm” kimi düşünürler tarafından modern dünyada alternatif bir din şeklinde yorumlanmıştır:

Totalitarizm kuramcıları, geleneksel toplumlarda, insanın dünyadaki yerinin ilahi bir plan çerçevesinde dikte edildiğini, oysa modernleşmeyle birlikte, dinî kesinliklerin kırılmaya uğradığını, bazı kimselerin bu durumu endişe verici bularak [...] faşizm gibi alternatif “dinler” yarattığını ileri sürmektedirler. (19)

Etiyopyalı gencin Taranta-Babu'ya mektuplarında, Rabelais'nin Orta Çağ'ın egemen ideolojisinin temelinde yer alan "yukarı-aşağı" hiyerarşisini alt üst ettiği gibi, Nâzım Hikmet, Faşizm'in Orta Çağ din anlayışıyla koşutluklar gösteren ve en üstünde devletin yer aldığı değerler sistemini grotesk imgelem yoluyla ters yüz ederek gülünçleştirir. Dördüncü mektupta, Etiyopyalı gencin karısına faşizmden söz ettiği bölüm, bu konuda verilebilecek en çarpıcı örnektir. İlk, "İtalya'nın / [...] âlâ düdük makarnası / kadar / faşizmi de meşhuurdur" (447) diyerek düdük makarnayla, Mussolini'nin kutsallık atfettiği faşizmi eş değer tutan mektup yazarı, daha sonra faşizmi şöyle "tanımlar":

İtalya'da faşizm

Emilialı büyük toprak kontlarının asâlarından  
ve Romalı bankerlerin demir kasalarından

geçip

IL DUÇE'nin dazlak kafasında dank demiş

bir nuurdur

Taranta – Babu.. (447)

Bu dizelerde faşizmle ilintili olarak kurulan grotesk imgelemin, Bakhtin'in karnaval kültürü ve Rabelais'nin romanı dolayımında kavramsallaştırdığından farklı bir görünüme sahip olduğunu söylemek gerekir. Groteskin temel ilkesinin, ruhani olanı yeryüzüne, maddeye ve bedene indirmek olduğunu ileri süren Bakhtin, Lachmann, Eshelman ve Davis'in "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture" (Bakhtin ve Karnaval: Karşı Kültür Olarak Kültür) başlıklı makalelerinde belirttikleri gibi, gülmeyi maddeci bir bakış açısıyla kavramsallaştırır (125). Ancak bu maddecilik Marksist bir maddecilik değil, gizemcilik ve dünyevi hazlardan kaçınma anlamına gelen çileciliğe karşı maddenin ve bedenin yüceltilmesi olarak

ifade edilebilecek bir maddeciliktir (125). Nâzım Hikmet'in yukarıda alıntılanan dizelerde başvurduğu grotesk imgelemse, tam da Marksist anlamda bir maddeciliğe dayanır; zira, bu dizelerde, çoğunlukla dinsel ve kutsal olanı ifade etmede kullanılan "nur" kavramıyla ilişkilendirilen faşizmin kaynağının, tanrı ya da göksel olan değil, toprak kontlarının asaları ve Romalı bankerlerin kasalarından geçen "para" olduğu ifade edilir; yani faşist ideoloji, Marksist bir bakışla, ekonomik düzen açısından değerlendirilir. Etiyopyalı genç, bu "nur"un "Habeş ovalarında mezarların" üstüne ineceğini söyleyerek (447) emperyalist savaşı da, faşizm gibi ekonomiyle ilişkilendirir. Mussolini'nin dinsel bir anlam yüklediği faşist ideoloji ve emperyalist savaşın, yukarıda görüldüğü üzere maddî olanla ilişkilendirildiği *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da, faşizme hizmet eden Roma'nın kuruluşu efsanesinin ve Papa Pius XI'in de aynı tekniğe başvurularak yerildiği görülür.

Birinci mektupta Mussolini döneminde emperyal hedeflerin meşrulaştırılmasına hizmet eden Roma İmparatorluğu'nun "görekemli" geçmişi grotesk imgelem yoluyla yeniden inşa edilir. Bu geçmiş, Mussolini'nin emperyal hedeflerinin en önemli dayanaklarından birini teşkil etmiştir. Christopher Kelly'nin *The Roman Empire: A Very Short Introduction* (Roma İmparatorluğu: Çok Kısa Bir Giriş) adlı kitabında belirttiği gibi, yeni bir emperyal devlet kurmak isteyen Mussolini'nin, Roma İmparatorluğu'nu yeni İtalya için bir model olarak sunduğu, 1922 Mart'ında yaptığı bir konuşmada açıkça görülmektedir (122):

Roma bizim hareket noktamız olduğu kadar referans noktamızdır da. Roma bizim sembolümüz, daha doğrusu efsanemizdir. Bir Roma İtalya'sının hayalini kuruyoruz: hakim ve kudretli, disiplinli ve emperyal bir İtalya'nın. Roma'nın ölümsüz ruhu, bugün büyük ölçüde faşizmle birlikte yeniden doğmuştur. (122-23)



Roma İmparatorluğu'nu kendine bir model alan faşist İtalya devletinin ikonografisi de, bu doğrultuda, Tracy H. Koon'un "The kingdom of the word" (Sözün Krallığı) başlıklı makalesinde belirttiği gibi, Roma İmparatorluğu'na ait sembol ve imajlarla doludur ve bunların arasında en çok kullanılanlardan biri de, romanın kuruluş efsanesinden alınan, dişi kurdun emzirdiği Romulus ve Remus imajıdır (205). Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*'nde Mussolini İtalya'sında gerçekmiş gibi gösterilmeye çalışıldığını belirttiği bu efsaneye göre, Rea Silvia ve savaş Tanrısı Mars'ın ikizleri olan Remus ve Romulus, Rea'nın amcası tarafından nehre atılır; ikizleri bulan dişi bir kurt onları emzirek hayatlarını kurtarır. Büyüdükleri zaman bir şehir kulumaya karar veren ikizlerden, şehrin nereye kurulacağına karar veren Romulus, seçtiği yerin sınırlarını belirleyerek bu sınırı aşacak kişiyi öldüreceğini söyler. Kardeşi Remus, çizgiyi geçince Romulus onu öldürür ve şehri tek başına kurar (262).

Bu efsaneye dayanan ikonografi, Faşist rejim için o denli önemlidir ki, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da konu edilen, İtalya'nın Etiyopya'yı işgalinin ardından, Mussolini, Mabel Berezin'in "Emotions and Political Identity..." (Duygular ve Siyasi Kimlik) başlıklı yazısında belirttiği üzere, 9 Mayıs 1936'da, İtalya'yı "İmparatorluk" ilan etmiş ve gazetesi *Il Popolo d'Italia* bu yeni imparatorluğun onuruna, özel bir sayı olarak tasarladığı haftalık ekinin kapağına dişi kurdun emzirdiği Remus ve Romulus figürlerini koymuştur (91).

