



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

**METİNLERARASI İLİŞKİLER BAĞLAMINDA**  
**NÂZİM HİKMET'İN *MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI***

Kağan GARİPER

Doktora Tezi

Ankara, 2020



METİNLERARASI İLİŞKİLER BAĞLAMINDA  
NÂZİM HİKMET'İN *MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI*

Kağan GARİPER

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora tezi

Ankara, 2020

## TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın bütün süreçlerinde ilkeli tutumu, yol gösterici ve ufuk açıcı yönlendirmeleriyle destek olan danışman hocam Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN'a, değerli katkılarıyla tez izleme kurulu üyelerimiz olan Prof. Dr. Âbide DOĞAN ve Prof. Dr. Nesrin KARACA'ya, tez yazım sürecinde, derslerine katılmama izin veren ve tez çalışmasının ilerleyişi hakkında yeni fikirler edinmemi sağlayan Prof. Dr. Kubilay AKTULUM'a, anlayışı ve bilgi birikimiyle kaynaklara ulaşmamı sağlayan ve her an yanımda olduğunu hissettiğim Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez izleme toplantılarına katılarak çalışmamın planlanmasında, ilerleyişinde ve tamamlanmasında çok değerli katkıları olan hocalarım Prof. Dr. Bilge ERCİLASUN, Prof. Dr. Gıyasettin AYTAŞ, Prof. Dr. Ülkü GÜRİSOY, Dr. Öğr. Üyesi Serdar ODACI, Dr. Öğr. Üyesi Koray ÜSTÜN, Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ERGÜN ATBAŞI'na teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın ilgili bölümlerinde Orhan Kemal ve Abdülkadir Kemali Bey hakkında bilgi edinmemi sağlayan Sayın Işık ÖĞÜTÇÜ'ye nezaketi ve yardımları için teşekkür ederim.

Yaşamımın her anında olduğu gibi doktora eğitimim süresince de bana destek olan aileme, babam Recep GARİPER'e, annem Hülya GARİPER'e, ağabeylerim Bilgehan ve Çağatay'a teşekkür ederim.

Eylül, 2020

Kağan GARİPER

## ÖZET

GARİPER, Kağan. *Metinlerarasılık Bağlamında Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları*, Doktora Tezi, Ankara, 2020.

Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in güçlü şiir evrenini daha anlaşılır kılmak adına, olgunluk dönemi eserleri arasında yer alan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kaynakları ve bu kaynaklar üzerinde yapılan bağlam değişimleri gösterilmiştir. Giriş bölümünde metin ve metinlerarasılık kuramı hakkında kuramsal bilgi verilmiştir. Metinlerarasılık kuramı için daha önce ortaya konulan tasnifler de dikkate alınarak göndermeler, dönüştürmeler ve derlemeler başlıkları oluşturulmuş böylece yapılacak metinlerarası çözümlerinin sınırları çizilmiştir.

Tez çalışmasının I. bölümünde Nâzım Hikmet'in biyografik okuma dünyası ortaya konulmuştur. Tez çalışmasının merkezinde yer alan bu bölümde sanatkârın aile ve eğitim yaşamı, basın yayın yaşamı, hapisane yaşamı ve Rusya'daki yaşamı incelenmiş, onun Türk ve dünya edebiyatında okuduğu ve/veya ulaştığı metinler belirlenmiştir. II. bölümde, Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatı, Batı ve Doğu edebiyatlarında kaynak aldığı metinler ve isimler üzerinde durulmuş, ayrıca sanatkârın resim, müzik, sinema, tiyatro, mimari gibi diğer sanat dallarıyla ilişkisi irdelenmiştir. III. bölümde Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı eseri merkeze alınarak metinlerarası göndermeler, IV. bölümde metinlerarası dönüştürmeler, V. bölümde metinlerarası derlemeler ve göstergelerarası etkileşimler kanıtlanmıştır.

Çalışmamızda birincil kaynaklar olan Nâzım Hikmet'in mektupları, sanat ve edebiyat yazıları, gazete yazıları, söyleşiler vb. taranmış *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kaynakları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Sanatkârın yazınsal kaynakları taranmasının ardından metinlerarasılık kuramı merkeze alınarak *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın çoksesliliğinin temel yapıları belirlenmiş ve metne kaynaklık edebileceği düşünülen Türk ve dünya edebiyatına ait metinler ve sanatkârlar tespit edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler**

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, metinlerarasılık, göstergelerarasılık.

## ABSTRACT

GARİPER, Kağan. *Nâzım Hikmet's Memleketimden İnsan Manzararı in the Context of Intertextuality*, the PhD Thesis, Ankara, 2020.

In order to make Nâzım Hikmet's powerful poetry universe understandable, in the introduction part of this study, which aims at understanding the resources of *Memleketimden İnsan Manzaraları*, which was written in his maturity period and one of the prominent studies, and contextual changes made on these resources, theoretical information on text and the theory of intertextuality has been given. By also considering previous classifications on the theory of intertextuality, titles of references, conversions, and compilations have been created, so the boundaries of the forthcoming intertextual analyses have been determined.

In part I of the dissertation study, Nâzım Hikmet's biographic reading world has been revealed. In this part, which is central for dissertation study, artist's family and educational life, prison life, and living experiences in Russia have been scrutinized and the texts he read and/or reached in Turkish and world literature have been shown. In part I., Nâzım Hikmet's literary resources have been examined. In this part, texts and names referenced by Nâzım Hikmet in Turkish literature, Western and Eastern literatures have been dwelt on, in addition, the relationship of the artist with the other branches of art such as painting, music, cinema, theatre, architecture has been addressed. By centring upon Nâzım Hikmet's study *Memleketimden İnsan Manzaraları*, intertextual references in part III of the dissertation study, intertextual conversions in part IV and intertextual compilations and intersemiotic interactions in part V have been shown.

In our study, as the primary sources, Nâzım Hikmet's letters and art and his art and literature writings, newspaper articles, conversations, which are his non-literary studies, have been scanned and sub-texts of the artists have been attempted to be discovered. After scanning the literary resources of the artist, by centring upon the theory of intertextuality, the basic structures of polyphony of *Memleketimden İnsan Manzaraları* have been determined and the texts and artists in Turkish and world literature that are supposed to inspire the aforementioned study have been retained.

**Keywords**

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, intertextuality intersemiotic.



## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	<b>i</b>
<b>ETİK BEYAN</b> .....	<b>iii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>ix</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>xi</b>
<b>GİRİŞ: METİNLERARASILIK</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Metin</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Kuram</b> .....	<b>8</b>
<b>1. BÖLÜM: NÂZİM HİKMET'İN BİYOGRAFİK OKUMA DÜNYASI</b> .....	<b>18</b>
<b>1.1. Ailesi ve Eğitim Yaşamı</b> .....	<b>18</b>
<b>1.2. Basın ve Yayın Yaşamı</b> .....	<b>33</b>
<b>1.3. Hapishane Yaşamı</b> .....	<b>44</b>
<b>1.4. Rusya'daki Yaşamı ve Son Yılları</b> .....	<b>90</b>
<b>2. BÖLÜM: NÂZİM HİKMET'İN SANATSAL VE YAZINSAL KAYNAKLARI</b> .....	<b>95</b>
<b>2.1. Türk Edebiyatı</b> .....	<b>98</b>
<b>2.2. Batı Edebiyatı</b> .....	<b>112</b>
<b>2.3. Doğu Edebiyatı</b> .....	<b>123</b>
<b>2.4. Sahne Sanatları (Tiyatro ve Sinema)</b> .....	<b>126</b>
<b>2.5. Görsel Sanatlar (Resim, Karikatür, Mimari) ve Müzik</b> .....	<b>135</b>
<b>3. BÖLÜM: GÖNDERMELER</b> .....	<b>148</b>
<b>3.1. Alıntı</b> .....	<b>152</b>
<b>3.2. Açık Göndermeler</b> .....	<b>157</b>
<b>3.3. Kapalı Göndermeler</b> .....	<b>169</b>

3.4. Esinlenme ve Etkilenme .....	171
3.5. Söylemlerarasılık.....	186
3.6. Üstüneyazma .....	189
3.7. Tamamlama .....	208
3.8. Üstmetinsellik ve Yanmetinsellik.....	210
3.9. Özgönderim ve Yenidenyazma .....	219
<b>4. BÖLÜM: DÖNÜŞTÜRMELER.....</b>	<b>235</b>
4.1. Öykünme (Pastiş) .....	237
4.2. Yansılama (Parodi) .....	242
4.3. Benzetme (Taklit).....	245
4.4. Değiş-tirmeler .....	249
4.5. Koşuklaştırma .....	255
4.6. İndirgeme .....	272
<b>5. BÖLÜM: DERLEMELER VE GÖSTERGELERARASI ETKİLEŞİMLER..</b>	<b>276</b>
5.1. Kolaj .....	277
5.2. Yineleme .....	279
5.3. Resimsel Göndergeler .....	281
5.4. <i>Memleketimden İnsan Manzaraları</i> ve Sahneleme.....	289
5.5. Müzikal Unsurlar .....	291
<b>SONUÇ.....</b>	<b>303</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>311</b>
<b>EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>Hata! Yer işareti tanımlanmamış.</b>
<b>EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU .</b>	<b>Hata! Yer işareti tanımlanmamış.30</b>

## ÖNSÖZ

Türk edebiyatının eski-yeni tüm dönemleriyle, Batı ve doğu edebiyatlarıyla, sanatın her türüyle, felsefeyle, toplumun sorunlarıyla, siyasal tarihin akışıyla ve güncel gelişmelerle her zaman yüksek bir dikkat ve heyecanla ilgilenen Nâzım Hikmet, kendi ilerlerken çevresini de ilerleten, değiştiren bir sanatçıdır. Onun coşkulu ve dikkatli okur kimliği, eserlerinin de çok farklı kaynaklardan beslenmesini sağlamıştır. Okuduklarının, yaşadıklarının, hissettiklerinin etkilerini özellikle şiirlerinde takip etmek, heyecanlı bir yolculuk gibidir. Nazım Hikmet'in şiirlerinde metinlerarası ilişkileri çözmeyi amaçlayan bu tez, o yolculuğun sonucudur.

Nâzım Hikmet üzerine bugüne dek pekçok kitap, yazı, araştırma yayınlandı, birçok tez yazıldı. Önceki tezlerden<sup>1</sup> farklı olarak bu tezde Nâzım Hikmet'in şiirinin daha iyi anlaşılması için onun kaynaklarını belirlemeyi ve bu kaynaklarla ilişkisini *Memleketimden İnsan Manzaraları* çerçevesinde kanıtlamayı amaçladım.

Metinlerarası bağları çözümlmeyi öncelikle onun okuma dünyasının oluşumunun seyrini ve sınırlarını anlamakla sağlayabilirdim. Bu nedenle tezin I. bölümünde Nâzım Hikmet'in okuma dünyasını yaşamöyküsü çerçevesinde incelemeyi amaçladım. Çocukluk yıllarından itibaren aile ve eğitim yaşamının kendisine sağladığı imkânla güçlü bir okuma dünyası oluşturan Nâzım Hikmet, yaşamı boyunca bu dünyanın sınırlarını tutkuyla genişletmiştir. Hem okuma aşkı hem zengin ve renkli kişisel ilgileri hem geniş sosyal çevresi sayesinde özellikle hapisanedeyken tutkuyla ve sürekli okumuştur. Okuduğu, izlediği, gözlediği herşey onun estetik anlayışının ve şiir evreninin şekillenmesinde önemli rol üstlenmiştir.

Nâzım Hikmet'in biyografik okuma dünyasına dair bölümde onun okumalarının hangi dönemlerde hangi eserler üzerinde yoğunlaştığını belirlemeye çalıştım. Aziz Çalışlar'ın titizlikle hazırladığı *Sanat ve Edebiyat Üstüne* (1996) adlı eserden ve büyük ölçüde mektuplardan, anılardan faydalandım. Piraye Hanım'la, Memet Fuat'la, Adalet

---

<sup>1</sup>Karacabey (1995), Özarıslan (2003), Doğanay (2005), Ergil (2005), Ateş (2007), Aymaz (2007),Eksi Altay (2007), Irmak (2009). Akdik (2011), Çam (2011), Demiral (2012), Boynukalın (2013), Özer (2013), Aydoğdu (2014), Özdoğan (2014), Aydemir (2015), Ekşi (2015), İşi (2017), Koçak (2017), Atakul (2019).

Cimcoz'la, Zekeriya Sertel'le, Sabiha Sertel'le, Orhan Kemal'le, Kemal Tahir'le mektuplaşmaları ve Vâlâ Nureddin, Ekber Babayev, Orhan Kemal, Zekeriya Sertel, Kemal Sülker ve Vera Tulyakova Hikmet'in anıları, bu aşamada en güçlü dayanağımdı. Tezi yazarken en zorlu aşama 1. bölümü tamamlamaktı. Hem Nâzım Hikmet'i çok iyi tanımamı hem de şiirini anlamamı ve metinlerarası bağları kavramamı sağlayan bir anahtar oldu bu bölüm. Dolayısıyla okur için de tezin ilk bölümünün Nâzım Hikmet'in kaynaklarını belirlemeye ve şiirlerini metinlerarası düzlemde çözümlenmeye güçlü bir zemin hazırlayacağını, büyük bir şairi anlamak için onun okuma evrenini anlamak gerektiğini kanıtlayacağını umuyorum.

Çok geniş bir yazınsal, sanatsal, düşünsel evreni olan ve pek çok türde eser veren Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerini metinlerarası bağlamda çözümlenmek epey güç. Zira Nâzım Hikmet yaşamı ve eserleriyle Türk ve dünya edebiyatıyla sürekli alışveriş halindedir. Olgunluk dönemi eseri olması ve şiir evreninin karakteristik özelliklerini büyük oranda taşıması nedeniyle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na yoğunlaşmayı ve tezi bu eserle sınırlandırmayı seçtim. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan metinlerarası bağlar ve Nâzım Hikmet'in metinlerarasılığı kullanış biçimleri onun diğer şiirlerinde de büyük oranda benzer şekilde yer alır. Onun toplumcu gerçekçi tutumunu da romantik coşkusu da yansıtan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda<sup>2</sup> belirlediğim metinlerarası bağlar, şairin olgunluk döneminin diğer eserlerinde de kendini göstermektedir.

Çoksesli bir şiir evrenine sahip olan Nâzım Hikmet, Türk halk edebiyatının sözlü ve yazılı ürünlerinden klasik Türk edebiyatının ve dünya edebiyatının birçok eserine, gazete haberlerinden sinema filmlerine dek birçok kaynakla metinlerarası bağlar kurmuştur. Bunları 2. bölümde belirlemeye çalıştım. Okuduğu, izlediği her metni kendi duygu ve düşünce evreninde işlemiş, sanatsal bir duyarlılıkla ve ustalıkla dönüştürmüş, kurgulamış

---

<sup>2</sup>*Memleketimden İnsan Manzaraları*, Nâzım Hikmet'in ölümünün ardından 1966-1967 yıllarında (sansüresiz ve beş kitap olarak De Yayınları tarafından) yayımlanmıştır. Bu tezde Güven Turan ve Fahri Güllüoğlu editörlüğünde Yapı Kredi Yayınları'na hazırlanan *Bütün Şiirleri*'nin 2014 yılındaki 10. baskısı esas alınmıştır.

ve kendi sesiyle yeniden yaratmıştır. Onun kadar geniş okuma evrenine sahip bir sanatçının özgün metnindeki izleri bulmak, yüzeydeki ve derindeki bağları çözümlmek, hiç kolay olmadı. Herkes tarafından ilk bakışta çözülebilecek bazı bağlar, Nâzım Hikmet'in elinde bambaşka bir boyut kazandığı için onları anlamak ve yazıya dökmek zordu. Ayrıca bazı görünür bağlar, sanıldığı kadar açık ve erişilir veriler değildi; örneğin İranlı şair arkadaşı Ebulkasım Lahuti'nin kitabından bahsettiği bir dizede adı geçen eserin (Kremlin) aslında hiç yayınlanmadığını öğrenmem Farsça kitap katalogları arasında aylar sürdü. Ya da *Pravda* gazetesinde yayınlanmış bir haberin peşine düşmek tahminimden çok daha uzun zaman ve emek gerektirdi. Ama bütün bu emeğe değdiğini düşünüyorum. Çünkü Nâzım Hikmet'in okuma evreni sayesinde ben de çok şey okudum, öğrendim.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı metinlerarası ilişkiler bağlamında üç bölümde çözümlmeye çalıştım. Kuramın göndermeler, dönüştürmeler, derlemeler ve göstergelerarası etkileşim işlevlerine göre bölümleri belirledim. Nâzım Hikmet'in göndermeler, alıntılar ve dönüştürmelerde ayraç ve tırnak işaretlerini kullanması, metinlerarası alışverişleri çözümlmede büyük kolaylık sağladı. Onun bu tutumu, kaynaklarını belirtmeye özen göstermesiyle açıklanabilir. Bazı metinlerarası gönderme ve dönüştürmeleri orijinal dilinde (İngilizce, Fransızca...) aktarıp çevirmemesi, metinle bağını anlamamı engelleyen bir sorundu. Ayrıca göndermelerin dönüştürmelerle, derlemelerin göndermelerle iç içe geçtiği pek çok örneği ayrıştırmaya çalışsam da bazen aynı örneği birden fazla alt başlıkta değerlendirmek zorunda kaldım. Bu çeşitliliği ve iç içeliği Nâzım Hikmet'in şiirinin gücü olarak görüyorum.

Metinlerarasılık kuramının temelinde bir metnin diğer metinlerle sınırsız ilişkisi yatar. Bu durumda özellikle Nâzım Hikmet gibi çok geniş, zengin, çeşitli okuma dünyasına sahip bir şairin eserlerinin her şeyiyle çözümlenmesi kolay değildir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na dair bu tezle Nâzım Hikmet'in ve eserinin daha iyi anlaşılması ve kaynaklarının ortaya konması için önemli bir adım attığımı umuyorum.

Büyük sanatçılar üzerine yapılan her çalışma, onların dehasına, sanatına bir saygı duruşudur. Hata ve eksikler, onların büyüklüğüne erişemeyişimizdendir.

## GİRİŞ: METİNLERARASILIK

### 1. Metin

Latince (texere, textum) örgü, doku anlamına gelen “tekst” karşılığı olarak Türkçede metin kelimesi kullanılmaktadır. Metin, kendi içinde bütünlüğü olan anlam ilişkileri ağıyla birbirine bağlı yapıda kurulan cümlelerden oluşan bir bütünlüktür. Bu bütünlük, bildirişim değeri taşıyan, eyleme yönelik devingen bir birliktelikle kurulan, dilsel göstergelerin art arda geldiği anlamlı bir yapıdan oluşur. Tek başına dilin kelimeleri, bağımsız ve bağlantısız cümleler metnin oluşmasına imkân sağlamaz. Metin her şeyden önce belirli bir konu, tema, içerik ve/veya anlam çevresinde kurulan bir yapıdır. Bu bağlamda metnin belirli bir plan ve sistem çevresinde şekillenmesi söz konusudur. Organize olmuş bir dil sistemi olarak düşünülen metnin anlamsal bağlamdaki mantıksal bütünlüğü sözlü veya yazılı olarak üretilebilir. Fakat metin daha çok yazılı dil ürünlerini ifade etmek için kullanılır. İnsanlar tarihi süreç içinde erken dönemlerden itibaren sözlü anlatımlar üretmiş, yazının keşfi ile bu anlatımlar yazı alanına taşınmış ya da yazıya ait yeni türler oluşmuştur.