Etiyopyalı genç, karısı Taranta-Babu'ya yazdığı ilk mektupta, on gecedir Roma'nın doğuşunu okuduğunu söyler (439) ve yukarıda sözü edilen efsaneyi ilkin ciddî bir üslupla karısına aktarmaya başlar:

REMÜS ve ROMİLÜS...

İkizleri Silvia'nın...

Venus'ün torunları...

Bakılmadan

gözlerinin

yaşına,

karanlık bir gece, bir dağ başına

fırlatıp

attılar onları... (441)

Ancak bu dizelerin hemen ardından, Etiyopyalı genç, efsaneyi mizahi bir üslupla anlatmaya devam ederek, bu efsanenin faşist rejim için ifade ettiği ciddiyeti kırar: Remus ve Romulus, o zaman henüz Banka di Roma (Roma Bankası) kurulmadığından, yapacak bir şey bulamadıkları için “Şimdi biz / ne halteriz, / diye burada?” (441) diye düşünürlerken dişi bir kurt ve yavrularıyla karşılaşılır (442). Yavruları öldüren ikizlerin, dişi kurdun sütünü içmeleri ve ardından Roma'yı kurmaları ise şöyle anlatılır:

Ana kurdun sütüyle

karınlarını bir temiz doyurdular.

Sonra gidip

Roma'yı kurdular. (442)

Bu dizeler bir yandan, Faşist İtalya'da büyük değer yüklenen Roma'nın kuruluş efsanesinin gülünç bir şekilde anlatılmasından, yani içerikle üslup arasındaki uyumsuzluktan, diğer yandan dişi bir kurdun çocuk emziremesi imgesinden ötürü grotesk bir görünüme sahiptir. Geoffrey Harpham'ın “The Grotesque: First Principles” (Grotesk: Temel İlkeler) başlıklı makalesinde belirttiği gibi, “grotesk” sözcüğü ilk kez, Rönesans döneminde, Roma yakınlarındaki mağaralarda—mağaranın İtalyanca karşılığı *grotta*'dır—yapılan kazılarda bulunan duvar resimlerini

adlandırmak üzere kullanılmıştır (461). Bu grotesklerde dikkat çeken, insan ve hayvanların iç içe resmedilmiş olmasıdır (461). İşte, daha sonraları uyuşmaz ögelerin bir arada kullanılması anlamını edinen “grotesk”in bu ilk kullanımı, dişi bir kurdun çocuk emzirmesi imgesindeki grotesk niteliği ortaya koymaktadır.

Etiyopyalı genç, aynı imgeye, mektubunun bir başka bölümünde karikatürize ederek, “Önde sıska dişi bir kurt / arkada tombul ve çıplak / REMÜS’le ROMİLÜS” (439) dizeleriyle yeniden yer verir. Bu tasvir, Remus ve Romulus’un geleneksel tasvirlerinden farklıdır. Mussolini’nin çok sayıda kopyasını ABD’ye hediye olarak gönderdiği ve şu anda Roma’da, Capitoline Müzesi’nde bulunan “Capitoline Kurdu Heykeli”, bunlar arasında en bilinenidir; bu heykelde dişi kurt, çocuklardan çok daha iri ve güçlü tasvir edilmiştir. Yukarıdaki dizelerde bu imgenin ters yüz edilmesi yoluyla, efsaneye göre Roma’yı kuran ikizlerin kurdu “sömürerek” hayatta kaldığı ima edilir ve bu şekilde, söz konusu efsaneyi yeni bir Roma İmparatorluğu kurarak yeniden hayata geçirmek isteyen faşist yönetimin Etiyopya’yı işgalinin de bir sömürü olarak yorumlanması gerektiğine işaret edilir.

İkizlerin doğumu ve kurtla karşılaşmalarının anlatıldığı bölümde olduğu gibi, efsaneye göre dişi kurdun onları emzirmesi sayesinde hayatta kalan ikizlerden Romulus’un, kardeşini öldürerek Roma’da krallığını ilân etmesinin ardından sahip olduğu kudretin anlatımı, efsane içeriğine uygun olarak ciddi başlar:

Dalgalar

birbirini devire devire,

Dalgalar

döverdi Korsika kıyılarını

haykırdıkça açık denizlere, o...

Ve yıldırımları tutup saçlarından, o,

çalardı yere

ne zaman

göğe kaldırsa elini. (440)

Bu dizelerin hemen ardından, üslubun değiştii ve ilk Roma kralı olduğu düşünölen Romulus'un kudretinin alay konusu edildiği görölr. İlk dizelerde haykırdıkça denizi dalgalandıran, yıldırımları yere çalan efsanevi bir kral olarak sunulan Kral Romulus'un kudreti, bu dizelerde gülünç bir benzetme yoluyla tasvir edilir: "Sanki babası boksör Karnera'ydı. / anası başbakan Mussolini" (440).

Etiyopyalı gencin bu ilk mektubunda, Mussolini'nin çok önemsemediği Roma İmparatorluğu'nun kuruluşu efsanesinin, bu şekilde gülünçleştirilmesi ve itibarsızlaştırılması, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da romanlaşmanın önemli bir veçhesini oluşturur. Zira, romanın tür olarak ortaya çıkışını, toplumsal hiyerarşiyi ters yüz eden karnaval kültürünün metinselleşmesine bağlayan Bakhtin'e göre, romanda, mutlak bir geçmişi ve kahramanlığı konu edinen epikten farklı olarak, "tüm yüksek türlerin ve ulusal mitte cisimleşen tüm yüce modellerin parodisi ve alaycı taklitleri gelişir" ("Epik ve Roman" 186). *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da, bu çerçevede, İtalya'yı yeniden bir imparatorluk hâline getirmeyi hedefleyen faşist ideolojiye özgü ikonografide önemli bir yer tutan Roma'nın doğuşu efsanesinden sonra, Bosworth'ün, *Mussolini* adlı kitabında belirttiği üzere, Mussolini'ye destek veren ve ondan "Tanrı'nın inayeti" (238) olarak bahseden Katolik kilisesi lideri Papa Pius XI'in gülünçleştirilmesi söz konusudur.

Üçüncü mektupta, Papa Pius XI ile Etiyopya'daki kabilesinin sihirbazı arasında bir koşutluk kuran Etiyopyalı genç, bu iki din adamı arasındaki farkın, bütçelerinden ibaret olduğunu söyler (445). Mektup yazarı, Papa Pius XI'un bütçe

açığıı kapatmak için yaban eşeklerinden daha fazlasına ihtiyaç duymasının nedenini ise şöyle açıklar:

Adamcağızın kara cübbeleri altın işleme haçlı elçileri

ve kısa donları ponponlu askerleri var.

O, onların

onlar onun

eline bakıyorlar. (445)

Bu dizelerde başvurulanan grotesk imgelemin, Etiyopyalı gencin karısına faşizmin tanımını ekonomi dolayımında yaptığı bölümde olduğu gibi, Bakhtinci değil Marksist anlamda bir maddeciliğe dayandığı görülür; zira, ruhani bir vasfı olan Papa'nın "kara cübbeleri altın işlemeli haçlı elçileri / ve kısa donları ponponlu askerleri[nin]" olduğunun belirtilmesiyle, yani ruhani ve maddi olanın bir araya getirilmesiyle inşa edilen grotesk imgelem, maddeyi yücelterek değil, ruhani addedilenin aslında dünyevi güçle, parayla ilişkisinin ortaya konulması dolayımında, Papa'nın itibarsızlaştırılmasına hizmet eder. Nâzım Hikmet, bu tarz bir grotesk imgelemi, aşağıdaki dizelerde, çilecilik ve maddi zenginlik gibi çelişkili iki öğeyi bir araya getirerek bir kez daha kurar:

XI'inci Pi

ki

bir ahırda babasız doğanın vekilidir,

Meryem'e yakın olmak için

nefsi nefesine edip işkence

her gece

mermer sütunlu bir sarayda yatıyor. (446)

*Taranta-Babu'ya Mektuplar'* da faşist rejime destek olan Papa Pius XI'in ruhani kimliğiyle maddi yaşamı arasındaki çelişkinin sergilenmesinin ardından, yedinci mektupta, kitabın temel konusunu oluşturan, İtalya'nın Etiyopya'ya açtığı savaş olumsuzlanır. Söz konusu mektupta "ölüm" ve "bahar" gibi iki uyuşmaz ögenin sürekli olarak yan yana kullanıldığı ve böylelikle savaşın yıkıcılığına dikkat çekildiği görülür:

Ne tuhaf şey Taranta – Babu;  
bizi kendi topraklarımızda öldürmek için  
kendi topraklarımızın  
baharını bekliyorlar.

Ne tuhaf şey Taranta – Babu;  
belki bu yıl Afrika'da  
yağmurların dinişi,  
renklerin, kokuların  
gökten yere bir şarkı gibi inişi

[...]

bize senin  
memelerin

gibi tatlı yemişlerle beraber

ölümü getirecek. (460)

Ne tuhaf şey Taranta – Babu!

Kapımızdan içeri ölüm

kolonyal şapkasına

bir bahar çiçeği takıp girecek. (461)

Faşist lider Mussolini'nin önderdiğiindeki sömürgeci savaşın, Etiyopya'ya ölümü getirişinin, bahar ve doğanın canlanmasıyla ilgili sözcüklere başvurularak anlatıldığı bu mektubun hemen ardından gelen on birinci mektupta, Mussolini'nin pilotlara savaş öncesinde verdiği söylevden söz edilir ve arkasından şu dizelere yer verilir:

Söylev bitti.

Onlar yarın

Afrika'ya gidecekler;

O bu gece

sarayında salçalı makarna yemeğe gitti.. (462)

Mussolini'nin ulvileştirdiği İtalyan faşizmini, grotesk imgelem yoluyla düdük makarnayla aynı seviyeye indiren Etiyopyalı genç, onuncu mektubunda ölümle eşleştirdiği sömürgeci savaşa giden pilotların aksine, bu savaşı, gerek Roma'nın kuruluş efsanesine dayanarak, gerekse Papalık kurumundan aldığı destekle meşrulaştıran Mussolini'nin, söylevinin ardından "salçalı makarna yemeğe", sarayına gittiğini söyler. Böylelikle de Mussolini'nin, kendi söyleminin "ulviyetine" aykırı, bedensel hazza dayanan bir edimde bulunurken betimlenmesi, bu siyasi figürün ve önderliğini yaptığı savaşın itibarsızlaştırılmasına hizmet eder.

Sonuç olarak, Nâzım Hikmet'in, yirminci yüzyılda, eserlerinde grotesk imgeleme başvuran diğer edebiyatçılarıyla birlikte, çağının sömürgeci ve faşizan rejimlerinin mutlak olarak sunduğu gerçekliği, *Jokond ile Sİ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da, ilk romancı olarak kabul edilen François Rabelais'nin Orta Çağ ideolojisini ters yüz etmede kullandığı mizah tekniklerine yakın tekniklerle romanlaşan şiirlerinde ters yüz ettiğini söylemek mümkündür. İşte, Estonyalı yazar ve eleştirmen Rein Tooma'nın "totaliter rejimlerde

zihinsel bir muhalefet biçimi” olarak nitelediği (aktaran Zerrin Yanıkkaya 39) groteske eserlerinde başvurulan Nâzım Hikmet, *Jokond ile Sİ-YA-U*’da, ileri kapitalist ülkelerin sömürgecilik rekabetiyle ilişkilendirilen müzecilik ve “yüksek sanat” anlayışını, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de ırkçılık ve ırkçı söylemin meşrulaştırdığı sömürgeciliği, *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da ise, Roma İmparatorluğu’nu faşist bir düzen içerisinde yeniden yaratmak isteyen ve bu doğrultuda Etiyopya’ya savaş açan Mussolini’yi gülünçleştirmiştir. Nâzım Hikmet böylelikle, kendi metninde oluşturduğu dünyayı, çağının dünya düzeninin karşısına çıkarmıştır.



## SONUÇ

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de ana metin içerisinde bir iç anlatıya yer verilir: “Yirminci Asır Hindistan Tarihi” başlıklı bu metni Somadeva yazmaktadır. Metnin Somadeva'nın yazdığı başlangıç bölümüne yer verilmesinin ardından, “Somadeva deminden beri okuduğu defteri kapattı. Yastığının altına koydu ve Benerci'nin yüzüne baktı” (310) denilerek, Somadeva'yla Benerci arasında geçen bir diyaloga yer verilir:

Benerci sordu:

—Hepsi bu kadar mı?

—Şimdilik bu kadar. Daha doğrusu bu, yazmak istediğim “Yirminci Asır Hindistan Tarihi'nin başlangıcı.

—Bakalım gerisini nasıl olacak?

—Gerisi, sonu harikulade olacak asıl, Benerci. Bu tarihin sonu inanılmayacak kadar mükemmel olacak. (310-11)

Ancak Somadeva verem olarak ölür ve metni tamamlayamaz. Somadeva'nın ölümünün ardından, Benerci, onun evine giderek Somadeva'nın tuttuğu defteri bulur: “Benerci defteri açtı. Baş tarafta, Somadeva'nın bir gece kendisine okuduğu yarı kalmış mukaddime vardı. Sonra beyaz sayfalar. Son sayfada beş altı satır” (322). Böylelikle eksik kaldığı belirtilen metnin son sayfasında ise şunlar yazmaktadır:

Ben, Somadeva, Hindistan'ın yirminci asır tarihini yazmağa başladım.

Fakat bitirmeden öleceğim. Arkadaşlarım, bıraktığım yerden yazmaya

devam etsinler. Tarihin sonu inanılmayacak kadar güzel olacaktır.

Buna eminim... (322).