Metni oluşturan yapı, anlamsal açıdan birbirine bağlanmış bir veya birçok kelime ağından oluşur. Metin, anlamsal düzlemi oluşturma yapıların başka bir ifadeyle, cümle ve cümle değerindeki birliklerin bir araya gelmesiyle oluşur. Metnin içeriği ise bir araya gelen bu anlam parçacıklarının sağladığı bütünlük ile meydana gelir. Söz konusu içerik öğeleri metnin niteliklerinin tespiti ve metnin yorumlanmasında işlevseldir. Metin içerisinde kullanılan kelime sözlükte yer alan anlamının yanı sıra, yeni anlamlar kazanır. Bu yeni anlam birimcikleri ve alanları, bağlam içerisinde bir araya gelerek bütün bir metnin anlamını ortaya koyar.

İletişimin yazılı kaydı olarak düşünülen metin tarihi süreç içerisinde farklı birçok değerlendirmeye tabi tutulmuş ve metne bakış açıları da bu süreç içerisinde değişikliğe uğramıştır. Metin kimi zaman yapısal özellikleri ile değerlendirilmiş kimi zaman ise metin dışı unsurla birlikte ele alınmıştır. Metinde gerçekliğin algılanış biçimi ve metnin edebî değer taşıyıp taşımadığı bir başka tartışma konusu olmuştur. Klasik dilbilim ve “Dilsel açıdan metin, birbirini izleyen, sıralı ve anlamlı bütünler oluşturan tümceler dizisidir” (Günay, 2007, s. 44). Bu açıdan ele alındığında her metnin cümleler ağının

oluşturduğu tutarlı bir süreç olduğu düşünülür. Metin içindeki cümlelerin işlevsel özellikleri onların iletişim değerleri ile belirlenir. Buna göre metin, sözcük grupları ve anlam alanlarına göre izlek, konu ve tür özelliklerine ayrılır. Öte yandan metin incelemelerinde metin dışı unsurların da bu değerlendirmeye tabi tutulması farklı bir metin çözümleme yöntemi ortaya koyar. Bu bakış açısına göre metni oluşturan temel unsurlar arasında metin dışı -örneğin yazar ve/veya yayınevinden kaynaklanan- öğeler de çözümlenmeye dâhil edilir. Metin sosyal, kültürel, tarihsel bağlara dayalı olarak yorumlanır ve yazarın bireysel ve değişken etkilerinin metne yansımaları irdelenir.

Metne bakış açısı ve özellikle yazınsal metnin yeniden tanımlanması Rus biçimciliği ve yeni eleştiri kuramlarının ileri sürdüğü fikirlerle değişir. Bu fikirler daha sonraki süreçte yapısalcılık ve post yapısalcılıkla birlikte özellikle göstergebilimin ve metinlerarasılık kuramının da gelişmesine katkı sunar.

### **Rus Biçimcileri ve Değişen Metin Algısı**

19. yüzyılın gerçekçi ve düşünsel eleştiri anlayışına karşı çıkan Rus biçimcileri, yazınsallığı merkeze alır. “Rus biçimcilerinin biricik savları, aslında yazınsal olana inatla bağlı olmaları, ‘yazın olgusu’ndan herhangi bir başka kuramlaştırma biçimine sapmayı inatla reddetmeleridir” (Jameson, 2013, s. 48). Biçimciler, araştırmanın bir konusu olarak edebiyatı sorgulamayı merkeze alır. Amaç ise daha somut ve bazgımsız bir edebiyat incelemesi ortaya koymaktır. Mallarme’nin “Şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” görüşünden hareketle şiir dilini sorgulayan Rus biçimcileri metnin kendisini araştırma konusu yapar. Biçimci kuram, edebî malzemenin spesifik niteliklerini ortaya koymayı hedefler. “Rus biçimcileri edebiyat incelemesinin, diğer tür incelemelerinden ayrı, kendine özgü bir yöntemle dayandırılması gerektiğini düşünüyorlardı” (Moran, 2013, s. 178). Bu anlayışa göre, yazınsal metin üretilmiş haliyle ve kendi başına değerlendirilmelidir. Biçimciliğe gelene kadar metinler yazarların biyografik ve psikolojik durumları çerçevesinde, sosyal ve tarihi süreç içerisinde değerlendirilir. Sosyal Gerçekçi estetiğin baskın ilkelerine karşın biçimci eleştirmenler dikkatlerini edebî biçim ile edebî dil üzerine yoğunlaştırır.

Biçimci eleştirmenlerden Vladimir Propp 1928 yılında yayımladığı *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışmasıyla dikkatleri üzerine çeker. Propp söz konusu çalışmasında olağanüstü

masalları dil ve söylem özellikleri itibarıyla eşsüremlî bir incelemeye tabi tutar ve böylece masalların oluşumlarındaki ortak yapısal düzeni ortaya koyar. Bu yapısal düzende masalları oluşturan her bir birimin işlevi (31 işlev) ve ortak tipler (7 farklı tipi temsil eden kahramanlar) belirlenir. Böylece metni oluşturan öğelerin kendi başlarına üstlendiği görevler belirlenir ve metnin yapısal kodlarının haritası da ortaya çıkarılmaya başlanır. Bir diğer biçimci eleştirmen Roman Jakobson ise edebî estetiği sistematik dilbilimin bir alt dalı olarak görür ve metni çözümlerken çalışma konusunu edebiyat değil edebîlik olarak belirler. Böylece metnin yazınsal problemlerinin sistematik bir şekilde çözümlenmesi gündeme gelir. Dilin şiirsel işlevi ile diğer işlevlerinin farklarını ortaya koyan Jakobson'a göre iletişimde olduğu gibi göndericinin (metnin) bağlam içindeki mesajı alıcı (okuyucu) ile estetik değer kazanır. Yani alıcı/okuyucu estetik değer kaynağıdır. Rus biçimcileri arasında yer alan Boris Eichenbaum, Victor Shkolovsky, Juri Tynianov gibi isimler edebî metinlerin özel ve somut niteliklerinden yola çıkarak bağımsız bir yazınbilim kurmayı amaçlar. Eseri merkeze alarak yazınsal olanı diğerlerinden ayırmak temel ilkedir. Yazınsallık ve dile özgü biçimleri ortaya koyarken türlerin evrimleri (gelişim süreçleri) hakkında da görüşler ortaya koyan biçimcilerin özellikle düzyazı (özellikle roman) ile ilgili görüşleri dikkat çeker. Söz konusu türlerde, sıklıkla diyaloglara da yer verilir. Bu diyaloglarda düz yazıya, konuşma dilinin öğeleri ile sözlü anlatımın öğeleri katılmış olur. Düzyazı türündeki metinleri ele alırken belirtilen şekilde Bahtin'in söyleşimsellik kuramına benzer fikirler ileri süren biçimciler, yine türlerin evrimi noktasında pastişin etkisini dile getirirler. İlk dönemlerinin aksine sonraki dönemlerinde eseri kapalı bir uzam olarak görmekten uzaklaşarak edebî metnin oluşumunda pastişe dikkat çekerler. Türler için yapılan bu değerlendirme daha önceden yaratılan metinlerin tür açısından yozlaştığı ve gülünç ya da parodili bir biçime bürünüşünü ifade eder. Rus biçimcilerinin bu görüşleri metin çözümlemelerine yeni bakış açıları kazandırır. "Öyleyse yapıtlar arasında kurulacak ilişkiler yazınsallığın anlaşılmasında temel rol oynayacaklardır. Ancak Biçimciler yapıtlararası alışverişlerde yazarın rolünü görmezlikten gelirler. Başka bir yapıttan alıntıları, etki-etkilenme olgularını psikolojik açıdan değil, yalnızca biçim açısından ele alırlar" (Aktulum, 2014b, s. 19). Özellikle metni oluşturan unsurların -daha belirgin olarak düzyazıda- diğer metinlerden temel aldığı noktadaki görüş metinlerarası ilişkilerin varlığına üstü kapalı da olsa işaret eder.



## Yapısalcılık, Göstergebilim ve Metin

1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, J. Greimas ve Tzvetan Todorov gibi eleştirmenlerin öncülük ettiği yapısalcılığın ortaya çıkışında Ferdinand de Saussure'ün ve Prag dilbilim ekolünün çalışmaları önemli bir temel oluşturur. Saussure'ün dili, dizge ve gösterge olarak değerlendirmesi ve bu düşünceyi sosyal yapıya uyarlaması dilbilim ve Rus biçimcilerinin çalışmalarını etkiler. Genel anlamıyla "Yapısalcılık, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır" (Moran, 2013, s. 186). Bununla birlikte yapısalcılar her şeyi bir metin olarak metaforlaştırırlar.

Yapısal dilbilim yöntemini geliştiren, böylelikle yapısalcılığın temel aldığı görüşleri ortaya koyan Ferdinand de Saussure, dilin bir "dizge" (sistem) olduğunu ileri sürer. "Saussure'ün dil olgusuna yaklaşımının temelini günümüzde yerini yapı kavramına bırakmış olan dizge kavramı oluşturur. Dizge doğrudan doğruya kavranabilen, elle tutulur bir nesne, bir töz değil, bir biçimdir her şeyden önce" (Yücel, 2015, s. 30). Saussure'e göre dil çözümlemelerini yaparken dili kendi evrimiyle birlikte izlemek, artsüremli bir bakış açısıyla yani tarihsel açıdan incelemek güvenilir sonuçlar vermez. Dilsel yapılar ancak eşsüremlilik düzleminde incelendiğinde, tutarlı bir çözümleme sunar. Dilsel yapıların işleyişinde ise artsüremlilik, eşsüremliliklerin üst üste gelmesi olarak değerlendirilir. Bu noktada dilsel olguları çözümlemek için dilin kendine özgü sisteminin anlaşılması gerekir.

Rus biçimciler, yeni eleştiri kuramcıları ve yapısalcı dilbilim çevresi edebiyata ve daha özel olarak edebiyatta yazınsallığın ne olduğu sorusuna odaklanır ve böylece edebî metinler incelemelere konu olur. Çünkü edebiyat da bir iletişim aracıdır ve bu yönüyle kendine özgü kuralları olmalıdır. Yapısalcılık'ta eleştirmen, metni incelerken öncelikle belirgin sistemli bir ayrıştırma yaparak, metni birim parçalara böler. Bu parçalardan hareketle metnin anlam düzeyi, sözdizimi ve biçimi çözümlenerek metnin yapısal kodları ortaya çıkarılır.

Yapısalcı dil incelemelerinde olduğu gibi Todorov, Genette, Greimas ve Barthes gibi isimler de metne ve edebiyata eşzamanlı yaklaşırlar. Rus biçimcilerinden Roman Jakobson'un, dilin yapısal özelliklerini açıklarken dili ikili karşıtlıklar olarak

sınıflandırması yapısalcı dilbilimcilerce ses boyutuna kadar indirgenir. Yapısalcı araştırmacılar, bir anlatıyı çözümlerken yine dilbilimin temel kurallarını merkeze alırlar. Buna göre, bireysel ifadeler sözü toplumsal iletişim sistemi ise dili oluşturacaktır. Dil sürekli, söz ise dalgalı/devingen bir yapıya sahiptir ve her ikisi de dizisel bağlantılardan oluşur. Sözcükleri oluşturan sesler karşıtlıklar (kendisi ve kendisi olmayan ayrımı ile) sayesinde anlambirimleri oluşturur. Bu anlambirimlerin her biri bir sözü ve/veya dili oluşturan dizgelere gönderme yapar. Böylece dizgelerden oluşan bir anlam ortaya konur.

Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı ve Rus Biçimcilerinin Metinleri* adlı eserinde bazı yazınsal metinlerin gramer yapısını örnek gösterir. Todorov bu metinleri ele alırken, özellikle yüzeyle görünmeyen, derinde yatan yapısına odaklanır ve metinleri çözümlerken dilbilim kategorilerinden faydalanır. Çünkü metinlerin derin yapısına dilin yapısına benzerlik gösterir. Seçilen örnek metinlerdeki öyküleri/masalları oluşturan unsurları dilbilgisel birimlere uygun olarak tasnif eden Todorov anlatı içindeki her bir birime alt birime farklı bir işlev yükler (Todorov, 2016, s. 160-186). Bu birimlerin farklı bağlamlarda ve farklı biçimlerde bağlanmaları ayrı öyküleri oluşturur. “Öyleyse Todorov’a göre, bir öykünün tüm metni, özel adların, fiillerin ve sıfatların birbirine bağlanmasından meydana gelen büyütülmüş bir cümleye benzer” (Moran, 2013, s. 194). Todorov her biri çeşitli altbirimlere ayrılmış iki büyük düzey üstünde çalışmak gerektiğini ileri sürer. Buna göre anlatı “sözdizimi” içeren *öykü düzeyi* (kişiler ve fiillerden oluşan konu özeti) ve söylem düzeyi (anlatı zamanını ve görünüşlerini içeren) olarak iki temel düzeyde incelenebilir. Böylece yüzeysel okumalarda farklı gibi görünen öykülerin derin yapılarında ortak rollerden meydana gelen birimlerden oluştuğu saptanabilir (Todorov, 2016, s. 220-247).

Yapısalcılığın ilgilendiği temel problem, dil ve dile ait ürünleri oluşturan yapıların ve hatta bu yapıları oluşturan birimlerin işlevlerinin ne olduğudur. Tahsin Yücel, Saussure’den Greimas’a kadar yapısalcılık hakkında ortaya konan düşüncelerin ortak yönlerini şu altı maddede toplar:

1. Ele alınan nesnenin ‘kendi başına ve kendi kendisi için’ incelemesi;
2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir ‘dizge’ olarak ele alınması;
3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmelidir.

4. Bunun sonucu olarak, köken gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirebildiği ölçüde yer verilmesi;
5. Nesnenin 'kendi başına ve kendisi için' incelenmesinin sonucu olarak 'doğaötesel' değil, 'özdekçi' bir tutum izlenmesi;
6. Bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşüngüsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması (Yücel, 2015, s. 18).

1960'lı yıllarda yapısalcılığın göstergebilimle özdeşleştiği ileri sürülür. Bu noktada, Yapısalcılıktan çok daha önce düşüncelerini ifade eden Charles Sanders Peirce'in görüşleri dikkat çekicidir. Peirce'e göre göstergeler, nesnelerin, bilginin hatta düşüncenin yerini tutar. Yani göstergeler gerçeğin yerini alan evrensel yapı zincirlerine dönüşür. "Öte yandan, her gösterge, her düşünce, aslında başka göstergelere gönderme yapar, yani başka göstergelerden kaynaklanır. [...] Dolayısıyla insanı insan yapan da, bu geçmişten gelen, birbirine takılmış, muazzam göstergeler zinciridir. Sonuçta insan da, bu göstergeler zincirinin bir halkası olup çıkar" (Erkman Akerson, 2005, s. 62). Diğer taraftan Saussure'ün dili, *gösteren* (seslerin oluşturduğu birim) ve *gösterilen* (anlam ya da değer birimleri)den oluşan bir gösterge olarak değerlendirmesi, Roman Jakobson'un iletişimi *gönderici* ve *alıcı* arasında gerçekleşen bir *gönderge* (*işlevleri olan bağlam / bildiri / değinim / izge*) ile sağlandığını ileri sürmesi, Yapısalcılığın göstergebilimle özdeşleşmesinin yolunu açar.

Göstergebilimin diğer kuramcılarında Claude Lévi-Strauss'un budunbilim çalışmaları ise totemler ve ilkel-uygar ayrımı göstergebilimim toplumsal alana ilk uygulaması olarak düşünülmektedir. Mitik anlatıları inceleyen Lévi-Strauss anlatılar/söylenler için, bir söylenin hiçbir zaman tek bir düzeyde ve tek başına değil, başka söylenlerle kurduğu bağlantılarla değerlendirilmesi ve yorumlanması gerektiğini ileri sürer. Ona göre "Bir söylen kümesi kendi başına değil, a) başka söylen kümeleri, b) geldiği toplumun budunbilimi göz önüne alınarak yorumlanmalıdır (Lévi-Strauss'tan aktaran Yücel, 2015, s. 91). Böylece göstergelerin art alanındaki yapısal ve tematik unsurların çözümlenmesi ve daha anlaşılır bir hâle gelmesi mümkün olur.

Göstergebilimi daha çok yazınsal ürünler üzerinde uygulayan ve ünlü göstergebilimsel dörtgen ile metnin anlamsal bağlarını çözümlemeye çalışan Greimas, "anlamın her zaman bir bağıntıyı varsaydığını, dolayısıyla anlamın zorunlu koşulunun terimler arasında bir

bağıntı bulunması” (Yücel, 2015, s. 129) olduğunu ifade eder. Kısaca dizgeler arasında bir karşıtlık ya da özdeşlik ilişkisi vardır. Bu ilişkiler *anlatım düzlemi*, *belirim (bağıntı) düzlemi* ve *içerik düzleminde* anlamın oluşmasında temel işleve sahiptir.

Göstergebilimin konusunun anlam olduğunu ifade eden Roland Barthes metni “anlam aktarıcı bir kılıf, bir yapılanma, bir çalışma ve bir oyun” olarak görür (Barthes, 2016, s. 17). Barthes’a göre dil toplumsal bir sözleşmedir ve gösterge dizgelerinin en gelişmiş şekli dildir. *Göstergeler* ise bir *gösteren düzlemi* (anlatım düzlemi) ve bir *gösterilen düzlemi* (içerik düzlemin)nden oluşur. Gösterge bütün içinde işlevli bir birim olarak düşünülebilir. Barthes göstergelerin, örneğin yazınsal yapıtlar, resimler, törenler vb. her şeyin birer “dile bağlı anlamlama dizgesi” olduğunu ileri sürer. Bu açıdan bakıldığında “Dilsel gösterge, yazısal gösterge, görüntüsel gösterge, hareketsel gösterge, birer türsel gösterge oluşturur” (Barthes, 2016, s. 53). Söz konusu göstergelerin anlamlama süreçleri her zaman bir yananlam ve düzanlam birlikteliği ve karşıtlığı barındırır. Belirtilen birliktelik ve karşıtlıklar karmaşık yapılar hâlinde metni oluşturur. Barthes metni, “sözcelemenin kurallarının (mantıksallık, okunurluk) sınırlarına doğru ilerleyen bir varlık” (Barthes, 2013: 72) olarak tanımlar. Bu bağlamda göstergebilimsel açıdan metin anlam, form ve simgelerden oluşan ve kodlanmış çoklu bir sistem olarak karşımıza çıkar.