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de başlangıcı yer alan ve sonrasında da henüz tamamlanmadığı ısrarla vurgulanan “Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihi”, bir “anlatı içinde anlatı” (*mise en abyme*) niteliğindedir. Constantina Mitchell ve Paul Raymond Côté’in *Shaping the Novel* (Romanı Şekillendirmek) adlı kitaplarında belirttikleri üzere, ilk kez 1893’te André Gide tarafından kullanılan bu kavramı, Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire* (Ayna Anlatı) adlı çalışmasında şöyle tanımlamıştır: “bir ana metin içerisinde bu metinle herhangi bir benzerlik ilişkisi taşıyan bir iç metin” (38). İşte, “Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihi”, bu türden bir iç anlatı olarak, içerisine yerleştirildiği ana metinle bir koşutluk taşır. Bu koşutluk, tıpkı “Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihi” gibi, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün de sonu, tamamlanmak üzere eksik bırakılmış bir kitap olmasıdır. Yaşlandığı için davaya artık hizmet edemeyeceğini düşünen Benerci’nin intiharının ardından *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, “Matem Marşı” başlıklı bölümle sonlansa da, bunun gerçek bir son olmadığı şu dizelerle vurgulanır: “Bu / giden / bir / biten / şarkı değildir.....” (342). Bu dizeler Benerci’nin ölümünün bir son olmadığını, Hintlilerin İngiliz sömürgeciliği karşısındaki mücadelesinin devam edeceğini, yani “Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihi”nin sonunun “devrim”le yazılacağını ima eder.

“Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihi”nin oluşturduğu “iç anlatı”, yalnız *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’nün bütünü ile değil, *Jokond ile SÍ-YA-U* ve *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’la da “sonlanmamışlık” açısından benzeşir. *Jokond ile SÍ-YA-U*’nun sonunda, Jokond’un, Fransız hukukunu ihlâl etmesinden ötürü yakılarak öldürüldüğü anlatılır; ancak bunun bir son olmadığı, şu dizelerde anlaşılmaktadır: “Güldü içten gelen bir tebessümle / gülerek yandı Jokond..... (109).

Bu kitap da, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* gibi, ana karakterin ölümüyle biter ancak, “ölerek gülme” motifi yoluyla, bu ölümün geçici bir mağlubiyet olduğu, böylelikle de anlatının aslında sonlanmadığı ima edilir. Aynı sonlanmamışlık, *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da farklı bir görünümle de olsa, yine okurun karşısına çıkar: Son mektupta, Habeşistanlı genç, karısı Taranta-Babu’ya, “Bu belki son mektubumdur” diye yazar ve metnin, bu mektup ve bu mektupla birlikte gönderildiği söylenen gazete haberleri ve istatistiklerin ardından şu ifadelerle son bulur: “Bu sayılar on yıllık faşizmin bilançosudur Taranta-Babu. Ondan sonraki yıllarda ne oldu? Bunun karşılığını, bizim topraklarda ölecek olan İtalyan delikanlıları verecek” (468). Görüldüğü üzere, her üç kitapta da, anlatılar sona ererken, anlatılacak olanların henüz bitmediğine dair bir vurguya yer verilir.

Peki, özellikle de *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de eksik bir metin olarak okura sunulan ve tamamlanmadığı belirtilen “Hindistan’ın Yirminci Asır Tarihi’nde” biçimsel olarak somutlanan ve *Jokond ile Sİ-YA-U*’yla *Taranta-Babu’ya Mektuplar*’da da gözlemlenen bu “bitmemişliğin” mahiyeti ne olabilir? Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı kitabında, “[e]debiyat tarihinde birçok anlatıya, kayıp, eksik ya da henüz yazılmamış ama yazılacak metinlerin gölgesi düşer” der (62). Parla’ya göre, bu metinler, “okurla yazarın özdeşleştiği yerdir, çünkü anlatılan öykünün alternatifi, yazılmamış, yazılabilecek olanıdır” (62). İşte, Nâzım Hikmet’in söz konusu metinleri, eksik bırakılan anlatılar yoluyla, okuru, metinlerde yer alan karakterlerin başlattığı, bu yeni, alternatif tarih yazımına ve bu şekilde de yeni bir tarihin inşasına davet etmektedir.

Bu bağlamda, bu tezin iddiası, Nâzım Hikmet’in okuru devamını getirmeye davet ettiği tarih inşasının, onun sosyalist dünya görüşü çerçevesinde, maddeci bir tarih anlayışına dayandığı ve bu anlayışın şiirin romanlaşması yoluyla metinde temsil

edildiğidir. Eric Hobsbawm'ın "Tarihçiler Karl Marx'a Ne Borçludur?" başlıklı yazısında belirttiği üzere, tarihsel maddecilik, tarihsel gelişmenin ekonomik temelli olduğu ve insanlık tarihinin birbirini izleyen sosyo-ekonomik sistemlerden oluştuğu tezine dayanır (220). Bu sosyo-ekonomik sistemlerin dönüşümdeki, yani tarihin oluşumundaki temel itkiyi ise, Louis Althusser'in *Marx İçin* başlıklı kitabında ortaya koyduğu üzere, toplumsal sınıflar arasındaki çatışma ve mücadele oluşturur (261). İşte Nâzım Hikmet'in bu tezde konu edilen kitaplarında, tarihsel maddecilik anlayışına göre tarihin itici gücü kabul edilen bu çatışma ve mücadele, şiirin romanlaşarak çok seslileşmesi, yani farklı toplumsal sınıfların çatışan dünya görüşlerinin ortaya koyulmasıyla temsil edilmiştir. Öte yandan, yine maddeci tarih anlayışına göre, alt sınıfların egemen üst sınıfın yerine "devrim" yoluyla geçmesi düşüncesi, üst sınıfın egemen monolojik söyleminin romanlaşan şiirde mizah yoluyla yıkılması ile metinde temsil olanağı bulmuştur. Bunu açıklamak için, tezin ana bölümlerinde elde edilen verileri yeniden gözden geçirmek yerinde olacaktır.

Tezin "Yeni Bir 'Okuma Kontratu' " başlıklı ilk bölümünde Nâzım Hikmet'in şiirin düz yazı ve romana yaklaşmasını öngören poetik tavrı ve bu tavrın metinlerine yansıyış biçimi edebiyat tarihi açısından değerlendirildikten sonra tezin "Nâzım Hikmet Şiirinde Düz Yazılaşıma, Romanlaşma ve Çok Seslilik" başlıklı ikinci bölümünde, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin ilkin düz yazılaştığı, daha sonra da romanlaştığı ve bu ölçüde de, şairin " lirik ben"i dışındaki özneler ve onların dünya görüşlerine açıldığı, Nâzım Hikmet'in ve Mikhail Bakhtin'in çok sesliliği ve çok biçimliliğe işaret etmede başvurdukları "orkestra" metaforundan yola çıkılarak iddia edilmişti. Buradan hareketle de, Nâzım Hikmet'in, *Jokond ile Sİ-YA-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'ında lirik ve epikten farklı olarak bütüncül bir dünya görüşünün yekpare bir biçimle okura sunulmadığı, bu

kitaplarda giderek yoğunlaşan romansı bir çok seslilik ve çok biçimliliğin, yani tematik ve biçimsel bir parçalanmanın söz konusu olduğu ileri sürülmüştü. İşte bu tezin temel iddialarından ilki, bu çerçevede, Nâzım Hikmet'in sömürgecilik karşıtı uzun şiirlerinde yer alan bu parçalılığın, egemen sınıflarla alt sınıflar arasındaki çatışmasının temsiline hizmet ettiğiidir. Zira, bilindiği üzere, bu kitaplarda konu edilen sömürgecilik ve emperyalizm, Batılı üst sınıfların, Batılı olmayan halkları bir tür işçi sınıfına dönüştürmesiyle ilişkilidir.