### **Yapısalcılık Sonrası, Modern ve Postmodern Metin**

Klasik metin algısı, yapısalcı dilbilim kuramları ve Rus biçimcilerine göre metin kendi başına yeterli bir dizgedir. Fakat özellikle yapısalcılık sonrası (postyapısalcılıkla) birlikte metnin kapalı bir yapı olmadığı ileri sürülür. Jacques Derrida’ya göre metinde anlam tamamlanmamış ve açıktır, tüketilemez, sürekli olarak yeniden üretilir. Yapısalcılık sonrası ise metnin açık bir yapıt olduğu, sürekli olarak bir başka metin ve söyleme göndermeler yaptığı ortaya konur. Böylelikle metnin anlamını diğer metinlerle anlama çabası öne çıkar. Çünkü metni dilbilimle sınırlayan bütünlük düşüncesi, metni hapseder. Metni belli bir durum içinde belli bir bütünlükle oluşturan özerk dilbilimsel süreklilik olarak gören Barthes gibi yapısalcılar bu fikirlerini ilerleyen zamanlarda değiştirerek metnin ürettiği anlamları çözümlenmeye yönelirler.

Toplumsal yaşam, insan doğasına ait bütün unsurlar üzerinde etki yaratır. “Yeni metin modelini, toplum ve dünya deneyimimizde medya ve enformasyon patlamasının yarattığı

değişimlerin bir yansıması olarak görmek mümkündür elbette” (Jameson, 2008, s. 102). Rönesans ve özellikle sanayi devrimiyle birlikte birey üreten bir kişiye dönüşür. Modern yaşamın aşamalarını da ifade eden bu süreç, metnin de bir ürün olarak görülmesine yol açar. Modern anlamda bir ürün olarak görülen metin yaratıcısıyla birlikte tamamlanmış bir bütün olarak değerlendirilir. Bu bağlamda metin kendi iç yapısında parçalılık ve kopukluk göstermez. Sosyal yaşamda kapitalist sistemin bireyi geri plana atması ve dilbilimde ortaya çıkan yapı kavramının yazarı yok sayarak onu söylemin bir parçası haline getirmesi ise Roland Barthes’ın ifadesiyle “yazarın ölümü”ne işaret eder. Bireyin/yazarın yoksanması ile metin kendi başına açık uçlu bir yapı olarak görülmeye başlanır. İşte bu noktada postmodern metin algısının ortaya çıktığı görülür. Postmodern edebiyatın en önemli unsurları parça yapı, ayrışıklık ve heterojenliktir. Heterojenlik yani aslında ayrışıklık unsuru ikon yıkıcılığını beraberinde getirir. Dil ve söylemin farklı kullanılış biçimi ise postmodern metin kurgusunu modern eser kurgusundan çok daha değişik/karmaşık bir düzleme taşır. Bu farklılıklar metin kavramının içerik unsurlarını da modern metinden ayırır. Postmodern düzlemde metin, içinde yer verdiği üst kurmaca, pastiş, ironi gibi yapılarla kendi başına bir üretkenlik olarak anlamlandırılmaya başlanır.

## 2. Kuram

Metinlerarasılık, bir metin sürekli olarak daha önceki metinlerden hareketle onlardan aldığı kesitlerle, onların yeniden yazımıyla ya da onlara göndermelerle yaratılabileceğini ifade eden bir kuramdır. Metinlerarasılık en temel anlamda “metinsel bellek” olarak tanımlanabilir. Çünkü zihin kodlarına dayalı bir birikimin sonucu varlık kazanır. Her yazı kılıfı kendinden önceki metinlerden hareketle ortaya konur. Yaratılan her metin daha önceki metinlerin üzerine inşa edilir. Diğerlerinden bağımsız olarak düşünülmemeyen metin, daha önce ortaya konmuş metinlerin oluşturduğu zincire bir halka ekleyerek onunla doğrudan veya örtük olarak bir ilişki ağı kurar. Metinlerarasılık bu ilişkiler ağının çözümü demektir. Bir metnin somut varlığının bir başka metin içerisinde ne ölçüde yer aldığı, daha önce yaratılmış olan metinlerin dil, biçim, imge, kurgu vb. özellikleriyle yeni metinlerde biçimsel ve anlamsal dönüşümlerle ne şekilde var olduğu metinlerarasılık kuramının inceleme alanına girer.

Metinlerarasılıkta metin, bir üretkenlik olarak değerlendirilir. Buna göre üretkenliğin sonucu ve kendisi olan metni çözümlerken kendi içindeki verilerden hareket edilir.

Metnin kendi içindeki veriler ise sürekli olarak devingen bir yapıyla diğer metinlerin kurduğu anlam alanlarına gönderme yapar. Çünkü metin, anlamını başka metinlerle kurduğu etkileşimlerle oluşturur. Metinlerarasılık kuramından metin bir bütün olarak değerlendirilmez, ancak diğer bütün metinlerin birleşimi olarak düşünülür. Buna göre “Metin çoğuldur. Bu, yalnızca onun çok sayıda anlamı olduğunu göstermez, aynı zamanda anlamın kendisinin çoğulluğunu gerçekleştirdiğini gösterir: (yalnızca kabul edilebilir değil) indirgenemez bir çoğulluktur” (Barthes, 2013, s. 73). Üretilen her yeni metin hem bir yenisine bir geçiş alanı hem de anlamsal bir yayılım ve derinlik alanının da oluşmasını sağlar.

Metinlerarasılığın doğasında karşılaştırma fikri yer alır. Bu karşılaştırma fikri metinler arasında doğrudan ya da dolaylı olarak bir yakınlaştırma sağlar. Çünkü bir metin ancak daha önce yaratılan metinlerden alınan malzemelerle kendi türlerine ait özelliklerin biraraya getirilmesiyle oluşur. Böylelikle her yeni metin bir öncekilere eklenir ve onlarla bağlantı ağı oluşturur.

Metinlerarasılık kuramına göre, her yeni metin sonsuz metin alanından tüketir. Başka bir ifadeyle dilin yöneticisi olan yazar daha önce var olan anlam ve söylem havuzundan kendi zihin kodlarına göre bir yapı inşa eder. Öte yandan Mihail Bahtin’in ifadesiyle yandan metnin malzemesi olan “dilde sözcük yarı yarıya bir başkasının sözcüğüdür” (Bahtin 2014, s. 69). “La Bruyère'in söylediği gibi, ‘Her şey daha önce söylenmiştir, yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler.’ Yazın hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir. Metinlerarası da bu çerçevede "Her şey daha önce söylenmiştir" sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşüncüyü sürdürür” (Aktulum 2014, s. 16-17). Metinlerarasılık kuramında yaratılan bütün metinlerin bir ortaklık taşıdığı ve iş birliği içinde oldukları düşünülür. Buna göre herhangi bir alt metinle bilinçli kurulan her tür ilişki, metinlerarasılık işlemini başlatır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra kuram hâline gelen metinlerarasılık, metin çözümlemelerine yeni bakış açıları getirir. Metnin aslında diğer metinleri anımsayarak yaratıldığı fikri, metnin tür özellikleri ve yapısal kodlarının diğer metinlerle olan temas noktalarının açığa çıkartılmasını gerekli kılar. “Suya atılan taşın oluşturduğu dalgalar gibi, metinlerarası ilişkiler aracılığıyla bir metnin anlam evreni genişler, yayılır üstelik derinleşir” (Gökâl Alpaslan, 2007, s. 9). Böylece metnin yaratılışı ile birlikte sınırsız bir

anlam alanı da oluşmaya başlar. Hiçbir metnin kendi başına olamayacağından hareketle metin yeniden yorumlanır. “[...] her yazınsal metnin aslında ‘çok sesli’ özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya çıkar” (Aktulum, 2000, s. 7-8). Bu şekilde oluşturulan yani metinlerarası bağlarla kurulan metin, ise okurun nitelikli ve etkin olmasını gerektirir.

Bunların yanı sıra metinlerarası ilişkilerin bir ‘hafıza’ işi olduğu unutulmamalıdır. Şöyle ki dili dolayısıyla meniyi yaratan kişi daha önceki kültürel birikimlerinden, okumalarından, sözel kültürün etkisinden hareketle bir metin kuracaktır. Böylece daha önce yaratılan sözlü ve yazılı olan unsurlar yenilenerek yeni metinde tekrar edilecektir. Kısaca her yeni metin mutasyonla oluşan bir gelişimin halkasını oluşturan zincire bağlanır.

### **Mihail Bahtin**

Metinlerarasılık, Mihail Bahtin’in söyleşimcilik (dialogisme) kuramından temel alır. Tarihi süreç içinde üretilen sözlü ve yazılı kültüre ait yazın türlerini edebiyatın belleği olarak değerlendiren Bahtin, özellikle edebî metinlerde seslerin çokluğu ya da başka bir ifadeyle çoksesliliğe dikkat çeker. Bahtin’e göre çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusudur ve bir birikimin sonucudur (Aktulum 2014, s. 22). Bahtin’in ileri sürdüğü düşünceler anlatıların ve sözcüklerin diyalogu olarak da adlandırılabilir. Ona göre bir yapıtta seslerin çokluğu ya da çokseslilik olgusu ön plandadır. Metin içerisindeki her söylem her sözcük onu bağlam içerisinde belirleyen bir başka söylemi kapsar, her söylem bir diğeriyle ayrışır/çakışır, her söyleme başka söylemler karışır. Böylece yapıt -özellikle roman- karnavallaşan bir sistem ile kurulur. Bu sistem, metnin/yazının bir karnaval hâline gelmesi ve ayrıca edebiyat ve edebiyat dışının da temas noktalarını ifade eder. Metinlerarası iletişimi sözcük boyutuna indirgeyen Bahtin’e göre, söylem kaçınılmaz şekilde diyalojiktir. Hatta nesnelere adlandırma konusunda bile bu etkileşim söz konusu olacaktır ve bu doğal bir yönelimdir. “Nesnede ortaya çıkan yabancı sözcükle bu diyalojik karşılıklı konumlanıştan gerçekten, baştan sona kaçınabilecek tek insan, el değmemiş ve henüz dil yoluyla nitelenmemiş bir dünyaya ilk sözcükle yaklaşan mitik Âdem’dir” (Bahtin, 2014, s. 54). Çünkü “klasik dil düzeni (düzyazıda da, şiirde de) ilişkiseldir, yani kelimeler ilişkiler yararına soyut olabilecekleri kadar soyutturlar. Hiçbir kelimenin kendi başına yoğunluğu yoktur. Olsa olsa bir şeyin belli belirsiz göstergesidir. [...] Söylenir

söylenmez başka kelimelere doğru yayılır ve yapma bir amaçlar zinciri örer” (Vardar, 2001, s. 168). Bir sözcüğün bir diyalogda, diyalogun içinde canlı bir yanıt olarak doğduğunu ifade eden Bahtin, söyleşimcilik ile metinleri oluşturan sözcüklerin insandan bağımsız tutulmadan, artsüremli bir incelemeye tabi tutulması gerektiğini ifade eder. Böylece sözcüğün geleneksel dilbilim tanımından ve Saussure’ün ele aldığı şeklinin dışına taşır. Bahtin, bu çözümleme sisteminin sözcüğü yalnızca kendi bağlamını içerisinde ve eşsüremli bir bakış açısıyla incelemenin yetersiz olduğu düşüncesini ileri sürer. Bahtin, metinler arasındaki etkileşimi 1. Anlamsal ve diyalojik 2. Tarihsel etkileşim olmak üzere iki noktadan ele alır. Anlamsal ve diyalojik etkileşim söylemlerin ve sözcüklerin metnin oluşumunda oynadığı role dikkat çekerken her bir sözcüğün diyalektik bir yapıyla birbirine bağlanışını ifade eder. Toplumsal etkileşim ise sözcüklerin tarihî süreç içerisinde ve sosyal alanda kullanımına işaret eder. Zira Bahtin’e göre, bir metnin tarihsel arka planını göz ardı ederek yalnızca dilbilimsel yöntemlerle incelemek onu oluşturan sözcüklerin söyleşimsel işlevlerini de göz ardı etmeye yol açar. Bu noktada iletişim bağlamındaki metin sözel veya yazı ile yaratılan söylemlerden oluşur. Söylemleri oluşturan sözcükler ise tarihî süreç içerisinde toplumun ortak kullanımını sonucu anlam kazanır. Bu anlam kümesi metin içerisinde çoksesli ve çok katmanlı bir yapıyla kendine yer bulur.

Söylemin devingen bir yapısı olduğunu ifade eden Bahtin, *Sokrates Söyleşileri* ve *Menipos Taşlamaları*’ndaki çoksesliliğin karnavallaşmaya örnek olduğunu ileri sürer. Bahtin’e göre söylemle ifade edilen gerçek tek bir kişiye ait olamaz, gerçek ancak birden çok kişinin düşüncelerinin birleşimiyle ifade edilebilir. Bu noktada şiirin (özellikle lirik şiirin) tek sesli yapısına karşın romanda çoksesli ve karnavallaşan bir yapı vardır. Toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği ile bir orkestra işlevi görür (Bahtin, 2014, s. 37). Bu orkestrada sözcükler toplumsal ve tarihsel olanla bütünleşir. Başka bir ifadeyle özne ve metnin malzemesi olan sözcük/söylem, toplumsal diyalogun bir katılımcısı olmaktan kaçınmaz. İşte metin bu diyalogdan oluşan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Çünkü metin bu diyalojik dil sisteminin dışına çıkamaz fakat yine de kendi anlam alanını oluştururken tekil ve benzersizdir.



## Julia Kristeva

Bahtin tarafından ileri sürülen metni oluşturan sözcelerin ve söylemlerin iletişim hâlinde olduğu ve dolayısıyla metinlerin de söylemlerden ve birbirlerinden etkilenerek çoksesli bir yapıda olduğu fikri Julia Kristeva tarafından yazınsal bir olgu olarak tanımlanır. Kristeva, Mihail Bahtin'in diyalojik (söyleşimci) dilbilimi kuramından hareketle bir roman çözümleme yöntemi oluşturur ve böylece Kristeva'nın 1969 yılında yayınlanan *Semeiotike* adlı kitabı ile metinlerarasılık kuramsal bir düzleme taşınır. Söz konusu çalışmada "Kristeva, metni doğrudan bir bilgi verme ereğinde olan, bildirişime yönelik bir sözü önceki ya da eşsüremlî öteki sözcelerle ilişkilendirerek, dili yeniden düzenleyen 'dilbilim-ötesi bir aygıt' olarak tanımlar" (Aktulum, 2000, s. 41). Bu aygıt belli bir sistem içerisinde kendine ait yöntemlerle bağımsız bir işlev gerçekleştirir. Metinleri birer göstergeler dizisi olarak düşünen Kristeva'ya göre dil metin içerisinde üretkendir ve sürekli olarak yeni anlamla üretir. Dil ile oluşturulan göstergeler devingen bir yapıyla yeni anlam alanları oluşturarak metni meydana getirir. Ona göre her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur ve her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi veya dönüşümüdür. Metin diğer metinleri kendi içerisinde yeniden işler ve inşa eder. Böylece metin bir anlatılar mozaigi hâline gelir. "Kristeva, metni metinlerarasılığa göre tanımlar ve metinlerarasılığı da yazınsallığın temel ölçütü olarak görür" (Gökalp Alplaslan, 2007, s.11). Bu anlayışa göre metinlerarası etkileşim süreklilik hâlinde kendisini devam ettiren bütünsel bir devinim olarak düşünülür. "Kristeva, metinde öznenin/alıcının yatay ekseni ile metnin/bağlamın dikey ekseni üzerinde durarak, bir metnin diğer metinlerle bildirişime girip okunmasını sağlayan özellikler taşıdığını öne sürer" (Ögeyik, 2008, s. 22).

Bahtin'in sözcelerin diyaloğu kuramını merkeze alan Kristeva, yapıtlarda çokseslilik olgusunu ön plana çıkarır. Fakat Bakhtin'den ayrı olarak metinleri incelerken tarihsel ve toplumsal olayların dille ve metinle etkileşiminden çok, yaratılan metnin ile önceki ve şimdiki metinler arasındaki etkileşimi merkeze alır. Metin içerisinde sözcelerin değişim biçimlerinin diğer metinlerle olan iletişiminden kaynaklandığını, söylemin de yine diğer metinlerin anlam alanlarına göre şekillendiğini ifade eder. Metinlerarasılığı kavramını metinlerin "bağlam değişimi" olarak düşünen Kristeva, "[...] metin konusunda bir iç yaklaşım benimseyerek metinlerarasının yazıya özgü bir iç devinim olduğunu ileri sürer.

Bu açıdan bakıldığında metinlerarasından söz edebilmek için zorunlu olarak somut bir merinlerarası göndergenin, örneğin bir anlatının olması gerekmez” (Aktulum, 2014b, s. 37). Ona göre her metin önceki metinlerden, genellikle bilinçdışı bir kullanımla kolay çözümlenemeyecek ‘izler’ taşır. Her yeni metin, önceki metinlere ait sözceleri bağlam değiştirerek yeniden dağıtır.

Bu ifadelerden hareketle Julia Kristeva’nın, metinlerarasılığın kaynak eleştirisinden çok bir bağlam değişimi olduğunu vurgulaması dikkat çeker. Bu yüzden Kristeva’ya göre metinlerarasılıkta aslında yeniden konumlandırma" (transpozisyon) teriminin öne çıktığı ve temelde bir başka metinden alınan kesitin yeni metinde ne şekilde konumlandırıldığının incelenmesi gerektiği düşüncesi dikkat çekicidir. Çünkü ona göre “*Metinlerarasılık* kavramı bir (ya da daha fazla) metne ait gösterge dizgesinin bir diğerindeki yeniden konumlanmasını (transpozisyonunu) gösterir (Kristeva, 1984, s. 59-60) ki bu da, metinlerarası düzlemde bağlam değişiminin ortaya konyulması şeklinde varlık kazanır.

### **Roland Barthes**

Yapısalcı dilbilim çalışmaları ve Rus biçimcilerinin yazınsallıkla ilgili görüşlerinden etkilendiğini ifade eden ve Julia Kristeva’nın metinlerarasılık konusunda ileri sürdüğü fikirleri benimseyen Roland Barthes, yapısalcı düşünürlerin ortaya koyduğu metnin kapalı bir bütün olduğu fikri yerine metni açık bir yapı olarak görmeye başlar. “Barthes’a göre de metin üretkenliktir. ‘Metin her an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işler; yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci sürdürmeye’ devam eder” (Aktulum, 2000, s. 56). Ona göre “Metin, kültürün binlerce kaynağının sonucu olan bir alıntılar örüntüsüdür” (Barthes, 2013, s. 65). Metin içinde yer gramatikal ve anlamsal alanlara ait yapıların hiçbiri özgün değildir ve farklı anlamsal alanlara uzanan bir yazılar çeşitliliğinin çok boyutlu birleşimidir.

Yapıt ve metin arasındaki farka değinen Barthes, ikisi arasında maddesel bir ayrım yapılamayacağını ileri sürer. Bununla birlikte yapıt, metnin imgesel uzantısıdır. Yapıtı oluşturan metin ise çoğul bir yapıda varlık kazanır. “Yazarın Ölümü” başlıklı çalışmasında metnin “Tanrı yazarın iletisi” olmaktan öte bir yapıda var olduğunu ileri süren Barthes’a göre “Bu, yalnızca onun çok sayıda anlamı olduğunu göstermez, aynı

zamanda anlamın kendisinin çoğulluğunu gerçekleştirdiğini gösterir: (yalnızca kabul edilebilir değil) indirgenemez bir çoğulluk” (Barthes, 2013, s. 73). Bu çoğulluk sayesinde metin bir “geçiş” ve “aşma” ile bir yayılmaya yol açar. İşte bu noktada göstergeler ve metinlerarası unsurlar irdelenmelidir. Ona göre, metin “açık” bir yapıdadır ve her metnin içinde farklı düzeylerde yer alan başka metinler yer alır.

### **Michael Riffaterre**

Metinlerarasılık kuramının öne çıkan isimlerinden biri olan Michael Riffaterre, metinde anlam üretiminin okurca nasıl gerçekleştiği konusu üzerinde durur. Yapısalcılığın ileri sürdüğü gibi, anlamın sadece metnin kendi verilerinden elde edilemeyeceğini savunan Michael Riffaterre, metnin dünya üzerindeki öteki metinlerle hatta söylemlerle karşılaştırılarak anlam üretiminin sorgulanması gerekliliğini vurgular. Ona göre metin anlama sahiptir, okur tarafından gerçekleştirilecek anlamlama ise metinlerarasılığın bir sonucudur. Bu bağlamda metin içinde yer alan söylem her zaman başka söylemlerle dolayısıyla başka anlamlarla beslenecektir. Riffaterre “Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar” (Aktulum, 2000, s. 61) der ve bu ilişkileri yazınsallığın ölçütü olarak değerlendirir. Riffaterre, metinlerarası göndermeler için mikro çözümler yapılmasını, gönderim yapılan söz dizimi değişimlerinin dahi üretilen metne yeni anlamsal açılımlar katabileceğini ifade eder. Riffaterre’in metinlerarasılığı, “sıradan metinlerarası” ve “zorunlu metinlerarası” olarak iki ana ilişki biçimi altında ele aldığı görülür. Sıradan metinlerarası, açık olmayan veya aşırımı içine alan gönderimleri karşılarken, zorunlu metinlerarası ise doğrudan gönderimleri çözümlenmekte işlevseldir. Söz konusu ayrıma ek olarak metnin yaptığı göndermeleri “anlam” ve “anlamla” ile somutlaştırılması gerekliliğini vurgular. Buna göre, her okuma düzeyi metni yeni anlamlara taşıyacak, metnin yaptığı göndermeleri göstergelere dönüştürecektir.

### **Gerard Genette**

Metinlerarasılığın kuramsal düzleme taşınmasında önemli fikirler ileri süren Gerard Genette’ye göre, metinlerarasılık bir metnin/metne ait unsurların başka bir metin içindeki somut varlığıyla varlık kazanır. “Genette, iki yapıt arasındaki olası her türlü alışverişe bir

metinlerarası yerine metinsel-aşkınlık adını verir” (Aktulum, 2000: 82). Bu metinsel aşkınlık, sınırsız bir gönderim alanının soyut varlığına işaret eder. Genette, metnin bu gönderim alanıyla yapılan alışverişlerini belirlemek üzere metinlerarası/metinsel-aşkınlık ilişkisi biçimi ortaya koyar:

1. Metinlerarası: İki metin arasındaki her türlü ortakbirliktelik ilişkisi.
2. Ana-metinsellik: İki metni yalın bir dönüşüm ya da öykünmeyle bağlayan ilişki.
3. Yan-metinsellik: İki metni ikincil metinsel unsurlar, yani alt başlık, tanımlık vb. unsurlarla bağlayan ilişki.
4. Üst-metinsellik: İki metni yazınsal türler, söylem biçimleri vb. unsurlarla bağlayan ilişki.
5. Yorumsal üst-metin: İki metnin doğrudan göndermeler dışındaki yorum ilişkisi. (Genette'den aktaran Aktulum, 2000, s. 82-83).

“Genette’in sisteminde metinlerarasılığın Kristeva’nın eserlerine kıyasla daha kısıtlı bir anlamı vardır ve ‘iki veya daha çok metin arasındaki birlikte mevcudiyet ilişkisi’ni adlandırır, yani ‘eidetik ve tipik şekilde’ bir metnin bir diğerinin içindeki edimsel mevcudiyeti olarak” (Dillon, 2016, s. 119) değerlendirilebilir. Bununla birlikte Gerard Genette metinlerarasılık kuramının bir başka teorisyeni olan Laurant Jenny ile ortak bir görüşle, metinlerarasılığın hem bir bağlam değişimini hem de kaynak eleştirisi olduğunu ileri sürer. Bu görüş Julia Kristeva tarafından ileri sürülen metinlerarasılığın sadece bağlam değişimini incelemesi gerektiği fikrine karşı çıkar. Çünkü Genette ve Jenny’e göre yazar tarafından gerçekleştirilen yaratım süreci, yani bağlam değişimini ortaya çıkaran, bir metnin ya da söylemin yeni metinde farklı anlamlara yönelişi kaynak eleştirisini de beraberinde getirir.

### **Metinlerarası İlişki Biçimleri**

Metinlerarası ilişki biçimleri birçok farklı sınıflandırmaya tabi tutulabilir. Daha önce belirtildiği üzere, Gerard Genette, Michael Riffaterre’in ve Kubilay Aktulum’un sınıflandırmaları metinlerarası ilişki biçimlerini belirlemede önemli imkânlar sunmaktadır. Bununla birlikte söz konusu isimlerin sınıflandırmalarının ortak noktaları göz önüne alınarak, metinlerarası ilişki biçimlerini metinlerarası göndermeler, metinlerarası dönüştürmeler ve metinlerarası derlemeler olarak üç ana başlık altında incelemek de mümkündür. Bu şekilde bir sınıflandırmayla metinlerarası alışverişlerde diğer metinlere yapılan göndermelerin ve diğer metinlerden alınan kesitlerin nasıl bir bağlam değişimine tabi tutularak yeni metinde kullanıldığı görülebilir hâle gelecektir. Öte

yandan metinlerarası ilişki biçimlerini tasnif etmenin bazı zorlukları beraberinde getirdiği görülür. Çünkü metinlerarası ilişkiler kimi zaman karmaşık bilinçsel süreçlere ve yapılara işaret eder. Bu noktada yapılan tasnifte temel olarak, metinlerin gönderim, dönüştürme ve derleme işlevlerinden hareketle olabildiğince detaylı bir sınıflama çalışması yapılmıştır.

Metinlerarası göndermeler, kaynak metinden açık ya da kapalı bir biçimde alınan öğelerin yeni metinde yer nasıl yer aldığını ortaya koyan metinlerarası ilişki biçimlerini ifade eder. Metinlerarası göndermelerde kaynak metinden alınan öğelerin herhangi bir dönüşüme uğramadan doğrudan yeni metinde kullanımı göze çarpar. Metinlerarası alışverişlerde oldukça sık rastlanan göndermeler, yaratılan yeni metinleri birçok açıdan destekleyen, tamamlayan ya da açıklayan unsurlar içerir. Bu bağlamda kaynak metinden alınan kesitin yeni metinde kimi zaman doğrudan kaynak gösterilerek kimi zaman sezdirme yoluyla kimi zaman ise gizlenerek yer aldığı görülür.

Metinlerarası dönüştürmeler, belirli bir kaynaktan alınan öğelerle yaratılan metnin, başka bir biçime girme, başka bir durum alma, şekil değiştirme ya da bağlam değişimleriyle yeniden yazılma biçimini ifade eden ilişkileri içerir. Bu noktada kaynak metne ait unsurlar, yeni türsel, gramatikal ya da söylemsel bir dönüşümle yeni metinde yer alırlar. Söz konusu dönüşümler biçimsel ya da anlamsal boyutta gerçekleşebilir. Metinlerarası ilişkilerde oldukça sık başvurulan anlamsal dönüşümler, bir önceki metinden alınan öğelerin kimi zaman aynı anlamda kimi zamansa farklı bir anlamda kullanılmasına imkân verir. Benzer şekilde biçimsel dönüşümleri de kapsayan söz konusu ilişki biçiminde, kaynak metinden alınan öğelerin gramatikal unsurları ya da şekil özelliklerinin dönüştürülerek yeni metinde yer almasını ortaya koyan işlevler belirlenebilecektir.

Derlemeler, metinlerarası ilişkiler düzleminde bir araya getirilen metin parçalarının yeni metinde yer almasını ifade eder. Birçok sanatkarın eserlerinde başvurduğu derlemeler, eser içinde kimi zaman başlı başına birer bölüm oluşturacak şekilde yer alır. Derlemelerde kaynak metinden alınan kesitlerin kimi zaman anlamsal ya da biçimsel dönüşümlerine de yer verilir. Metinlerarası derlemelerde metni oluşturan sanatkar, başka sanatkarların eserlerinden kesitleri bir araya getirebileceği gibi kendi eserlerinden hareketle bir derleme de yapabilir. Bu noktada bir araya getirilen parçaların tekrar edilerek yeniden yazımı söz konusudur.

## **Göstergelerarası Etkileşimler**

İki farklı sanat türüne ait yapıtlar arasındaki alışveriş işlemi, göstergelerarasılık işlemini başlatır. Göstergelerarasılık kuramı aslında her türü/biçimi/formu kendine özgü kuralları olan bir çeşit dil olarak kabul eder. Göstergelerarası alışverişe tabi tutulan yapıt, gönderim yaptığı başka türdeki yapıtın kendine özgü olan bu dilini, kendi diline aktararak yeniden üretir. Örneğin bir edebi eser, sinemaya uyarlanırken, sinema teknikleri kullanılarak yeniden üretilir.

Metinlerarası ve göstergelerarası ilişki ağlarının çözümlenmesi, kuramın sürekli alt metinlere/göstergelere gönderme yapması dolayısıyla geniş bir araştırma alanının taranmasıyla mümkün olacaktır. Çünkü incelenecek metin kesitlerinin metinlerarası bağları sınırsız metin ve gösterge alanıyla ilişki hâindedir. Bu durum göz önüne alındığında, bir metnin metinlerarası/göstergellerarası bağlarının tamamının çözümlenmesi oldukça güç görünmektedir. Fakat metnin açık ya da kapalı göndermelerini hangi metinlere/göstergelere yaptığı, karşılaştırmalar yoluyla belirlenebilir. Böylece yeni metinde diğer metinlerin izleri sürülerek metinlerarası alışverişler net bir şekilde ortaya çıkarılır. Bu alışverişlerin hangi şekillerde gerçekleştiği ise, ancak metinlerarası işlevlerin sunduğu imkânlarla çözümlenebilir.

## 1. BÖLÜM

### NÂZIM HİKMET'İN BİYOGRAFİK OKUMA DÜNYASI

#### 1.1. Ailesi ve Eğitim Yaşamı

Birçok farklı türde eser üreten Nâzım Hikmet (İstanbul 1901/2-Moskova 1963),’in oldukça geniş bir okuma dünyası olduğu görülür. Okuma alışkanlığını yaşam şekli hâline getiren sanatçı, felsefî eserlerden edebî eserlere kadar geniş bir yelpazede birçok eseri okur ve birçoğu hakkında değerlendirmede bulunur. Kendi şiir evrenini ve şiirinin kaynaklarını,

Şiirim kökü yurdumun topraklarındadır. Ama dallarıyla bütün topraklara, doğuda, batıda, güneyde, kuzeyde uçsuz bucaksız yayılan bütün topraklara, o topraklar üstünde kurulmuş medeniyetlere, bütün dünyamıza uzanmak istedim. İnsanoğlu, nerede, ne zaman ve hangi dilde olursa olsun, yüreğime ve kafama uygun bir şiir söylemişse, onun söyleyişindeki ustalığı incelemeye çalıştım. Yalnız kendi edebiyatımınkileri değil, Doğu ve Batı edebiyatının bütün ustalarını ustam bildim (Nâzım Hikmet, 1986, s. 3)<sup>3</sup>.

ifadeleriyle dile getiren Nâzım Hikmet’in okuma evreni, onu birçok açıdan zengin bilgi ve kültür birikimine sahip bir dünya şairi yapar. Nâzım Hikmet’in okuduğu ya da hakkında bilgi sahibi olduğu eserlerin tamamının belirlenmesi veya sayısal olarak ölçülmesi mümkün olmayacaktır, fakat sanatkarın okuduğunu belirttiği veya hakkında görüşler ileri sürdüğü eserlerden yola çıkarak Nâzım Hikmet’in okuma dünyasının sınırları büyük ölçüde ortaya konulabilir. Hemen her konu ve türdeki sanatsal faaliyeti takip etmeye çalışan Nâzım Hikmet’in okumaları, birikimlerinin, zihin kodlarının ve dünya görüşünün şekillenmesiyle eleştirel okumalara dönüşür. Yaşadığı dönemde Türk ve dünya edebiyatı eserlerinden, süreli yayınlara, siyasi ve felsefî metinlere kadar her türlü esere ve metne ulaşmaya çalışan sanatkarın, Türk ve dünya yazınına ait birçok metnin içeriğine hâkim olduğu görülür.

1902 yılında Selanik’te doğan Nâzım Hikmet’in annesi Celile Hanım, babası Hikmet Bey ve dedesi Nâzım Paşa’nın edebiyat ve sanata olan ilgileri onun henüz çocukluk döneminde belirli sanatsal ve edebî faaliyetleri tanınmasını sağlar. Aile bireylerinin kendi okuma evrenleri ve edebî zevkleriyle oluşturdukları kültür ortamı, Nâzım Hikmet’in

<sup>3</sup> Tezdeki tüm alıntılarda kaynak metinlerdeki imla ve yazım özelliklerine sadık kalınmıştır.

okuma dünyasının oluşumunda farklı ve geniş bir yelpaze oluşturur. Nâzım Hikmet, “Büyük babam, Mevlevi Nâzım Paşa şairdi, anam Lamartine bayılırdı. Evimizde babamın edebiyatla ilgisizliğine bakmaksızın, şiir baş köşede idi” (Babayev, 1975, s. 19) ifadeleriyle çocukluk dönemindeki ev yaşantısında nasıl bir kültürel ortamın içinde yer aldığına ipuçlarını verir.

Nâzım Hikmet’in annesi Celile Hanım’ın büyük dedelerinden biri Ferit Mustafa Celalettin Paşa, Türkoloji araştırmaları da yapan bir devlet adamıdır. Celile Hanım dil çalışmaları yapan Enver Paşa ile Leyla Hanım’ın kızıdır. Ayrıca Celile Hanım, özel eğitim alır, “Fransızca konuşur, Baudelaire ile Lamartine’i aslından okur, piyano çalar, resim yapar” (Bezirci, 2016, s. 15).

Nâzım Hikmet’in okuma dünyasının oluşumunda annesi Celile Hanım’ın oldukça önemli bir yeri olduğu görülür. “Anam Lamartine bayılırdı. Fransızca okurdu. Bir kere o zamanlar Lamartin Türkçeye çevrilmiş, birkaç şiiri de Osmanlıcaydı, anam Fransızca çok iyi bilirdi, ama Osmanlıca’yı bilmezdi. Benim gibi” (Babayev, 1975, s. 19) der. Nâzım Hikmet, annesinin okuma dünyasına kattığı eserlerden çeşitli yazılarında da bahseder. Örneğin Orhan Selim imzasıyla 21.05.1935 tarihli *Tan* gazetesinde “Hüseyin Rahmi” başlıklı yazısında Hüseyin Rahmi’den, “Çocukken anam yüksek sesle okur onu, ben masal gibi dinlerdim. Çok yerlerini anlamadan, Arap bacılarına, kamburlarının, köftecilerinin, Şıpsevdiyelerinin konuşmalarına katıla katıla gülerdim” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 103) diye bahseder.

Celile Hanım, Nâzım Hikmet’in babası Hikmet Bey’den ayrılışının ardından Paris’te resim öğrenimine gider (Gürsel, 2008, s. 10). Dönemin sosyal şartları göz önüne alındığında bazı özel imkânlarla sahip olan Celile Hanım, sanat ve edebiyata karşı ilgili, aydın bir karakter olarak göze çarpar.

Nâzım Hikmet’in babası Hikmet Bey, Halep ve Diyarbakır valiliği yapmış Mehmet Nâzım Paşa’nın oğludur. Hikmet Bey, Matbuat-ı Umumiye çevirmenliği, Matbuat Umum Müdür Yardımcılığı, Hamburg Konsolosluğu gibi devlet görevlerinde bulunmuştur. 1918 yılında emekli olduktan sonra *Yeni Şafak*, *Sinema Postası* gibi o dönemin çeşitli gazetelerinde yazı işleri müdürlüğü yapmış, opera gibi sanatsal faaliyetlere ilgi duyan Hikmet Bey, hayatının ilerleyen dönemlerinde özel bir sinema işletmiştir. Hikmet Bey’in



babası Nâzım Paşa, Mevleviliğe bağlı, Arapça ve Farsça bilen, diğer dillerden çeviriler yapan, şair bir bürokrattır. “*Muhataba, Yekazâr, Ahd-i Şehriyari, Kerbelâ* gibi eserleri de vardır” (Bezirci, 2016, s. 16). Şiir ve edebiyata ilgi duyan Nâzım Paşa’nın, Mevlevi şiiirlerinin yanı sıra Şinasi, Nâmık Kemal gibi yeni şiirin ilk örneklerini içeren zengin bir kütüphane oluşturduğu bilinmektedir. Bu kütüphaneyi Nâzım Hikmet’in kendi evine taşıdığı, Piraye Hanım’ın kendisine gönderdiği mektuplardan -ve bu mektupların Nâzım Hikmet tarafından şiirsel forma dönüştürüldüğü metinlerden- anlaşılır (Nâzım Hikmet, 2008, s. 866)<sup>4</sup>.

Nâzım Paşa’nın sanat ve şiir sohbetlerini oluşturan sosyal çevresi de Nâzım Hikmet’in içinde yetiştiği konak hayatında etkili olur. Nâzım Hikmet, Ekber Babayev ile yaptığı söyleşide dedesi Nâzım Paşa’nın şiirleri için, “Büyük babam şairdi, ama şiirlerini hâlâ anlayamam. Dilini, Osmanlıca dediğimiz, yüzde yetmiş beşi arapça farsça sözlerle ve arap, fars gramer kaidelerine uygun bir Türkçeyle yazardı. Bunlar didaktik, doğmatik, dinî işlerdi. Anlamıyordum onları. Ama ben şair bir büyük babanın torunuydum” (Babayev, 1975, s. 19) ifadelerini kullanır. Nâzım Hikmet, Nâzım Paşa’nın şiirlerini anlamadığını ifade eder, fakat söyleşinin ilerleyen kısımlarında bu şiirlerin onun okuma evreninde –dinleyerek öğrenilmişler de olsa- yer tuttuğu görülür. Aynı söyleşide Nâzım Hikmet henüz on üç yaşında oturduğu konağın karşısında çıkan bir evde çıkan yangından etkilenerek ilk şiirini yazdığını dile getirir. “Yangın” ismini taşıyan şiirin sanatkârın hatırladığı ve Ekber Babayev’e aktardığı kadarıyla ile şöyledir:

Yanıyor yanıyor  
Müdhiş terakeler  
Çekiyor ağuşuna bu advi beşer  
Haneler, fakirler, yetimler... (Nâzım Hikmet, 1975, s. 20).