Çin'deki emperyalist faaliyetlerin yerildiği *Jokond ile Sİ-YA-U* da, sınıflar arası temel çatışma, Çin'deki emperyal güçlerle, devrimci işçi sınıfı arasındadır. Tezin ikinci bölümünün devamında ortaya koyulduğu üzere, Nâzım Hikmet'in bu sınıfsal çatışmayı temsil etmede işlev görebilecek olan parçalı temsile yöneleceğinin ilk işaretlerini, uyum ve birliğe dayanan Rönesans sanatının karşısına kopukluk ve parçalılığı temel alan Kübist resmin çıkarıldığı *Jokond ile Sİ-YA-U* da, bu parçalılık söz konusu sınıfların karşıt dünya görüşlerinin temsili açısından sınırlı bir işleve sahiptir. Bunun öncelikli nedeni, kitaptaki üç ana karakter olan Jokond, Sİ-YA-U ve bu iki karakterden duygusal bir üslupla söz ederek onları yücelten kurmaca yazar Nâzım Hikmet'in sosyalist dünya görüşü ve üslubu içerisinden konuşturulmuş olmalarıdır. Bunun yanı sıra, “öteki”, yani emperyalist dünya görüşünü ifade etmesi olanaklı olan figürler emperyalist ülkelerin Çin'deki varlığının bir göstergesi olmaktan öteye geçmez; kitapta bir fikri temsil etmezler. Ayrıca, egemen sınıfların görüşlerini, devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak yayan medyanın temel araçlarından olan “haber”lere bu kitapta yer verilmekle birlikte, bu haberlerin devrimci bakış açısıyla aktarıldığı görülür. Bu nedenle *Jokond ile Sİ-YA-U* da, tarihsel maddeciliğin sınıfsal çatışmasını ortaya koyan “toplumsal seslerin orkestrasyonu” bağlamında sınırlı bir çok seslilikten söz edilebilir. Zira, “öteki”nin

hakikatine sadece, bu hakikati temsil eden ancak sesleri duyulmayan tipler ve Bakhtin'in deyişiyile söylemek gerekirse, bu hakikate “göz ucuyla bakış içeren söz[ler]” (284) yoluyla işaret edilir.

*Jokond ile Sİ-YA-U* dan üç sene sonra yayımlanan ve Hindistan'daki İngiliz varlığının konu edildiği *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* de, sömürgecilik karşıtı devrimci dünya görüşünün savunulduğu bir anlatıdır. Bu kitapta, bu dünya görüşünü cisimleştirenler yine ana karakterlerdir. Benerci, Somadeva ve kurmaca yazarın temsil ettiği bu toplumsal sınıfın karşısında konumlandırılan sömürgeci sınıfın ise, Benerci'nin İngiliz istihbaratında çalışan sevgilisi dolayımında metinde temsil edildiği, ancak bu karakter yoluyla kitapta sömürgeci söyleme ses verilmediği görülür. Bütün bunlara karşın, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* de, *Jokond ile Sİ-YA-U* dan farklı olarak, tarihsel maddeciliğe göre tarihi çatışarak ileriye taşıyan sınıfların hakikatlerinin bir arada temsil edildiği bölümler de yer alır. Örneğin, Roy Dranat adlı, İngiliz sömürgeci sınıflarla iş birliği yaptığı söylenen karakterin devrimciliği olumsuzladığı bölümün yanı sıra, Yahya Kemal'in “Nazar” başlıklı lirik şiirinin toplumsalcı bir bakış açısıyla yeniden yazıldığı bölümde, farklı toplumsal sınıfların, ayı kendi toplumsal konumlarıyla ilişkili olarak nasıl gördükleri anlatılarak, toplumsal sınıflar arasındaki çatışmaya dikkat çekilir. Bu bölümde, Londralı Lord ve Hintli parya, yani sömürgeci ve sömürge karşı karşıya getirilir. Öte yandan, Benerci'nin yakalanması haberine, hemen bu bölümün ardından ve *Jokond ile Sİ-YA-U* dan farklı olarak resmî üslup içerisinde yer verilmesi, kitapta konu edilen sömürgecilik olgusunun farklı toplumsal sınıfların çatışan hakikatleriyle ilişkilendirilmesine hizmet eder. “Öteki”nin hakikatinin sahici bir temsil olanağı bulunduğu “Kalküta'da Bir Polis Karakolunun Yüksek Duvarlarının Dibi” başlıklı bölümde sömürgeci söylemde, sömürge halklarının “hayvansı” olduğuna dair

düşüncelerin temsil edildiği görülür. Bunların yanı sıra, bu kitapta, kolaj tekniğine başvurulmuş, yazılarında sömürgecilik konusunu ele alan Fransız gazeteci Albert Londres'un, 1927 yılında Fransız Kongosu'na yaptığı seyahati anlattığı ve Congo-Océan Demiryolu'nun inşasındaki sömürgeci uygulamaları eleştirdiği *Terre d'èbène* kitabından yapılan alıntılarının ardından, Londres'un fikirleri hakkında Benerci ve Somadeva'nın yaptığı yorumlarına yer verilerek sömürgecinin ve devrimci sömürge halkının dünya görüşleri karşı karşıya getirilir: *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de kolaj tekniğiyle "öteki" hakikatin Londres'un görüşleri dolayımında kendini tam anlamıyla duyurduğu bu bölümde, sömürgeci dünya görüşü ile sosyalist dünya bir arada temsil edilerek, Afrikalı demiryolu işçilerine karşı daha insani bir tavır takınılmasının, onların emeğinin sömürülmesinin önüne geçilmesi anlamına gelmeyeceği ortaya konur. Böylelikle de, kitaptaki "romansı" çok seslilik, tarihsel maddecilik anlayışı doğrultusunda, sömürgeci sınıflarla, sömürge halklarının arasındaki çatışmanın temsil edilmesine hizmet eder.