Nâzım Hikmet, bu şiirinin oluşumundaki etkileri sıralarken vezin için dedesi Nâzım Paşa’nın “yüksek sesle okuduğu aruzla yazılmış şiirlerinden kulağımda kalan ses

<sup>4</sup> Söz konusu kütüphaneden bahseden mektupların Piraye Hanım tarafından Nâzım Hikmet’e yazıldığı Nâzım Hikmet’in 12.08.1943 tarihli mektubundan anlaşılmaktadır. Nâzım Hikmet belirtilen mektupta “Canım karıcığım, ( ... ) Senin mektupları tasnif ettim ve şiire geçirmeye başladım, biraz sonra sana bir iki çeşidini yollarım. Tabii, ve maalesef, sendeki tazeliklerini kaybediyorlar, ama ne de olsa benim hiçbir zaman yazamayacağım kadar güzel şiirler oluyor. ( ... )” diyerek Piraye Hanım’dan gelen mektupları şiirleştirdiğini ifade eder. (Piraye Hanım’ın yazdığı mektuplar henüz yayınlanmamıştır). Nâzım Hikmet’in şiirleştirdiğini ve daha sonra *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na eklediğini söylediği metinler için bkz. Nâzım Hikmet, 1991a, s. 183-218.

taklitleri” ifadelerini kullanır. Söz konusu söyleşide Nâzım Hikmet, bu etkiden daha güçlü olarak Edebiyat-ı Cedide’nin ve Tevfik Fikret’in etkisinden bahseder. Nâzım Hikmet bu etkiyi ise bir başka aile bireyi olan babasının onun okuma dünyasına kattığı bir isimle şu şekilde ifade eder: “Belki hiç şiir sevmiyen, ama Tevfik Fikret’i –o da bir çeşit Osmanlıca yazardı,- iki kere yüksek sesle yanımda okuyan babamın yüzünden mi? Belki de” (Babayev, 1975, s. 20). Bütün bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Nâzım Hikmet, aile bireylerinin sanatsal zevkleri ve aile ortamının sağladığı imkânlar neticesinde Mevlevi şiirlerinden Tevfik Fikret şiirlerine kadar uzanan geniş bir kültürel okuma dünyasıyla büyümüştür.

Nâzım Hikmet’in okuma dünyasının şekillenmesinde yalnızca annesi, babası ve dedesinin etkilerinin yanı sıra dayısı Mehmet Ali Bey’den, aile dostları Bahriye Nazırı Cemal Paşa’dan ve Nâzım Hikmet’in çocukluk ve ilk gençlik yıllarında yaşadığı konak hayatına dâhil olan diğer birçok kişinin etkisinden söz edilmelidir. Nâzım Hikmet’in aile bireyleri arasında, Ali Fuat Cebesoy (annesinin teyzesinin oğlu), Mehmet Ali Aybar (annesinin teyzesinin torunu), Oktay Rifat Horozcu (teyzesinin oğlu) gibi sanat ve siyaset alanında öne çıkan isimler de yer alır. Dönemin şartları dikkate alındığında, çocukluk yıllarını kültürel açıdan oldukça zengin bir ailede geçiren Nâzım Hikmet’in küçük yaşlardan itibaren sanatsal faaliyetlerle ilgili aile bireylerinin çalışmalarıyla karşılaştığı, Türk ve dünya edebiyatına ait bazı metinlere henüz erken yaşta temas ettiği görülür. Nâzım Hikmet’in yakın dostlarından olan Ekber Babayev, onun eğitimine ailedeki herkesin ayrı ayrı kendi kişisel katkısında bulunduğunu ifade eder. Nâzım Hikmet’in aktardığı anılardan hareketle annesinin ona Fransız yazarlarının yapıtlarını okuduğunu, Marat’ı, Fransız devrimi kahramanlarını anlattığını, dedesinin ise Nâzım Hikmet’in iyi bir Mevlânâ okuyucusu olmasını sağladığını ve bu amaçla, Farsça öğretmeni olarak bir derviş öğretmen tutulduğunu belirten Babayev, Nâzım Hikmet’in çocukluğundan beri daha çok Anadolu masalları ve türkülere yöneldiğini aktarır. Nâzım Hikmet, dedesinin konağında çalışan Anadolu hizmetkârlardan ve köylü kadınlarından maniler, türküler, Battal Gazi Destanı, Ferhat ile Şirin’i, Kerem ile Aslı’yı hikâyeleri dinleyerek halk edebiyatıyla tanışmıştır (Babayev, 1976, s. 13-14). Ayrıca Kemal Tahir’e Bursa Cezaevi’nden yazdığı 16.01.1941 tarihli mektubunda tuluat kumpanyalarının kendisine çocukluk yıllarını hatırlattığını yazar (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 27).

Nâzım Hikmet'in çocukluk yıllarındaki aile hayatı ve sosyal çevresi onun okuma dünyasının ilk basamağını oluşturur. Eğitim ve öğrenimi için gittiği okullarsa ikinci basamağını oluşturur. Nâzım Hikmet'in öğrenim hayatı -Asım Bezirci'nin tespitleriyle- sırasıyla şu okullarda geçmiştir: Nâzım Hikmet, bir yıl kadar Fransızca eğitim veren ilkokul seviyesinde bir okuldan<sup>5</sup> sonra Göztepe Numune Mektebi ve Taşmektep (ilkokul düzeyinde), Galatasaray Sultanisi (ortaöğrenim ve lise düzeyinde), Nişantaşı Sultanisi, Heybeliada Bahriye Mektebi ve son olarak Rusya'da KUTV Üniversitesi (Doğu Ülkeleri Emekçileri Komünist Üniversitesi –İktisat Bölümü-) (Bezirci, 2007 ve 2013).

Nâzım Hikmet'in Fransızca eğitim veren bir ilkokulda bir yıl öğrenim görmesi, ona temel Fransızca dilbilgisi ve sözcük bilgisi kazandırmıştır. O, annesi Celile Hanım'ın da Fransızca bilgisi ve okumalarıyla kimi Fransız sanatkârlarla ve Fransız edebiyatıyla erken yaşta tanışmıştır. Dönemin "Taş Mektep"leri ve –ilkokul düzeyindeki- "Numune Mektepleri"nde ayrıca azınlık topluluklar ve yabancı dilde eğitim veren özel okullar da eklenebilir. Bu okullar, dönemin ve sosyal hayatın şartları dâhilinde örgün eğitimin birinci basamağı olarak, ilk öğrenimin gereksinimlerine cevap vermeyi hedefleyen bir yapıda hizmet sunar. Nâzım Hikmet'in örgün eğitime başladığı ve sürdürdüğü yıllar ise II. Meşrutiyet dönemine denk gelir. Bu dönemde, Nâzım Hikmet'in Göztepe Numune Mektebi ve Taşmektep'te gördüğü ilkokul eğitimi şu içerikteydi: Alfabe, okuma, genel sağlık, matematik, Arapça ve *Kur'ân-ı Kerim* okumaları, din eğitimi ve ahlak bilgisi, tarih, coğrafya, Türkçe.<sup>6</sup>

Medreselerde kullanılan çoğu eski kitabın kullanımına orta öğrenim düzeyinde devam edildiği görülür. Öte yandan bu dönemdeki ilkokul düzeyindeki okullar için Batıyı örnek alan bazı yeni ders kitaplarının ve Batı dünyasına ait metinlerin özellikle çevirilerle eğitim öğretim alanına dâhil edildiği görülür. Ayrıca eğitim öğretim yöntemleri için de Batı

<sup>5</sup> Okul ismi ve yeri belirtilmemiştir.

<sup>6</sup> 1910-11 öğretim yılında ilkokullarda genel olarak şu dersler okutuluyordu:

I. sene: Elifba, Eczayı Şerife, Ulûm-u Diniyye, Hesap, Kıraat.

II. sene: Kur'ân-ı Kerim, Ulûm-u Diniyye, Hesab, Tarih, Coğrafya, Kıraat.

III. sene: Kur'an-ı Kerim, Tecvid, Ulûm-u Diniyye, İlmihal, Malumat-ı Ahlâkiye, Türkçe, Tarih, Coğrafya.

Bakanlık, bu derslerle ilgili bazı kitapları tavsiye ediyordu. Kesin olarak belirlediği bir kitap listesi yoktu (Ergün, 1996, s. 282).

örnek alınarak hazırlanan eğitim öğretim metotları ve kitaplar öğrencilere sunulmaya başlamıştır.<sup>7</sup>

Nâzım Hikmet'in eğitimini sürdürdüğü bir diğer okul olan ve Türk eğitim tarihinde önemli bir yere sahip olan Galatasaray Mekteb-i Sultanisi, Fransız eğitim sistemini model olarak kurulmuştur. Meşrutiyet yıllarında siyasi duruma göre değişen eğitim politikalarıyla birlikte Ali Suavi, Tevfik Fikret gibi gazeteci ve sanatkârların da görev aldığı okulda “Türkçe, Fransız dili ve edebiyatı, ahlak ve adab, Latince, Grekçe, Osmanlı tarihi, genel tarih. Osmanlı coğrafyası, genel coğrafya, matematik, kozmografya, mekanik, fizik, kimya, tabiat bilgisi, hukuk. mülki idare, hitabet ve edebiyat, hat ve resim, muhasebe, defter tutma gibi dersler [vardır]” (Şişman, 1924, s. 326). Galatasaray Sultanisi'nin –bir yıl kadar kısa bir süre de olsa- Nâzım Hikmet'i Fransızca ve Fransız edebiyatı hakkındaki birikimlerine etkisi olduğu söylenebilir. Çünkü okulda ağırlıklı olarak dersler Fransızca olarak işlenmektedir. Öte yandan Vâlâ Nureddin “Galatasaray'da aynı sınıftaydık. Okulda sıkı ilmiyal öğretilirdi. Kur'an okumak öğretilirdi. Sureler ezberletilir. Bunları bilmeyen sınıfı geçemez” (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 143) ifadeleriyle o dönemde Galatasaray Sultanisi'nin dinî eğitim verdiğini de vurgular. Bu dönemde Nâzım Hikmet ve okul arkadaşlarının Batı'da öne çıkan eserlere ulaştıkları ve okudukları görülür. Vâlâ Nureddin anılarında Sedat isimli bir arkadaşlarının onlara Alphonse Daudet'nin *Değirmenimden Mektupları*'ni okuduğunu ifade eder (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 253). Yine bu dönemde Nâzım Hikmet'in arkadaş grubunun tiyatro ve piyesleri takip ettiği görülür. Nâzım Hikmet'in öğrenim gördüğü diğer okul olan Nişantaşı Sultanisi'nde de Galatasaray Sultanisi'ne benzer dersler yer almaktadır. Fakat yabancı dil eğitimine daha fazla önem verilir.

Bu okulların ardından Nâzım Hikmet'in Heybeliada Bahriye Mektebi'ne başlaması onu farklı bir eğitim hayatına taşır. Bir askerî okul olan Bahriye Mektebi'nde, 1908'den itibaren İngiltere'nin denizcilik okullarının öğretim sistemi birebir model alınmıştır (Yakıtal, 1994, s. 510). Birinci Dünya Savaşı yıllarında ise okulda Alman ekolünün etkili

<sup>7</sup> Örneğin Ayşe Sıdıka Hanım tarafından kaleme alınan “*Usul-u Talim ve Terbiye Dersleri*” [...] 1331 (1915) yılında Ali Rıza Bey tarafından kaleme alınan “*İbtidailere Malumat-ı Ahlakîyye ve Medeniyye*” adlı ders kitabı, 1913 ve 1914 tarihli *Mekatib-i İbtidaiyye* müfredat programlarında yer alan “Musabakat-ı Ahlakîyye ve Medeniyye” adlı ders için hazırlanmıştır (Yenilmez Akagündüz, 2017, s. 247).

olduğu göze çarpar. Makine subayı okulu ile kâtiplik (levazımcı) bölümlerine de sahip olan Heybeliada Bahriye Mektebi'nde orta öğretimin yanı sıra Nâzım Hikmet'in de öğrenim gördüğü iki yıllık deniz harp okulunun yükseköğretimi yer alır. Bu dönemde Heybeliada Bahriye Mektebi'nin tarihçesi incelendiğinde, okulda otuz yataklı bir hastane, eczane, matbaa, mücellithane ve büyük bir kütüphane mevcuttur. Öte yandan Heybeliada Bahriye Mektebi'nde Yahya Kemal'in edebiyat dersleri vermesi, Nâzım Hikmet'in eğitim hayatı ve okuma dünyası için ayrı bir önem taşır. Yahya Kemal, “Darüşşafaka Mektebi'nde (1913), Medresetü'l-Vaizin'de (1914), Heybeliada Bahriye Mektebi'nde (1916), Darülfünun Edebiyat Şubesi'nde (1916-1919) tarih, medeniyet tarihi, Garp edebiyatı ve Türk edebiyatı dersleri verir” (Okay, 1992, s. 36). Bahriye Mektebi'nde Nâzım Hikmet'in “Tarih öğretmenleri Yahya Kemal'di. Edebiyat derslerini de o veriyordu. [...] Yine aynı divan şairleri, Baki, Nefî, Fuzuli, bu arada Yahya Kemal'in kendi şiirleri okutulmaktaydı. Nâzım Hikmet aşk ve doğa üstüne ilk şiirlerini yazdı bu sırada” (Babayev, 1997, s. 20).

Yahya Kemal, yaşadığı dönemde ve sonrasında Türk şiirine ve Türk edebiyatına yön veren, şiirleriyle birçok sanatkârı etkisi altına alan isimler arasında yer alır. Nâzım Hikmet'in Yahya Kemal ile olan öğretmen-öğrenci bağının yanı sıra aile dostluğunun olması onun Yahya Kemal'den etkilenmesinin yolunu açar. Nâzım Hikmet'in özel ders aldığı Yahya Kemal, klasik Türk edebiyatı ve Batı edebiyatı hakkında geniş bir bilgi birikimine sahiptir. Yahya Kemal, Bahriye Mektebi'nde verdiği derslerde Fransız şiirinin ve sembolizminin oldukça önemli bir yer tutar, ayrıca derslerde Baki başta olmak üzere klasik şiirin öne çıkan isimlerinin şiirlerinin çözümler (Okay, 1992, s. 36-37). Yahya Kemal'den gelen bu etkinin Nâzım Hikmet'in okuma dünyasına ve şiirine ışık tuttuğunu Nâzım Hikmet, eşi Münevver Hanım'a 1 Kasım 1958 tarihinden hemen sonra yurtdışından kaleme aldığı bir mektupta, Yahya Kemal'in vefatını radyodan duyduğunu ve onun ölümünden duyduğu üzüntüyü dile getirir. Mektubunda onu büyük bir şair olarak gördüğünü ifade eden sanatkâr, Yahya Kemal'i çok şey öğrendiği hocalarından biri olarak değerlendirir. “Yahya Kemal gençliğimdi biraz da. Büyük şair, usta” ifadelerine yer veren Nâzım Hikmet, Yahya Kemal'in kendi üzerinde bıraktığı etkiyi aktarır (Nâzım Hikmet, 2017b, s. 41).

Nâzım Hikmet'in aile bireylerinin sanata olan ilgisi ve Yahya Kemal'le şiir ortak paydasında biraraya gelmeleri onun öğrencilik yıllarında, dönemin şiirine ve edebiyatına ilgisinin artmasına, şiir denemeleri yapmasına ve bu çerçevede o dönemde yayınlanan kimi eserleri ve süreli yayınları takip etmesine yol açar. Zira Nâzım Hikmet'in "Serviliklerde" adlı şiiri –kendi ifadesiyle, çoğu Yahya Kemal tarafından yapılan düzeltmelerle- henüz on yedi yaşındayken basılarak okuyucuya sunulur. Nâzım Hikmet, Vâlâ Nureddin'e yazdığı 22.01.1950 tarihli mektupta Yahya Kemal için "Ondan şahsen –mısra düzmek hünerlerinin teknik bahislerinde- çok faydalanmış bir insanım" (Nâzım Hikmet, 1993, s. 215) ifadeleriyle hocasının kendisinde bıraktığı etkiyi dile getirir. Ayrıca, 1919 yılında yazdığı "Şair" başlıklı ithafı "Yahya Kemal'e" notuyla ona ithaf ettiği şiirini kaleme alır (Nâzım Hikmet, 2008, s. 1906). Yahya Kemal'in etkisini Nâzım Hikmet'in gençlik döneminden başlayarak, –"Bir Hayal Arıyorum Meyhanelerde", "Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?" başlıklı şiirlerinde olduğu gibi- daha sonraki yıllarda da görmek mümkündür. Bu noktada Nâzım Hikmet'in, Yahya Kemal'in bilgi birikimi ve okuma dünyasıyla da doğrudan kurduğu ilişki göze çarpar. Nâzım Hikmet, Yahya Kemal sayesinde, hem klasik Türk edebiyatının metinleriyle hem de Yahya Kemal'in hocası Jean Moreas'ın ve simbolist Fransız şairleri Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud gibi isimlerin metinleriyle tanışma imkânı bulur.

Nâzım Hikmet'in Heybeliada Bahriye Mektebi'ndeki öğrencilik yıllarında Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasi durum, onun okuma dünyasını da kimi yönleriyle şekillendirir. Balkan Savaşları (1912-1913) ve Osmanlı'nın dağılma süreci, devletin zamanla eğitim müfredatında bazı değişiklikler yapmasına yol açar. Bu noktada dönemin doğası gereği milli duyuş ve düşünceleri dile getiren eserlerin, ders kitapları olarak seçilmesi dikkat çeker. Dönemin aydınları kültürlü ve bilinçli bir toplum yetiştirme konusunda kimi yeniliklerin uygulanması konusunda adımlar atar. Celal Nuri İleri'nin *Tarih-i Tedenniyat-ı Osmaniye*, İbrahim Hilmi Tüccarzade'nin *Türkiye Uyan ve Zavallı Millet*, Ahmed Refik'in *Muhtasar Tarih-i Umûmî* vb. eserler bu dönemde yayınlanan ve derslerde kullanılan kitaplar arasındadır. Öte yandan bu dönemde Milli Edebiyat akımının etkisi okul derslerine de yansır. Nâzım Hikmet, "Dehşetle yurtseverdim. Savaş için bir şiir yazdım. Ne tuhaf, yazdığımı çok iyi biliyorum da, hatta artık Osmanlıcayla değil, okulda okuduğumuz şair Mehmet Emin'in takır tukur ama Arapçası, Farsçası az Türkçesiyle yazdığımı biliyorum da tek satır aklımda değil" (Babayev, 1975, s. 20)

derken okul derslerinin etkisi hakkında ipucu verir. Bu etkinin yansımaları Nâzım Hikmet'in "Feryâd-ı Vatan", "Şehit Dayıma", "Mütareke Geceleri" gibi ilk şiirlerinde görülür. Ayrıca bu dönemde Türk edebiyatında Milli Edebiyat'ın yanı sıra Servet-i Fünun edebiyatının ve özellikle Tevfik Fikret'in giderek azalsa da sürekli bir etkisi de göze çarpar. Diğer taraftan Mehmet Akif, gerçekçi bir üslupla kaleme aldığı manzumeleriyle dikkat çeker.

Nâzım Hikmet okuldaki ve arkadaş çevresiyle yeni edebî eserleri, fikirleri, çevreleri tanıma imkânı bulur. Böylece okuma alışkanlığı sadece Türk edebiyatının metinlerinin yanısıra dünya edebiyatına ait metinlere açılan bir pencereye sahip olur. Öte yandan Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin'in henüz Bahriye Mektebi'ndeyken çeşitli yazar, şair ve süreli yayınları takip ettikleri ve Türk edebiyatını o dönemdeki güncel ürünlerine de oldukça ilgili oldukları bilinmektedir (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 23-40).

Nâzım Hikmet, 1919'da Heybeliada Bahriye Mektebi'nden sağlık sorunları nedeniyle ayrılmak zorunda kalır. Aile ortamının sağladığı birikim ve Yahya Kemal'in derslerinin etkisi ilk yazılan şiirlerde öne çıkarken bu etki zamanla azalır. İlk şiirlerinde romantik imgelerle örülü aşk şiirleri yazan Nâzım Hikmet zamanla farklı arayışlar içine girer. Vâlâ Nureddin, Nâzım Hikmet'in bu dönemdeki şiirleri için "Tasavvuf şiirlerinden artık vazgeçmişti. Kadın, aşk, alâka hatta sanat tekniği etrafındaki araştırma manzumelerine ara vermişti. [...] Neslimizi coşturan, bizden pek yaşlıların da takdir ettiği, kitaplara alınan, okullarda ezberletilen üç beş manzumeyi bir çırpıda edebiyat piyasasına sürüverdi" (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 50) der.

Bahriye Mektebi'nden ayrılan Nâzım Hikmet, edebî çevreler ve faaliyetlerle ilişkisini sürdürür. Nâzım Hikmet ve arkadaşları dönemin gazeteleri, edebiyat dergileri, matbaalar ve yayınevleriyle bağ kurar. Yazı ve şiirlerini yayımlamak, yeni eserlerle ve dönemin sanatçılarıyla kurduğu bağlar zamanla zenginleşir. Nâzım Hikmet, 1918'de *Alemdar* gazetesinin düzenlediği şiir yarışmasında birinci olur. Seçici kurulda Cenap Şahabettin, Celal Sahir, Hüseyin Siret, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya gibi isimler yer alır. Bu birinciliğin ardından dönemin edebiyat çevrelerince tanınmaya başlayan Nâzım Hikmet, şiirlerini 1920'de Celal Sahir Erozan tarafından çıkarılan *Kitaplar* dergisinde yayımlamaya başlar. Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin'in de yayın ve basım aşamalarında katkıda bulunduğu, hece vezinleriyle yazılan şiirleri toplayan ve *Birinci Kitap*, *İkinci Kitap* şeklinde

adlandırılan dergi neşri sekiz ay sürer. (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 59). Kitap büyüklüğünde basılan bu dergi yayın hayatına her iki isim Anadolu'ya geçtiğinde de devam eder. Bu dönemde hececi şairlerle kurulan ilişkiler Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin'in Anadolu'daki Kuvâyi Milliye hareketini daha yakından tanınmasına ve bu direnişe ilgi duymasına sebep olur. Milli Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçen Nâzım Hikmet'e Vâlâ Nureddin'in yanı sıra Faruk Nafiz ve Yusuf Ziya da eşlik eder. Türk edebiyatında hececi şairler olarak bilinen bu iki isim, şiiirlerinin yanı sıra dergicilik faaliyetleriyle de öne çıkan sanatkârlardır. Nâzım Hikmet, 1920 yılında yayınlanan "Biz ve Deniz" başlıklı şiirini "büyük kardeşim Faruk Nafiz'e", yine 1920 tarihli "Bir Dakika" başlıklı şiirini "Sevgili Yusuf Ziya'ya" notuyla Yusuf Ziya Ortaç'a ithaf etmiştir. Hececi şairlerle kurulan bu dostluğun Nâzım Hikmet'in okuma dünyasına ve şiirlerine yön verdiği görülür. Örneğin 1928 tarihli "Benim Gönlüm" başlıklı şiirde "Gönlü kelebek olan şaire" ithafıyla Orhan Seyfi Orhon'un "Gönlüm" şiirine göndermesi dikkat çeker. Yine Vâlâ Nureddin'in anılarında yer alan bilgilerden hareketle Nâzım Hikmet'in akrabası ve aile dostlarından gazete yazılarıyla öne çıkan Samih Rifat'la da görüştüğü bilinmektedir. Bütün bunlar Nâzım Hikmet'in henüz Anadolu'ya ve Rusya'ya geçmeden önce, dönemin basın yayın hayatında etkili isimlerle yakınlık kurduğu böylece birçok edebî faaliyetten ve özellikle süreli yayınlardan haberdar olduğunu gösterir.

Nâzım Hikmet, Vâlâ Nureddin'le birlikte Zonguldak ve Ankara<sup>8</sup> üzerinden Anadolu'ya geçtikten bir süre sonra İnebolu'da konakladıkları esnada "Spartakçıklar" olarak adlandırılan işçi grubuyla ve bu grubun önderleri arasında yer alan Sadık Ahi ile tanışır. Böylece Nâzım Hikmet, Sadık Ahi, Ziya Hilmi Bey ve arkadaşları vasıtasıyla Marksizm hakkındaki ilk bilgilerle karşılaşır. Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin Anadolu'ya geçtikten sonra da zor şartlar altında olsalar da okuma uğraşını sürdürür ve Marksist ideolojiye ait fikirlerle kendi bilgi birikimlerini karşılaştırırlar. "Son günlerde Hasan Sabbah'a dair bir roman okumuştuk. Acaba o tarihî kişiyle ilgisi var mıydı bu işlerin?" (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 71) ifadeleriyle bu döneme ait anılarını aktaran Vâlâ Nureddin, bu ilk bilgilerin ardından Marksist ideolojiyi ve bu ideolojiyi benimseyen sanatkârların metinleri üzerine yapılan bilgi alışverişlerinin kendi dikkatlerini yavaş yavaş Sovyet Rusya'ya doğru çektiğini ifade eder. Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin'in Sovyet

<sup>8</sup> Zonguldak ve Ankara üzerinden yapılan bu yolculuklarda okuma dünyasına ait bilgiye rastlanmamıştır.



Rusya'ya yoğunlaşan dikkatleri onların bu ülkede yaşanan gelişmelere, fikir ve düşünce hayatına dolayısıyla sanat ve edebiyat alanına ilgi duymalarına sebep olur. Nâzım Hikmet Bolu'da öğretmenlik yaptığı sırada, İstanbul'dan –babasından- talep ettiği bir koli kitabı Vâlâ Nureddin'le birlikte okur ve değerlendirir. Vâlâ Nureddin bu kitaplar arasında “Cilt cilt Fransız tarihi” ve “Fransızca şiir kitapları” olduğunu ifade eder. Bu kitaplardan şiirle ilgili olanlar Fransız oyun yazarı Alfred de Musset'ye ait bir şiir kitabı, Charles Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* adlı şiir kitabıdır (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 155-156). Fransız devrim tarihini anlatan eserin ise Albert Sorel'in kaleme aldığı *Avrupa ve Fransız Devrimi Tarihi (Europe and the French Revolution)* olduğu düşünülmektedir. Nâzım Hikmet, bu okumalarla ve özellikle Fransız İhtilali tarihiyle Rusya'da yaşanan devrimin tarihî yapısını, şartlarını ve sonuçlarını karşılaştırmayı hedefler. Çünkü Sovyet Rusya'yı ve Komünizmi anlatan Spartakçıların ileri sürdüğü fikirler, Fransız devrim tarihiyle benzer yönler taşır, devrim tarihinin kahramanlık hikâyeleri, aksiyonu ve romantik yönleri Nâzım Hikmet'i etkiler.

Nâzım Hikmet on dokuz yaşında, 30 Eylül 1921 tarihinde Vâlâ Nureddin ile birlikte Rusya'ya gider. Gruba daha sonra Şevket Süreyya Aydemir de dâhil olur. Bu yolcuğun henüz başlangıcında Batum'dayken realist Rus yazarlarının metinleriyle temas eden Nâzım Hikmet, yeni bir edebiyat dünyasının içine girer. Bu yeni edebiyat dünyası Nâzım Hikmet'in okuma dünyasının çok farklı ve yeni bir alana doğru yönelmesine neden olur. Sanatkâr henüz yolculuğu sırasında “Batum'da ‘Pravda’ gazetesinde yahut ‘İzvestiya’da şimdi hatırlamıyorum ve her halde Mayakovski'nin olacak bir şiirini gördüm. Uzun kısa mısraların şekli beni çok ilgilendirdi” (Babayev, 1975, s. 21) ifadeleriyle bu yeni edebiyatın ve okuma dünyasının ilk izlenimlerini aktarır.

Nâzım Hikmet Batum, Tiflis ve Bakü yolcuğunun ardından Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'nde (KUTV) eğitim hayatını sürdürmek üzere Moskova'ya ulaşır. Sosyal hayata ve üniversiteye uyum sağlamak amacıyla Rusça öğrenimine önem verir (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 337). Sovyet Rusya'nın eğitim projesi olarak kurulan KUTV, 1921-1938 yılları arasında eğitim ve öğretim hayatında hizmet verir. Sovyet ideolojisinin ön planda olduğu esnek bir eğitim anlayışı sunan KUTV'da Rusça, Çince, İngilizce, Fransızca Almanca, Arapça, Japonca dillerinde eğitim verilir. Ayrıca bu dillere ait bölümler yer almaktadır. Türk öğrencilerin de öğrenim gördüğü KUTV'da 1905-1917

Rus devrim tarihi, Asya, Avrupa ve Orta Doğu siyasi yapısı gibi uluslararası ilişkileri konu alan derslerin ağırlıklı olduğu bilinmektedir.

Öğrenciler ayrıca, Orta Doğu ve Asya'daki siyasi konuları bolca aktaran *Novi Vostok* (Yeni Doğu) gibi yayın organlarını da takip ederek, devrimin bu ülkelere nasıl yayılabileceğini konuşuyorlardı. Derslerde bir taraftan Lenin, Marks, Buharin, Hobson ve Sombort gibi komünist düşünür ve devrimcilerin yazdıkları okutulurken, bir taraftan da, tarihsel materyalizm, sermaye ve artı değer gibi teorik kavramlar öğretiliyordu (Çomak, 1996, s. 94).

Nâzım Hikmet Rusya'da öğrenim gördüğü yıllarda aktif bir öğrencilik hayatı yaşar. Edebiyat ve şiir başta olmak üzere sahne sanatlarına ve dil öğrenimine ilgi duyar. “Nâzım KUTV'nın Türk öğrencilerinin okuduğu Türkiye Sektörü'nden başka, Fransız Sektörü'nde hazırlık bölümüne yazılır. Bunda amacı Fransızcasını ilerletmektir” (Sülker 1975, s. 168). Nâzım Hikmet'in dünya edebiyatını bu dönemde daha yakından tanır. Rus edebiyatının bütün dünya edebiyatına mâl olan güçlü isimlerinin eserlerinin yanı sıra kimi çağdaş sanatçıların KUTV'da eğitim görmesi Nâzım Hikmet'in söz konusu edebiyatlarla tanışması ve ilişkiler kurmasına sebep olur. “KUTV'da Nâzım'ın beraber eğitim gördüğü kişiler arasında Hintli oyun yazarı Vaja, İranlı şair Lahuti<sup>9</sup>, beraber Moskova'ya geldikleri, Nâzım'ın gazeteci arkadaşı Vâlâ Nureddin [...] Çinli şair ve sosyal faaliyet adamı Emi Syao'yu sayabiliriz” (Sverçevskaya, 2002, s. 11). Nâzım Hikmet, söz konusu arkadaş çevresinin ve sanatçıların metinlerine ve onların mensup olduğu ulusal edebiyat dünyasına ait eserlere ulaşır. Vâlâ Nureddin, “İran şairi Lâhûti, KUTV'da bizim grupta okudu. [...] Nâzım'ın çok iyi arkadaşıydı. Farsça onun tipinde de şiirler yazmak istedi. Birkaç denemeden sonra dedi ki: ‘Farsça'nın klasiği kuvvetli. Modernlik kaldırmıyor, vazgeçtim.’ (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 347) ifadeleriyle Nâzım Hikmet'in söz konusu sanatçılara ve eserlere duyduğu ilgiyi dile getirir. Nâzım Hikmet'in “Lâhuti'inin Kremlin'ine Mukaddime” başlıklı şiiri de bu durumun bir göstergesidir (Nâzım Hikmet, 2008, s. 2042). Bununla birlikte İranlı kadın şair Pervin İtisami de bu dönemde Nâzım Hikmet'in arkadaş grubu içinde yer alır.

Nâzım Hikmet'in 1922 yılında kaydolduğu [Stalin] Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi (KUTV)'nin genel eğitim süresi üç yıla yayılan programlardan oluşur. “Yabancılar grubu için ayrıca zorunlu olarak Rus Dili dersleri vardır. M. N. Pakrovski,

<sup>9</sup> İran şairi Ebulkasım Lahuti kastedilmektedir.

Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski, L.B. Karasin gibi ünlü tarihçi ve devlet adamları, A.A. Gruber, İ.M. Reysner gibi doğubilimcileri, üniversitede ders veren öğretim üyeleri arasındaydılar” (Sverçevskaya, 2002, s. 11). KUTV’da eğitim veren bu isimlerin Nâzım Hikmet’in okuma dünyasını farklı bir boyuta taşıdığı, bununla birlikte dünyada öne çıkan diğer sanat dallarının ve sanatkârların eserlerinden haberdar olmasını sağladığı görülür. Bu etki onun eserlerinde izlenir. Örneğin Nâzım Hikmet’in *Son Şiirleri*’nde yer alan “Saman Sarısı”nda (1961) üç farklı yerde<sup>10</sup> kullandığı, “mutluluğun resmi” ifadesi, Rus eğitim komiseri Anatoliy Lunaçarski’nin 1933 yılında yayınlanan *Sanat ve Edebiyat Üzerine İnceleme* adlı kitabında yer alan “Mutluluğun Resmini Yapan Adam” (Lunaçarski, 2009, s. 59-68) başlıklı deneme yazısından açık etkiler taşır. Zira Nâzım Hikmet, “mutluluğun resmi”ni ideolojik bir bağlamda somut ve gerçek bir hürriyetle ve devrimle özdeşleştirir. Pierre Auguste Renoir ve Eugene Delacrois gibi Avrupa ressamlarının eserlerini değerlendiren Lunaçarski, “Küçük burjuvazi, sanatın başka alanlarında olduğu gibi resim alanında da bu durağanlığa, romantiklik ilkesine karşı çıkıyordu” der (Lunaçarski, 2009, s. 62). Lunaçarski, gerçekliğe farklı bakmanın, onu farklı şekillerde tasvir etmenin mümkün olabileceğini ve bunu başaran sanatçılar olduğunu ileri sürer. Nâzım Hikmet, Lunaçarski’nin yazısında yer alan “mutluluğun resmini yapma” ifadesini kendi manzum metninde –kimi dönüşümlerle- kullanarak koşuklaştırır. Bu noktada Nâzım Hikmet’in KUTV’daki öğrenim hayatının ve buna bağlı olarak okuma dünyasının şiirlerine yansıyan izleri hakkında ipuçları elde edilir.

KUTV’da Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nureddin’le birlikte öğrenim gören Şevket Süreyya Aydemir, üniversite etkinliklerinden ve tatil kamplarından bahseder. Kamplarda

---

<sup>10</sup> Belirtilen kesitler, Nâzım Hikmet’in “Saman Sarısı” şiirinin şu bölümlerinde yer alır:  
[...] mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin  
hürriyet sözcüğünün resmini ama yalansızının [...] (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1761)

[...] sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin  
işin kolayına kaçmadan ama  
gül yanaklı bebesini emziren melek yüzlü anneciğin resmini değil  
ne de ak örtüde elmaların  
ne de akvaryumda su kabarcıklarının arasında dolanan kırmızı  
balığinkini  
sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin  
1961 yazı ortalarında Küba’nın resmini yapabilir misin  
çok şükür çok şükür bugünü de gördüm ölsem de gam yemem  
gayrının resmini yapabilir misin üstat [...] (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1761)

üniversite eğitimi daha çok gezi faaliyetleri ve grup tartışmalarıyla devam eder, Sovyet ihtilali ve Rusya tarihi hakkında bilgiler verilir (Aydemir, 1993, s. 309). KUTV'daki öğrenciliği sırasında Vsevolod Mayerhold<sup>11</sup> ile tanışan Nâzım Hikmet, tiyatro ve sahne sanatlarıyla yakından ilgilenir. Nâzım Hikmet'in Rusya'daki öğrencilik yıllarında öne çıkan bir diğer durum ise Rus sanatkar Vilademir Mayakovski<sup>12</sup> ile karşılaşmasıdır. Daha önce henüz Rusya'ya geçmeden Batum'da Mayakovski'nin bir şiirini gördüğünü ve dinlediğini ve bu şiirin özellikle biçim unsurlarının kendisini etkilediğini belirten Nâzım Hikmet, bir arkadaşı vasıtasıyla tanıştığı Mayakovski için,

[...] Mayakovski daha o zamandan, Ekim devriminin şairi olarak dünya çapında ün kazanmıştı. Bense kimsenin tanımadığı bir öğrenciydim. Buna karşılık hemen dost olduk onunla. Hiçbir zaman korku duymadım onun karşısında. Evi dostlarına açtı her zaman ve ben sık sık giderdim oraya. Fakat çok zor anlıyorduk birbirimizi. O zaman Rusçam çok kötüydü çünkü (Babayev, 1997, s. 68).

der. Henüz okuduğu eserleri anlamak noktasında Rusçasının yeterli derecede olmadığını dile getiren Nâzım Hikmet, yine de Mayakovski'yle kurduğu bu yakınlık sayesinde yeni metinlerle tanışır. Mayakovski'nin sadık bir öğrencisi olduğunu dile getiren Nâzım Hikmet, Mayakovski'nin şiir müsveddelerini ona ait defterden okur (Babayev, 1997, s. 68). Mayakovski'ye yakınlığı, Nâzım Hikmet'in Rusya'daki edebî hareketlerden haberdar olmasını da sağlar. Örneğin F. Tommaso Marinetti'nin 1909 yılında Fransa'da yayınladığı bir bildiriyle tanıttığı Fütürizm akımı dünya edebiyatı için yeni kapılar açar. Rusya'da da benzer bir bildiri 1912 yılında Vilademir Mayakovski'nin öncülüğünde, Aleksey Kruçyonih gibi isimlerce yayınlanmıştır. Böylece Nâzım Hikmet'in Rusya'da Mayakovski ve onun sanat çevresiyle kurduğu ilişki onun bu bilgilere ulaşmasını sağlar. Hatta başlangıçta fütüristlerin çizgisinde iken bu akımın psikolojiyi reddettiğini duyduğunda bu akımdan vazgeçerek konstrüktivizme yaklaştığını ifade eder (Babayev, 1997, s. 69). Nâzım Hikmet, Mayakovski ile birlikte üniversite salonlarında şiirler okur, onunla birlikte kitap sergilerine katılır, Mayakovski'nin öncülüğünde kurulan Sol Sanat Cephesi (Levıy Front İskusstvta)'nin üyeleriyle tanışır. Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in okuma dünyası Mayakovski'nin etkisiyle farklı ve zengin bir boyut kazanır.