Bu romansı çok sesliliğin, 1935 yılında yayımlanan *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'la doruk noktasına ulaştığını söylemek mümkündür. Bu kitapta, faşist ve emperyalist lider Mussolini önderliğindeki İtalya'nın Etiyopyayı işgali konusu, ilkin, Taranta-Babu'ya yazılan mektupları bulduğu ve kurmaca editöre gönderdiği belirtilen isimsiz mektup yazarının, Mussolini'nin İtalyan Ansiklopedisi'ne yazdığı ve faşizmi bir din gibi sunduğu maddeden yapılan alıntılarla, sosyalizmin faşizm tanımının karşı karşıya getirilmesi ile işlenir. Daha sonra, faşist dünya görüşünün ırkçılığa dayanarak meşrulaştırmaya çalıştığı emperyalizmin içi, kapıcı kadın figüründe cisimlenen ırkçı dünya görüşüyle, sosyalizmin sömürge halklarını deri renklerinden ötürü doğal bir işçi sınıfı olarak yorumlamasına dayanan görüş çatışmaya sokularak boşaltılır. Bunun ardından da, Etiyopyalı gencin karısı Taranta-

Babu'ya yazdığı lirik nitelikli mektuplara geçilerek, bu mektuplarla, Taranta-Babu'ya son mektuba kolaj tekniğiyle eklenen ve resmî faşist söylemin ifade bulduğu gazete haberleri söyleşime sokulur. Mektuplarda yaşam yüceltirilirken bu gazete haberlerinde, faşist doktrine uygun olarak insan yaşamının devlet ve emperyal hedefler doğrultusunda araçsallaştırıldığı görülür. Böylelikle, sömürgeci ve sömürge halkının hakikatleri kitapta yan yana ve sahici bir çok seslilik içerisinde temsil edilir ve nihayi yorum okura bırakılır.

Tezin bu ikinci bölümünün gösterdiği üzere, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da başlayan romansı çok seslilik *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de yetkinleşmiş ve karşıt görüşlerin eşit derecede temsil olanağı bulunduğu ve birbirleriyle diyaloga sokulduğu *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da doruk noktasına ulaşmıştır. Bu doğrultuda, romansı çok seslilik, söz konusu kitaplarda, tarihsel maddeciliğin dayanak noktalarından olan sınıfsal çatışmanın temsil edilmesine hizmet etmiştir. İşte bu şekilde, romanlaşmanın beraberinde getirdiği çok seslilik yoluyla sınıfsal çatışmaların işlendiği bu kitaplarda zemini hazırlanan “devrim” düşüncesi de, sembolik düzlemde, yine romanlaşmayla ilintili olan mizah yoluyla gerçekleştirilir.

Tezde bu konunun ele alındığı, “Nâzım Hikmet Şiirinde Romanlaşma ve Mizah” başlıklı son bölümde, ilkin, Bakhtin'in, ilk romanların Orta Çağ ideolojisinin tersine çevrildiği karnaval dönemlerindeki mizah unsurunun resmî alana taşınmasıyla ortaya çıktığı ve bu doğrultuda da “romanlaşan” edebî türlerde gözlemlenen biçimsel dönüşümlerden birinin, bu türlerin ilk romanlar gibi “gülme, ironi, mizah ile kaplanarak diyalojikleş[mesi]” olduğu (“Epik ve Roman” 169) konusundaki görüşlerine yer verilmiş ve buradan hareketle, Nâzım Hikmet'in romanlaşan şiirlerinde kapitalist dünya düzenini mizah yoluyla ters yüz ettiği iddia edilmiştir. Bunu ortaya koymak içinse, François Rabelais'nin dünya edebiyat tarihindeki ilk



romanlardan biri olarak kabul edilen ve Orta Çağ'ın göksel ve dünyevi olan arasındaki karşıtlığına dayanan ideolojik yapılanmasının grotesk gerçekçilik yoluyla alt üst edildiği *Gargantua* ile Nâzım Hikmet'in romanlaşan şiirleri arasında koşutluklar kurulmuş ve bu şiirlerde, grotesk tekniğine başvurularak, sömürgeciliğin temel dayanaklarından olan, bazı halkların diğerlerine göre zamanda ileri olduğu düşüncesinin ters yüz edildiği ve kapitalist düzenin itibarsızlaştırıldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, metinlerden verilen örnekler çerçevesinde, Nâzım Hikmet'in, *Jokond ile Sİ-YA-U*'da, ileri kapitalist ülkelerin sömürgecilik rekabetiyle ilişkilendirilen müzecilik ve "yüksek sanat" anlayışını, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de ırkçılık ve ırkçı söylemin meşrulaştırdığı sömürgeciliği, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da ise, Roma İmparatorluğu'nu faşist bir düzen içerisinde yeniden yaratmak isteyen ve bu doğrultuda Etiyopya'ya savaş açan Mussolini'yi gülünçleştirmiş olduğu ileri sürülmüştür. Bu şekilde, önce çok seslilik yoluyla sınıfsal çatışmalara dikkat çeken Nâzım Hikmet, mizah yoluyla yıkılmakta olduğu düşünülen kapitalist ideolojinin farklı çehrelerini alaşağı etmiş ve Bakhtin'in deyişiyle söylemek gerekirse, gülen bir hakikatle, "[r]esmi dünyaya karşı kendi dünyasını, [...] resmi devlete karşı kendi devletini kur[arak]" (115) sembolik düzlemde, sömürge halkları lehine bir devrim gerçekleştirmiştir.

Sonuç olarak, Nâzım Hikmet'in romanlaştığı ortaya koyulan şiirlerinde çok seslileşme, Marksist öğretinin doğrultusunda, sömürgeci üst sınıflarla doğal işçi sınıfı olarak görülen sömürge halkları arasındaki sınıfsal çatışmanın temsilini, mizah da bu çatışmanın sembolik düzlemde bir devrimle sonuçlanmasını sağlamıştır.

## KAYNAKÇA

- Admussen, Richard L. "Nord-Sud and Cubist Poetry". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27.1 (Güz 1968): 21- 25.
- Akçam, Alper. *Karnaval ve Türk Romanı*. Ankara: Ürün Yayınları, 2006.
- Aktulum, Kubilây. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- . *Marx İçin*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2002.
- Artun, Ali. *Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Ayda, Adile. *Yahya Kemal: Kendi Ağzından Fikirleri ve Sanat Görüşleri*. Ankara: Ajans-Türk Matbaası, 1962.
- Bahtin, M. Mihail. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Baker, Peter. *Obdurate Brilliance: Exteriority and the Modern Long Poem*. Gainesville: University of Florida Press, 1991.
- Barooshian, Vahan D. *Russian Cubo-Futurism 1910-1930: A Study in Avant-Gardism*. Paris: Mouton, 1976.
- Bakhtin, Mikhail. "Epik ve Roman: Bir Roman İncelemesi Metodolojisine Doğru". *Karnaval dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. Der. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 164-208.
- . "Romanda Söylem". 33-79.
- Berezin, Mabel. "Emotions and Political Identity: Mobilizing Affection for the Polity". *Passionate Politics: Emotions and Social Movements*. Ed. Jeff

Goodwin, James M. Jasper ve Francesca Polletta. Chicago: University of Chicago University Press, 2001. 83-98.

Berger, John. "The Moment of Cubism". *New Left Review* 1 42 (Mart-Nisan 1967): 75-94.

Bezirci, Asım. *Nazım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eseri, Sanatı*. İstanbul: Çınar Yayınları, 1989.

Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1946.

Bosworth, R. J. B. *Mussolini*. Londra: Arnold, 2002.

Bowra, C. M. *The Creative Experiment*. London: Macmillan & Co. Ltd, 1949.

Cebeci, Oğuz. *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir, İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.

Césaire, Aimé. "Sömürgecilik Üzerine Söylev". *Barbar Batt: Sömürgecilik Üzerine Söylev*. Der. ve Çev. Güneş Ayas. İstanbul: Salyangoz Yayınları, 2007. 67-120.

Chua-Eoan, Howard. "Stealing the Mona Lisa, 1911".  
<<http://www.time.com/time/2007/crimes/2.html>>. 30 Mayıs 2008.

Cöntürk, Hüseyin. "Türlerin Karıştırılması". *Çağın Eleştirisi: Birinci Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Cureton, Richard D. "The auditory imagination and the music of poetry".  
*Twentieth-Century Poetry: From Text to Context*. Ed. Peter Verdonk.  
Londra ve New York: 1993. 68-86.

Çetin, Nurullah. *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.

Davies, Merryl Wyn. *Darwin ve Fundamentalizm*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Everest Yayınları, 2001.

del Lungo, Andrea. *Incipit Romanesque*. Paris: Editions du Seuil, 2003.

Dentith, Simon. *Parody*. Londra: Routledge. 2000.

Dimitrov, Georgi. "The Fascist Offensive and the Tasks of the Communist International in the Struggle of the Working Class against Fascism". 2 Ağustos 1935.  
<[http://www.marxists.org/reference/archive/dimitrov/works/1935/08\\_02.htm](http://www.marxists.org/reference/archive/dimitrov/works/1935/08_02.htm)>

Dino, Abidin. "D Grubu Üzerine". *Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

Easthope, Anthony. *Poetry as Discourse*. New York: Methuen, 1983.

- Eliot, T. S. "The Music of Poetry". *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Ed. Daniel Albright. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- . "Tradition and the Individual Talent". *Perspecta* 19 (1982): 36-42.
- "epistolary novel" *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Haz. Christopher Baldick. Oxford University Press, 1996. *Oxford Reference Online*. 22 Mayıs 2008.  
<<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t56.e332>>
- Marc Ferro, *Sömürgecilik Tarihi: Fetihlerden Bağımsızlık Hareketlerine Kadar 13.-20. Yüzyıl*. Çev. Muna Cedden. İstanbul: İmge Kitabevi, 2002.
- Fingesten, Peter. "Delimitating the Concept of the Grotesque". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42.4 (Yaz 1984): 419-26.
- Fishman, Solomon ve T. V. F. Brogan. "Pure Poetry". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Cilt 2. Haz. Jaqueline Vaught Brogan ve Augusta Preminger. Princeton: Princeton University Press, 1993. ??
- Fishman, Sterling. "Lassalle on Heraclitus of Ephesus". *Journal of the History of Ideas* 23. 3 (Temmuz-Eylül 1962): 379-391.
- Garaudy, Roger. *Marks için Anahtar*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975.
- Gardner, Thomas. "Modern Long Poem". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. II. Cilt. Ed. Alex Preminger ve T. V. F. Brogan. Princeton ve New Jersey: Princeton University Press. 1993. s. 791-792.
- "George Berkeley". Lisa Downing. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 10 Eylül 2004. <<http://plato.stanford.edu/entries/berkeley/>>
- Göksu, Saime ve Edward Timms. *Romantik Komünist: Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri*. Çev. Barış Gümüşbaş. İstanbul: Doğan Kitap, 2001.
- Gürsel, Nedim. *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Doğan Kitap, 2005.
- Harpham, Geoffrey. "The Grotesque: First Principles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31.1 (Yaz 1976): 461-8.
- Hilav, Selahattin. "Nâzım Hikmet Üstüne Notlar". *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Hobsbawm, Eric. "Tarihçiler Karl Marx'a Ne Borçludur?". *Tarih Üzerine*. Çev. Osman Akinhay. Ankara: Bilim ve Sanat, 2001. 215-39.
- Huizinga, Johan. *Ortaçağın Günbatımı*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1997.

- İrzık, Sibel. “Önsöz”. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. Der. Sibel İrzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- “irony”. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Haz. J. A. Cuddon. Londra: Penguin Books, 1999. 427-432.
- Jeffreys, Mark. “Ideologies of the Lyric: A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics”. *PMLA* 110.2 (Mart 1995): 196-205.
- “John 19:28”. *NIV Study Bible*. Grand Rapids: Zondervan, 2002. 1669.
- “kabak çiçeği gibi açılmak”. *TDK Güncel Türkçe Sözlük*. <<http://www.tdk.gov.tr/TR/sozbul.ASPX?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=kabak%20%C3%A7i%20%C3%A7e%20%C4%9Fi%20gibi%20a%C3%A7%C4%B1lmak.>>
- Karaca, Emin. *Nazım Hikmet Şiirinde Gizli Tarih*. İstanbul: Belge Yayınları, 1992.
- “kartel”. *Ekonomi Sözlüğü*. Haz. Orhan Hançerlioğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995. 213.
- Kelly, Christopher. *The Roman Empire: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Kolcu, Hasan. *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.
- Koon, Tracy H. “Extract from ‘The kingdom of the word’ ”. *Critical Concepts in Political Science: Fascism*. Ed. Roger Griffin, Matthew Feldman. Londra ve New York: Routledge, 2004. 204-17.
- Kuspit, Donald. “A Critical History of 20th-Century Art”. <<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit12-14-05.asp>>
- Lachmann, Renate, Raoul Eshelman, Marc Davis. “Bakhtin and Carnival: Culture as Counter Culture”. *Cultural Critique* 11 (Kış 1988-1989): 115-152.
- Lenin, V. I. *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*. Çev. Cemal Süreya. İstanbul: Sol Yayınları, 2006.
- Londres, Albert. “Extract From Ebony Land (The Slave Trade). *Simone Veil on Colonialism: An Ethic of the Other*. Ed. ve Çev. J. P. Little. Devon: Rowman & Littlefield, 2003. 167-77.
- Loomba, Ania. *Kolonyalizm / Postkolonyalizm*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- London, Jack. *The Iron Steel*. <<http://www.gutenberg.org/files/1164/1164-h/1164-h.htm>>