<sup>11</sup> Vsevolod Emilyeviç Meyerhold (1874-1940), Rus tiyatro yönetmeni, tiyatro kuramcısı, aktör ve yazar.

<sup>12</sup> Vladimir Vladimiroviç Mayakovski (1893-1930), Rus şair, oyun yazarı, film ve tiyatro aktörü.

Nâzım Hikmet'in Rusya'daki öğrencilik yıllarında Vsevolod Mayerhold ve Vilademir Mayakovski ile kurduğu dostluğun birçok Rus şair ve yazardan bahsetmek mümkündür. Bu noktada Nâzım Hikmet'in hatıralarını dile getirdiği şiirlerindeki dizelerden bu dönemdeki okumalar hakkında ipuçları elde etme olanağı sağlanabilir. Örneğin sanatkâr, 1957 yılında yayınladığı "Bazı Anılar" şiirinde anılarından hareketle Aleksandr Puşkin'den bahseder. Rusya'daki öğrenciliği döneminde Sovyetler Birliği Komünist Partisi'ne (VKP) üye olan Nâzım Hikmet, Marks, Engels ve Lenin gibi düşünür ve siyasi kimlikleriyle öne çıkan isimler ve bunlara ait metinler hakkında bilgi sahibi olur.

Nâzım Hikmet, Rusya'da üniversite öğrenimini sürdürürken 1924'te ani bir kararla Türkiye'ye döner. Türkiye'de Türkiye Komünist Partisi'ne üye olur. Çeşitli gazete ve dergilerde şiirler ve siyasi yazılar yayımlayan Nâzım Hikmet'in çevresinde birçok genç şair ve yazar toplanır. "Nazım Hikmet bir yandan babasının çıkardığı *Sinema Postası* dergisinin teknik işlerine yardım ederken, bir yandan da gerek kendi adıyla, gerekse N.H. yahut Ahmet imzasıyla *Aydınlık* dergisine yazılar, şiirler yetiştirir. Ayrıca 21 Ocak 1925'te çıkmaya başlayan *Orak-Çekiç* gazetesine de yazar" (Bezirci, 2007, s. 20). Böylece dönemin basın-yayın hayatını yakından takip etme imkânı bulan sanatkâr, süreli yayınlarla da doğrudan temas kurar. Fakat Nâzım Hikmet, Türkiye'de hakkında on yıl mahkûmiyet kararı çıkarılması üzerine 1925'te Rusya'ya döner. Nâzım Hikmet bu süreçteki okumaları için Ekber Babayev'e

O devirlerde Marks'la, Engels'le, Lenin'le haşır neşirdim. Üç üstat, yalnız üç bilgin, üç devrimci değil, üç büyük, ama çok büyük sanatkârdı benim için. Lenin'in kitaplarını doğrudan doğruya sahneye koymak istiyordum. Bu istek şiirde de beni aynı işi yapmaya götürmüştü. "Materyalizm ve Ampriokritisizm" kitabını iki şiirle ilüstre etmek istedim. Biri basıldı birçok dillere. Berkley. Öbürünü yitirdim (Nâzım Hikmet, 1997, s. 101).

diye yazar. Bu dönemde siyasi ve felsefi kitaplar okuduğu göze çarpan Nâzım Hikmet, Rusya'da müzelere ve tiyatroya olan ilgisini sürdürür, üniversite eğitimini tamamlar. Rusya'da Gogol'un *Müfettiş*'ini izler (Göksu ve Timms, 2011: 84-85). Mayerhold ve Lunaçarski'nin oyunlarını takip eder. "Artık Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'ni bitirmiş olan Nazım, Rus sahnesi için yazmaya başladı. Eck'le birlikte genç bir oyuncular grubu oluşturarak "Metla" adında bir yergi tiyatrosu kurdular" (Fevralski, 1997, s. 16). Rus tiyatrosuna karşı ilgisini devam ettiren Nâzım Hikmet'in bu dönemde kendisinin, şiirlerinin ve tiyatro faaliyetlerinin Rusya'daki edebî ve sosyal çevrelerce daha çok

tanınır. Nâzım Hikmet'in Rusya'ya ikinci gidişinde, 1925-1928 yılları arasındaki okumaları hakkında bilginin sınırlı olduğu, sanatkârın daha çok tiyatroyla ilgilendiği görülür.

## 1.2. Basın ve Yayın Yaşamı

Nâzım Hikmet Türkiye'de af yasaasının çıkarılışından sonra Nisan 1928'de Türkiye'ye döner ve hemen ardından tutuklanarak Hopa Cezaevi'ne gönderilir. Yedi ay süren tutukluluk hâlinin ardından serbest bırakılan Nâzım Hikmet, hapisanede kaldığı bu süreçte, Anadolu insanını yakından tanıma imkânı bulur, onların yaşamöykülerini ve hikâyelerini dinler. Nâzım Hikmet, 1929 yılında İstanbul'a gelir. Bu sırada babası Hikmet Bey, "Kadıköy'de Süreyya Paşa Sinemasının müdürlüğünü yapmaktadır" (Bezirci, 2007, s. 24). Nâzım Hikmet kimi zaman bu sinemada babasına yardım eder. Nâzım Hikmet, *Resimli Ay* isimli dergiyi çıkaran M. Zekeriya ve Sabiha Zekeriya (Sertel)lerle dostluk kurar (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 408). Bu dostluk sayesinde Nâzım Hikmet *Resimli Ay*'da önce müsahhah olarak çalışır. Derginin teknik işlerini yönetir. *Resimli Ay*'da sanat ve edebiyat üzerine yazılar yayımlamaya başlar, böylece Türkiye'deki o dönemdeki edebî faaliyetlere, hareketliliğe ve yayın hayatına doğrudan katılır. Nâzım Hikmet'in yaşamının bu döneminde kendi edebî eserleri dışındaki metinlerden ve süreli yayınlarda kaleme aldığı metinlerinden hareketle okuma dünyasının izleri belirgin hâle getirilebilir.

*Resimli Ay* dergisinde ideolojik metinlerin yanı sıra Türk ve dünya sanatkârlarının öne çıkan metinleri, çeviri eserler ve Sovyetler Birliği'ni tanıtıcı eserler bir arada yayımlanır. Nâzım Hikmet'in *Resimli Ay*'da görev yaptığı bu dönemde Türkiye'de cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından, eserlerinde fikir ve siyasi düşüncelere de önem veren sanatkârlığın varlığı dikkat çeker. Ziya Gökalp'in Türkçü fikirlerinin etkisi Mehmet Emin, Ahmet Ağaoğlu gibi isimlerce sürdürülür. Mehmet Akif ve Tefik Fikret'in eserleri değerlendirilir. Yahya Kemal, Abdülhak Hamit, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Faruk Nafiz, Halide Edip, Abdullah Cevdet, Süleyman Nazif gibi isimlerin metinleri edebiyat tartışmalarının gündemini meşgul eder. Nâzım Hikmet'in sosyal çevresi ve *Resimli Ay*'la birlikte basın yayın hayatıyla kurduğu ilişki ona bu gündemi takip etme olanağı sağlar. O, *Resimli Ay*'da sanat ve edebiyat üzerine yazdığı yazılarla Türk edebiyatının yeni yetişen sanatkârlarına ve okuyuculara yeni fikirlerle yön vermek ister. Türk edebiyatında o dönemde ve daha önce üretilen metinler hakkında eleştirilerde bulunur. "Nâzım Hikmet

de onlara karşı çıkarken aslında, ilerici ve demokratik ülkülere, Türkiye emekçilerimin ulusal ve toplumsal ezikliğinden kurtulması amacına hizmet edecek bir edebiyatın gelişmesi için savaşıyordu” (Babayev, 1997, s. 121). Bu süreçte Nâzım Hikmet’in *Resimli Ay*’da yayınladığı *Putları Yıkıyoruz* adlı yazı dizisi onun Türk edebiyatı okumaları hakkında ayrıntılı göstergeler sunar:

Tartışmanın fitilini ateşleyen yazı *Resimli Ay*’ın Mayıs 1929 tarihli nüshasında Nâzım’ın Mahmut Yesari’nin Geceleyin Sokaklar başlıklı eserinin eleştirisiydi. Nâzım, Mahmut Yesari’nin başka dillere korkmadan çevrilebileceğini söylüyordu. Çeviri sonucu yazısı hiçbir kayba uğramayacaktı. Oysa “dâhi-i âzâm (!)” Abdülhak Hamid’in kaç yazısı böyle bir sınavdan geçebilirdi? (Toprak, 2015, s. 40).

Nâzım Hikmet, söz konusu yazı dizisini kaleme alırken, eleştirileri için hedef gösterdiği Abdülhak Hamit ve Mehmet Emin’in eserlerini inceler, bunlar hakkında yorum ve değerlendirmelerde bulunur. Bu noktada Nâzım Hikmet’in bu eserleri başka eserlerle özellikle dünya edebiyatına ait metinlerle birlikte karşılaştırarak değerlendirdiği görülür. Nâzım Hikmet, “Putları Yıkıyoruz No:1 Abdülhak Hamid” başlıklı yazıda Abdülhak Hamit’i, William Shakespeare, Jean Racine, Korney İvanoviç Çukovski gibi isimlerle kıyaslar. Onların eserlerine yapılan göndermelerle Hamit’in eserleri ve sanat anlayışına eleştiriler yöneltir. Bu hususlar dikkate alındığında Nâzım Hikmet’in henüz 1930’larda bile okuma dünyasının geniş bir alana ulaştığını söylemek mümkündür. Sanatkârın Türk edebiyatının yanı sıra Batı edebiyatlarının kült metinlerine ulaştığı, okuduğu ve bunlar hakkında değerlendirmelerde bulunduğu görülür.

Nâzım Hikmet, 1932 yılında tekrar tutuklanır ve iki yıl sonra çıkarılan genel af yasasından faydalanarak özgürlüğüne kavuşur. 1934’te İpek Film Stüdyosu’nda çalışmaya ve film senaryolarıyla ilgilenmeye başlar.<sup>13</sup> Edebiyata olan ilgisini de kesintisiz olarak sürdüren sanatkâr, şiirler kaleme almaya ve gazetelerde çeşitli takma isimlerle yazılar yayımlamaya devam eder. Ayrıca bu dönemde Nâzım Hikmet, 1936 yılında *Alman Faşizmi ve Irkçılığı* adlı çevirilerden oluşan derleme bir eser yayımlar.

1936’da, Nazım Cihangir’de oturduğu zaman Hitlerizm hakkında biraz satirik, biraz da ilmi bir kitap yazmak istemişti. Kitap, nazizmin teorikisi Rosenberg’in ipe sapa gelmeyen nazariyelerini tahlil edip gülünçleştirmek amacıyla hazırlamıştı. Bu arada Almancadan kitapta kullanmak için bazı metinleri Türkçeye çevirmiştim. Kitapların kapak kompozisyonunu desinatör Ali Suavi yapmıştı; Suavi ondan önce de Nazım’ın

<sup>13</sup> Nâzım Hikmet, Piraye Hanım’a yazdığı 08.02.1938 tarihli mektubunda “Ben İpekçilere <<Ali Baba>> hariç sekiz film yaptım. Mukavele 12 film içindi” (Nâzım Hikmet, 1991 a, s. 66) ifadelerini kullanır.

yazdığı kitapların kapaklarını hazırlamıştı. Kitabı Nazım, bir deneme olmak üzere kendi hesabına bastırmıştı (Bercavi, 1992, s. 122-123).

Bu eserin sonunda “Theodor Balk, B. M. Bernadiner ve Ernsts Henri’den iktibas edip toplayan Nâzım Hikmet” ibaresi yer alır. Bu ibare ilk yayının ardından daha sonraki baskılarda da korunmuştur (Nâzım Hikmet, 1966, s. 84). Tercüme edilen eserde isimleri belirtilen üç ismin yanı sıra, Homeros’un *İlyada ve Odesa*, Frederich Engels’in *Ludwig Feuerbach ve Kalsik Alman Felsefesinin Sonu*, Karl Marks’ın *Das Kapital* gibi eserlerine ve bunlarla birlikte Aristo, Kristof Kolomb, Christophe Sheurl, Kont de Baulainvelleirs, Gregor Mendel ve Charles Darwin’e ait metinlere göndermeler yapıldığı görülür. Bu noktada Nâzım Hikmet’in bu eserlerin içeriklerine kısıtlı da olsa çevirinin sağladığı imkânla ulaştığını söylemek mümkündür. 1936 yılında siyasi suçlamalarla tekrar tutuklanan Nâzım Hikmet, 1937’de serbest bırakılır. Bu sürecin ardından çeşitli takma isimlerle *Akşam*, *Yeni Gün*, *Alemdar* gibi gazete ve dergilerde yazılar yazan ve çeviriler yapan Nâzım Hikmet, edebi eserlerle ve sanatsal faaliyetlerle ilgisini sürdürür.

Nâzım Hikmet’in basın yayın hayatında yer alması, Türk ve dünya edebiyatında daha önce yayınlanmış edebî eserler, tartışmalar ve güncel metinler hakkında bilgi sahibi olmasının yolunu açar. Örneğin Nâzım Hikmet “Anlamadığım Nokta” başlıklı yazısında Vasfi Rıza Zobu ile Selâmi İzzet Kayacan arasında yaşanan ve gazete satırlarına taşınan tiyatro aktrislerinin taşımaları gereken özellikler hakkındaki tartışma üzerine eğilir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 169-170). Edebî tartışmalara yer veren metinlerin birçoğunu okuduğunu ifade eden Nâzım Hikmet, bu metinler hakkında yorumlar ve karşılaştırmalar yapar, özgünlüğünü/benzerliğini ortaya koyan değerlendirmeler ileri sürer. Öte yandan Nâzım Hikmet’in dönemin öne çıkan tenkitçilerinin de yazılarıyla yakından ilgili olduğu görülür. Özellikle Nurullah Ataç’ın (“Ölen Edebiyat” vb.) ve Ahmet Ağaoğlu’nun (Ben Neyim? vb.) yazıları Nâzım Hikmet için dikkate değer eleştirilerdir (Nâzım Hikmet: 2018, s. 189/234).

Edebî tartışmaların yanı sıra Nâzım Hikmet’in gazete yazılarında dikkat çeken bir diğer önemli konu kitap tanıtımlarıdır. Nâzım Hikmet’in kaleme aldığı bu türden yazılarında kimi zaman ideolojik bir tavır takınarak sosyalist gerçekçi eserleri ön plana aldığı kimi zaman zirai bilgiler veren eserlerden coğrafya atlaslarına kadar farklı alanlara ait eserler, kimi zaman bir sanatkarın bir şiirini tanıttığı görülür.



Nâzım Hikmet'in yazdığı tanıtım ve değerlendirme yazılarında genellikle içerik ve eserin işlevinin yanı sıra satış fiyatı, boyutu, sayfa sayısı gibi detaylı bilgiler de yer alır. Bunun yanı sıra Nâzım Hikmet'in tanıtımlarında genç kuşaklara ait metinlere ve yeni nesil sanatkârlara ayrıca önem vermesi de dikkat çekicidir. Bu noktada gazeteye gelen genç şairlere ait yeni şiirlerin, hikâyelerin ve romanların Nâzım Hikmet'in okuma dünyasının bir parçasını oluşturduğu söylenmelidir. Örneğin “Yeni Ozan Sözleri” yazısında, güncel şairlerin ve özellikle gençlerin kullandığı şiir dilini eleştirir. Kullanılan kelimelerin gerçeklikten uzak olduğunu ileri sürerken (Nâzım Hikmet, 2018, s. 92-93) “Mecmuamıza Şiir Gönderen Şairlerle Hasbihal” başlıklı yazısında, *Resimli Ay*'a şiir gönderen dönemin genç şairleri için tavsiyeler verilir. Aruzda Tevfik Fikret, hecede Faruk Nafiz'in şiirleri örnek gösterilir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 33). “Yeni Şairlere Dair” başlıklı bir başka yazısında ise şiir yazmaya hevesli gençler için tavsiyeler içeren yönlendirmelere yer verir. Söz konusu yazıda “D. Türkmen” imzasıyla yazılan bir şiire ve “Fahri Kâmil” in “Küfeciler” şiirine yer veren Nâzım Hikmet, bu şiirler üzerinden değerlendirmeler yapar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 35-36-37). “Edebiyatta Karanlık ve Aydınlık” gibi yazılarında da benzer düşüncelerini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 187). Ayrıca Nâzım Hikmet'in gazete yazılarında zaman zaman kendi eserleri hakkında da değerlendirmeler yaptığı görülür. “Hikmet” imzasıyla kaleme aldığı “Hikmet/Nâzım Hikmet ve Darülbedayi” başlıklı seri yazılarında tiyatro eseri, *Bir Ölü Evi* ve “Unutulan Adam'ı Niçin ve Nasıl Yazdım?” başlıklı yazısında ise söz konusu eseri ile detaylı bilgiler verir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 57). Nâzım Hikmet'in *Resimli Ay*, *Akşam*, *Yeni Neşriyat* gibi dergi ve gazetelerde kaleme aldığı yazılarında şu eserler için tanıtımlara yer verir:

“‘Kara Davut’ Muharriri Nizamettin Nazif” başlıklı yazısında, Nizamettin Nazif'in *Kara Davut* isimli eserini, toplumsal gerçekliği yansıtması açısından değerli bir eser olarak değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 21). “Yeni Neşriyat ‘24 Saat’ Poem. Muharriri: İlhami Bekir” ve “24 Saat” başlıklı iki farklı yazısında, İlhami Bekir Tez'in “24 Saat” başlıklı şiiri hakkında olumlu görüşlerini ileri sürer. (Nâzım Hikmet, 2018, s. 30-31). “Yeni Kitaplar: 9'uncu Hariciye Koğuşu” başlıklı yazısında *9'uncu Hariciye Koğuşu*'nu defalarca okuduğunu belirtir. Eseri, *Çalikuşu*, *Erenlerin Bağı*, *Nur Baba*, *Damla Damla* gibi romanlarla karşılaştırır. Bu eserlere karşı, *9'uncu Hariciye Koğuşu*'nun gerçekçiliği yansıtması açısından çok daha

güçlü olduğunu ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 21). “Yeni Kitaplar: Mahmut Yesari ‘Bağrıyanık Ömer’” başlıklı yazısında, Mahmut Yesari’nin *Bağrıyanık Ömer*’inin muhtevası hakkında detaylı bir inceleme metni kaleme alır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 41-42). “Bir Masal ki Herkes Okumalı” başlıklı yazısında, Cahit Uçuk’un masal kitabı (*Üç Masal*) tanıtılır (Nâzım Hikmet: 2018, s. 95). “Bir Ölü ve Bir Kitap” başlıklı yazısında, Kemal Ahmet’in *Gülen Nar ile Ağlayan Ayva* kitabını herkesin okuması gerektiğini ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 98). “Kitap Denilen Nesne” başlıklı yazısında, kitapların 18. ve 19. yüzyıllardaki hacmi ve niteliğini değerlendirir. Ardından “Kitap denilen nesnenin” yeni örneğini Hüseyin Avni “Akşam” matbaasında bastırıldığı 1908’de “Ecnebi Sermayedarlığına Karşı İlk Kalkınmalar” adlı araştırmasıyla verdiğini ifade eder (Nâzım Hikmet, 2018, s. 109). Bu eserin “Bir Kitap ve Bir Yazıcı” başlıklı yazıda da tekrar konu etmiştir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 111). “Tiyatro Sanatı” başlıklı yazısında, Selami İzzet’in *Tiyatro Sanatı* kitabı üzerine hacimli bir inceleme ve tanıtım yazısı (Nâzım Hikmet, 2018, s. 129) kaleme alan Nâzım Hikmet, “İki Kitap” başlıklı yazısında, 1935 yılında yayımlanan Sabahattin Ali’nin *Değirmen* ve Niyazi Remzi’nin *Kâğıttan Dünya* adlı hikâye kitapları hakkındaki görüşlerini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 130). “İki Kitap” başlığını taşıyan ikinci yazısında ise bu defa dünya literatürüne ait, Von Kral’ın *Kemal Atatürk’ün Memleketi* ve Von Bischoff’un Türk tarihi hakkındaki eserlerini tanıtır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 141).