- MacPhail, Eric. "novel". *The Rabelais Encyclopedia*. Ed. Elizabeth Chesney Zegura. Londra: Greenwood Press, 2004. 170-171.
- Martin, Adrienne Laskier. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Marx, Karl ve Friedrich Engels. *The German Ideology*. 1932. *Marxists Internet Archive*. <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/>>.
- Marx, Karl. "The British Rule in India". 25 Haziran 1883. <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/06/25.htm>>
- . "Toward a Critique of Hegel's *Philosophy of Right*: Introduction". *Selected Writings*. Ed. Lawrence Hugh Simon. Indianapolis: Hackett Publishing, 1994. 27-39.
- Massing, Jean Michel. "From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995): 180-201.
- Mayakovski, Vladimir. "Pantolonlu Bulut". *Vladimir Mayakovski: Yaşamı / Sanatı, Şiirleri*. Haz. Abdullah Ruza Ergüven. İstanbul: Berfin Yayınları, 2002.
- . *Şiir Nasıl Yazılır?*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.
- Memet Fuat. *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. İstanbul: Adam Yayınları, 2006.
- "memoir novel" *The Oxford Companion to English Literature*. Ed. Margaret Drabble. Oxford: Oxford University Press, 2000. 659.
- Mignon, Laurent. "Türkçe Şiirde Siyahiliğin İzleri". *Frankofoni* 19 (2007): 201-17.
- Mitchell, Constantina ve Paul Raymond Côté. *Shaping the Novel: Textual Interplay in the Fiction of Malraux, Hébert, and Modiano*. Oxford: Berghahn Books, 1996
- Moretti, Franco. *Modern Epik: Goethe'den Garica Márquez'e Dünya Sistemi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Morrison, Ian R. "Gargantua". *The Rabelais Encyclopedia*. Ed. Elizabeth Chesney Zegura. Londra: Greenwood Press, 2004. 91-93.
- Murphy, Patrick D. "The Verse Novel: A Modern American Poetic Genre". *College English* 51.1 (Ocak 1989): 57-72.
- Mussolini, Benito. "The Doctrine of Fascism" (1932). <<http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Germany/mussolini.htm>>.

- Nâzım Hikmet. “19 Yaşım”. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 228-31.
- . “Açların Gözbebekleri”. 40-43.
- . “Ayağa Kalkın Efendiler”. 157.
- . “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?”. 259-342.
- . “Berkley”. 65-72.
- . “Bir Şehir Rehberi”. 162-164.
- . “Bizde Pantolonla Eteklik”. 2033.
- . “Don Kışot”. 905.
- . “Grev”. 2060-61.
- . (S. Süleyman) “İnkılap ve Kültür Birbirinden Ayrı Şeyler Midir?”. *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987. 36.
- . “Jokond ile Sİ-YA-U”. 75-109.
- . “ ‘Jokond’ isimli manzum romanın birinci kısmından bir iki kroki”. 57-64.
- . “Kalktütada Bir Polis Karakolu, Gök Gürler Üç Polis Gireler”. 249-251.
- . *Kemal Tahir’e Mahpusaneden Mektuplar*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1968.
- . “Moskova’da Heraklit’i Düşünüş”. 2045-49.
- . “Orkestra”. 25-29.
- . “Pierre Loti”. 34-37.
- . “Salkımsöğüt”. 30-31.
- . *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. Haz. Aziz Çalışlar. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1987.
- . “San’at Telakkisi”. 52-53.
- . “Sıradakinin Ölümü”. 223.
- . “Taranta-Babu’ya Mektuplar”. 431-468.
- . “Yine Bu Bahse Dair: İlim”. 2067.
- Nesimi, Abidin. *Nazım Hikmet mi – Benerci mi*. İstanbul: Yücel Yayınları, 1997.
- Okay, Orhan. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.

- Özgül, Kayahan. “Şiirin Nesir Hâli”. *Kandille İskandil*. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 69-91.
- . “Şiir, Şair ve Sair...”. 41-68.
- Passmore, Kevin. *Fascism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Plumwood, Val. *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Pospelov, Gennadiy. *Edebiyat Bilimi*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.
- “prosaic”. *The Oxford Dictionary of English*. Ed. Catherine Soanes ve Angus Stevenson. Oxford: Oxford University Press, 2005. ??
- “prosaïque”. *Dictionnaire de L’Académie française*. 5. Basım (1798).  
<<http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=prosaique>>.
- Rabelais, François. *Gargantua*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Rattansi, Ali. *Racism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Roberts, Jeremy. *Benito Mussolini*. Minneapolis: Lerner Publications, 2005
- “Romulus”. *Mitoloji Sözlüğü*. Haz. Azra Erhat. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001. 262.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. Londra: The Arden Shakespeare, 2006.
- Smith, H. T. Kirby. *The Origins of Free Verse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- Smith, Preserved. *Rönesans ve Reform Çağı: Bir Sosyal Arkaplan Çalışması*. Çev. Serpil Çağlayan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.
- Stapanian, Juliette R. *Mayakovsky’s Cubo-Futurist Vision*. Houston, Texas: Rice University Press, 1986.
- “Stravinsky”. *The Hutchinson Dictionary of the Arts*. Oxford: Helicon Publishing, 1994. 495.
- Steele, Timothy. *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt Against Meter*. Fayetteville ve Londra: The University of Arkansas Press, 1990.
- Sternhell, Zeev, Mario Sznajder, Maria Ashéri ve David Maisel. *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*. Princeton: Princeton University Press, 1994.



- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmet Hâşim'e dair". *Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- . "Kendi Gök Kubbemiz". *Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. Londra: Methuen, 1972.
- Timuçin, Afşar. *Nâzım Hikmet'in Şiiri*. İstanbul: Bulut Yayınları, 2002.
- "tröst". *Ekonomi Sözlüğü*. Haz. Orhan Hançerlioğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995. 434.
- Vaught Brogan, Jacqueline. *Part of the Climate: American Cubist Poetry*. Berkeley, Los Angeles ve Oxford: University of California Press, 1991.
- Waldman, Diane. *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1992.
- Watt, Ian. "Gerçekçilik ve Romansal Biçim". *Roman ve Gerçeklik Etkisi*. Çev. Mehmet Sarı. İstanbul: Donkişot Yayınları, 2002. 7-59.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londra ve New York: Methuen, 1984.
- Wood, Allen. "Marx and Equality". *Analytical Marxism: Studies in Marxism and Social Theory*. Ed. John E. Roemer. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 283-303.
- Yağcı, Öner. " 'Belirli ve Sonsuz Bir Ân' ın Romancısı Nâzım Hikmet". *100. Doğum Yılı Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan*. Ed. Alpay Kabacalı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002. 307-88.
- Yahya Kemal. "Alî Emîrî ve Yeni Şiir". *Edebiyâta Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1984. ??
- . "Abdülhak Hâmid'e Gazel". *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2008. 50.
- . "Nazar". *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2008. 89.
- . "Şiir Okumaya Dair".
- Yanıkaya, Zerrin. "Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Bilim Dalı, 2003.
- Yavuz, Hilmi. "Şiirin Felsefe, Dünyagörüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değinmeler-I". 218-20.