Nâzım Hikmet, “40.000 Cilt Kitap” başlıklı yazısında, Ankara Ziraat Enstitüsü’nün kütüphanesini incelemeye gittiğini, burada ziraatla ilgili olarak “Latince terimlerle dolu Fıstık Ziraatı adındaki bir kitapçıktan gayri dişe dokunur bir eser” olmadığını ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 151). “Diyorlar ki” başlıklı yazısında, Ruşen Eşref Ünaydın, Hikmet Feridun Es ve Kemal Tahir’in benzer isimli ve muhtevalı üç eserini<sup>14</sup> değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 160-161). Ayrıca Kemal Tahir’in hazırladığı “Namık Kemal İçin Diyorlar Ki” başlıklı çalışmaya dair değerlendirmelerde bulunan Nâzım Hikmet, Namık Kemal’in edebiyattaki yenilik hareketlerine katkıda bulunduğunu fakat halka tam olarak inemediğini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2017a, s. 29-32). Söyleşi türündeki bu eserlerin değerlendirilmesinin yanı sıra Nâzım Hikmet’in söyleşileri

<sup>14</sup> Ruşen Eşref Ünaydın: *Diyorlar Ki* (1918), Hikmet Feridun Es: *Bugün De Diyorlar Ki* (1931), Kemal Tahir: *Namık Kemal İçin Diyorlar Ki* (1936).

arasında Ekber Babayev'in not aldığı görüşmeler ayrıca dikkat çeker. Ekber Babayev'in hazırladığı ve *Nâzım Hikmet -Bütün Eserleri-* başlığını taşıyan eserde sanatkârın kimi edebî kişiler üzerine görüşlerini ifade ettiği metinler<sup>15</sup> yer alır. Bunlar arasında, “Mücahit ve Muharrir Sabahattin Ali” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 291), “Sabahattin Ali Üstüne” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 295), “Maksim Gorki'ye Dair” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 319) ve “Puşkin” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 338) başlıklı söyleşiler, Nâzım Hikmet'in söz konusu sanatkârlar hakkındaki görüşlerini içermeleri bakımından dikkat çekicidir. Sanatkâr, “Bir Kitap” başlıklı yazısında, Maksim Gorki'nin *Mahkûmlar* adlı eserinin Türkçeye çevrilerek yapılan baskısı üzerine bir değerlendirme sunar. Eseri Goethe'nin *Faust*'u, Balzac'ın romanları, Henrich Heine'nin şiirleri, Shakespeare'in dramları ile karşılaştırır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 164-165).

Nâzım Hikmet, “Bir Kitap” başlıklı farklı bir tanıtım yazısında, bir öğretmen olan Mehpâre Tevfik'in *Türk Tarihinde Aile Hayatı Evrimi ve Bunda Kadın* isimli eseri hakkında bir değerlendirme yazısı yazar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 167-168). “Bir Şiir Kitabı” başlıklı yazısında, İdris Ahmet'in *Güneşli Sağanaklar* isimli eseri üzerine uzun bir değerlendirme yazısı kaleme alır. Eserde yer alan şiirleri samimi bulduğunu dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 177-178). “Değerli Bir Kitap” başlıklı tanıtım yazısında, V. Adoratski'nin *Diyalektik Materyalizm* adlı eserinin Sabiha Sertel ve Zekeriya Sertel tarafından yapılan tercümesini ele alır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 193). “Bir Tavsiye” başlıklı tanıtım yazısında, Sait Faik'in *Semaver* adlı eseri hakkında görüşler ileri sürer, eseri Sabahattin Ali, İsmet Hüsni, Kemal Tahir gibi isimlerin hikâyeleriyle karşılaştırır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 196). “İki Kitap” başlıklı tanıtım yazısında, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın *Havaya Çizilen Dünya* adlı eserini değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 209). “Kağnı” başlıklı tanıtım yazısında, Sabahattin Ali'nin *Kağnı* adlı hikâye kitabı hakkındaki görüşlerini belirtir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 210). “Memleket Hikâyeleri” başlıklı tanıtımında Refik Halit Karay'ın *Memleket Hikâyeleri* adlı eserini Sabahattin Ali'nin *Değirmen* ve *Kağnı* hikâyeleriyle karşılaştırarak değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 220). “Dünya Nimetleri” başlıklı tanıtım yazısında, Andre Gide'in *Les Nourritures Terrestres* isimindeki kitabını Avni İnel'in *Dünya Nimetleri* adıyla Türkçeye çevirdiği eser hakkında bilgiler verir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 226). “F.

<sup>15</sup> Bu söyleşiler söz konusu eserin 8. cildinde yer almaktadır (Nâzım Hikmet, (1972), *Bütün Eserleri*, (Haz.: Ekber Babayev), Cilt VIII, s. 428-480).

Celâlettin” başlıklı tanıtım yazısında, Fahri Celâlettin’in *Kına Gecesi* ve *Talâk-ı Selâse* isimli hikâye kitapları hakkında bilgi verir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 232). “Beyaz Taş Üzerinde” başlıklı tanıtım yazısında, Servet Yesarioğlu’nun Anatole France’tan tercüme ettiği roman *Beyaz Taş Üzerinde* başlıklı eser hakkında bilgi verir (Nâzım Hikmet: 2018, s. 256). “İki Kitap ve Neşriyat Hayatımız” başlıklı tanıtım yazısında İspanya’da yaşanan olayları konu alan iki kitap, Suphi Nuri’nin *İspanya’da Sınıf Kavgaları* ve Hasan Âli’nin *İspanya’da Neler Oluyor?* isimli eserleri hakkında bilgiler verir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 260). “Yeşil Ay Üstüne” başlıklı yazısında, Iraklı şair El-Beyati’nin *Yeşil Ay* ismiyle tercüme edilen şiir kitabı hakkında görüşlerini dile getirir [*Oluşum Dergisi*, Eylül 1977 Çev.: Nuret Mercan] (Nâzım Hikmet, 2018, s. 342-343). Nâzım Hikmet, “Bir Anket Kitabı” başlıklı yazısında ise A. Cevat tarafından hazırlanan antoloji türündeki eserde yer alan çeşitli nesillere mensup 16 kişiden hikâye, şiir, roman, tetkik ve tenkit örneklerini toplayan eser hakkında tanıtım yapar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 215).

Bütün bu değerlendirme, tanıtım ve eleştiri yazılarında dikkat çeken nokta, Nâzım Hikmet’in bir eseri değerlendirirken sürekli olarak karşılaştırmaya gitmesidir. Bu karşılaştırmalar Türk ve dünya edebiyatından birçok sanatkârın eserlerine ve hatta üsluplarına kadar uzanan geniş bir yelpazede gerçekleştirilir. Güncel eserleri, daha önceki eserlerle karşılaştırır. Bu noktada sanatkârın okuma dünyasının geniş bir arka plana dayalı yeni okumalarla güçlendiğini söylemek mümkündür.

Nâzım Hikmet’in süreli yayınlarda kaleme aldığı yazılarda bazı edebî şahsiyetler, siyasi kişilikler ve onların metinlerinden bahsetmesi de dikkat çeker. Nâzım Hikmet’in çeşitli yazılarında ve söyleşilerinde bu metinler ve kişiler hakkında verdiği bilgiler onun okuma dünyasının belirlenmesinde önemli veriler sunar. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, *Her Ay*, *Akbaba*, *Vatan*, *Yeni Işık*, *2000’e Doğru* gibi gazete ve dergilerde, Orhan Seyfi Orhon, Ahmet Emin Yalman, Atanas İzmirli, Eve Griliquez gibi isimlerle söyleşiler yapar. Bu söyleşilerde sanatkârın Türk ve dünya edebiyatlarından birçok sanatçı ve eser hakkında düşüncelerini sıralar. Nâzım Hikmet, Naci Sadullah ile 06. 03. 1935 tarihinde *Hafta* dergisinde yaptığı söyleşide “En sevdiğin şair kimdir?” sorusuna verdiği yanıt dikkat çekicidir. Kendine ait bir şiir anlayışı olduğunu kimi zaman iktisatla ilgili bir şiiri kendisine yakın bulduğunu, kimi zaman Aleksandr Blok’un veya Vayan Kotoryen’in şiirlerinde kimi zamansa Şeyh Bedreddin’in eserlerinde geçen bir cümlede en güzel şiiri

bulduğunu ifade eder (Nâzım Hikmet, 2017a, s. 18). Aynı söyleşinin devamında, Türk edebiyatından Mahmut Yesari, Sadri Ertem, Suat Derviş, Peyami Safa ve Reşat Nuri başta olmak üzere bütün romancıları ve dünya edebiyatından ise başta Henri Barbusse, Andre Gide, Maksim Gorki, İlya Ehrenburg, Jack London, Upton Sinclair'ı okuduğunu ve bu sanatçılara hayran olduğunu dile getirir (Nâzım Hikmet, 2017a, s. 18). Kemal Tahir'le 1936 yılında yaptığı bir diğer söyleşisinde (*Namık Kemal İçin Diyorlar ki*) ise Tanzimat dönemi sanatkârlarından Namık Kemal hakkındaki görüşlerini, onun eserleriyle birlikte ele alarak değerlendirir. Nâzım Hikmet, bu söyleşide Nâmık Kemal'in "bizde hürriyetperver, 'lâsımfi' bir halkçı olarak gösterilmek istendiğini fakat bunu yansıtan bir sanatçı olmadığını" dile getirir (Kemal Tahir, 1936, s. 29-32).<sup>16</sup>

Nâzım Hikmet'in yurt dışında bulunduğu süreç içerisinde kısa bir süre (1955-1956) kaldığı Budapeşte'deki radyo konuşmalarında (18 radyo programı) edebiyat üzerine yaptığı söyleşiler de dikkat çeker. Nâzım Hikmet'in ses kayıtlarından elde edilen bilgiler ile bu konuşmalarda, İsmail Bilen (S. Üstüngel)'in *İstanbul Hemşerileri*, Orhan Kemal'in *İki Kız*, Samim Kocagöz'ün *Elif*, *Kuru Fasulye* hikâyeleri ve Melih Cevdet Anday'ın "Güzel Düş, Faltaşı, Gelecek, Medeniyet ve Hazine İçindedir" başlıklı şiirleri üzerine düşünceleri ileri sürdüğü görülür (Nâzım Hikmet, 2017a, s. 53-125).

Nâzım Hikmet'in imzasız olarak *Resimli Ay*'ın, 1 Haziran 1929 tarihli sayısında yayımladığı "Putları Yıkıyoruz" ortak başlıklı iki yazı, onun edebî şahsiyetleri değerlendirmesi noktasında ayrıca dikkat çeker. Zira söz konusu yazılar hem yazıldığı dönemde hem de daha sonraki süreçte oldukça eleştirilmiş ve tartışmalara yol açmıştır. Bu yazılardan "Putları Yıkıyoruz, No. I Abdülhak Hâmit" başlığını taşıyan eleştiride Nâzım Hikmet, Abdülhamit Tarhan'ı bireysel bir sanatkâr olarak değerlendirir. Onun toplumcu gerçekçi yazarlardan Mahmut Yesari kadar başarılı olamadığını, tiyatrodaki yarattığı tiplerin Shakespeare'in tiplerinden çok uzak ve yalın olduğunu, bu durumda da "Dahi-i Azam" unvanını hak etmediğini ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 19). Daha sonra bu görüşlerini yenileme ihtiyacı duyan Nâzım Hikmet, "Öptüğüm El", "83 Yaşında Bir Delikanlı" ve "Bu Böyle Biline" başlıklı yazılarında, Abdülhak Hamit için yazdığı yazıların bazı açılardan savunmasını yapar ve Abdülhak Hamit için olumlu değerlendirmelerde bulunur (Nâzım Hikmet, 2018, s. 75-77-78). "Putları Yıkıyoruz, No.

<sup>16</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Tahir, 1936, s. 29-32. ve Cafer Gariper, 2013, S. 10, s. 79-98.

2 Mehmet Emin Beyefendi” başlıklı yazısında ise Nâzım Hikmet’in dikkatini Mehmet Emin Yurdakul’un “Millî Şair” unvanı çeker. Mehmet Emin’in Türkçe yazmadığını, uydurma bir dille şiirler kaleme aldığını ifade eden Nâzım Hikmet, onun Tefvik Fikret, Namık Kemal, Kemalettin Kâmi kadar emperyalizme karşı koyan bir eserinin olmadığını bu sebeple onun “Millî bir şair” olarak değerlendirilemeyeceğini iddia eder (Nâzım Hikmet, 2018, s. 24-26).

Türk ve dünya edebiyatının öne çıkan isimlerine yazılarında yer veren Nâzım Hikmet, “Tefvik Fikret” başlıklı yazısında, onun Bir “Lahza-i Teahhur” ve “Rücu” şiirlerini tartışmaya açar. Bu şiirlerden hareketle Tefvik Fikret’in ferdiyetçiliğini sorgular. Onu “küçük burjuva santaçları”na benzer inkılapçı bir şair olarak değerlendirir. Bununla birlikte Tefvik Fikret’i “insaniyetçi” olarak değerlendirmenin de mümkün olduğunu öne sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 47-48-49). Nâzım Hikmet, “Hüseyin Rahmi” başlıklı yazısında, çocukluk dönemindeki okuma dünyasına dair ipuçları verirken Hüseyin Rahmi’yi çocukluk yıllarından kırklı yaşlarına kadar okuduğunu, gençlik döneminde onun gerçekçi hikâyelerinden etkilendiğini ifade eder (Nâzım Hikmet, 2018, s. 103).

Türk edebiyatının yanı sıra dünya edebiyatından farklı birçok sanatkar hakkında değerlendirmede bulunan Nâzım Hikmet, “Tolstoy ve İyilik” yazısında, Tolstoy’un sanatla ilgili görüşlerini yorumlar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 171). “Edebiyat Kavgaları”nda ise yapılan edebiyat anketleri ve tartışmalarla Sabahattin Ali, Yunus Emre, Charles Baudelaire gibi isimleri değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 185). Nâzım Hikmet’in gazete yazılarında öne çıkan bir diğer isim Maksim Gorki’dir. Özellikle Gorki’nin ölümünden sonra kaleme aldığı yazılarında sanatkarın eserleri, kendi üzerindeki tesiri ve hayatı hakkında yazılan metinler hakkında bilgi verir (Örneğin “Müsterih Ölen Gorki”) (Nâzım Hikmet, 2018, s. 213). “Realizm” başlıklı yazısında ise Fransız romancı Balzac’ın eserlerini değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 230). “Goethe’deki Tezat”ta Goethe’ye dair yazılan bir makale hakkındaki düşüncelerini dile getiren sanatkar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 233), “Arkadi Raykin” başlıklı yazısında Sovyet komedyeni, tiyatro ve sinema oyuncusu olan Arkady Isaakovich Raikin hakkındaki düşüncelerini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 316). *Resimli Ay*’da yayınlanan “Muazzam Bir Şair /Mayakovski Neden İntihar Etti?” başlıklı yazısında Nâzım Hikmet, Viladimir Mayakovski’nin şiirlerinden ve sanat anlayışından

bahsederken Rus edebiyatı ve dünya edebiyatında ortaya çıkan Fütürizm gibi akımlara da değinir. Ayrıca yazının sonunda Mayakovski'nin intiharından önce yazdığı mektubuna gönderme yapar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 43-44-45).

Nâzım Hikmet'in doğrudan basın yayım hayatı içinde yer alması onun çalıştığı gazete ve dergilerin yanı sıra Türk ve dünya yazınında yayınlanan diğer süreli yayımları takip etmesine de imkân sağlar. Bu yayımlar hakkındaki görüşlerine kendi gazete yazılarında yer verir. "Bugünün İstidadı, Yarının Kuvveti" başlıklı yazısı, daha önce *Resimli Ay*'da çıkan bir tenkit makalesi ve "Bir Orman Hikâyesi" isimli yazı hakkında değerlendirmedir. Değerlendirme yazısında yer alan tespitler ve görüşler derginin geçmişteki yayım politikasıyla ilgilidir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 50). Nâzım Hikmet, "Çocuk Mecmuaları" başlıklı yazısında, çocuklar için hazırlanan dergilerde yer alan çizimler ve görseller hakkında (örneğin "Miki Fare" maceraları vb.) sinemayla da bağlantılı görüşler ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 240).

Nâzım Hikmet'in *Resimli Ay*, *Tan* ve *Akşam*'da yer alan yazılarında farklı birçok süreli yayımın onun tarafından takip edildiği ve birçoğunda yer alan metinler hakkında görüşler ileri sürdüğü görülür. Nâzım Hikmet bunu yaparken kimi zaman "Duvar Gazetesi ve Sinema" yazısında olduğu gibi başka yazar ve editörlerin kaleme aldığı haber metinleri, deneme ve makalelerden hareket eder (Nâzım Hikmet, 2018, s.277).

"Kahve-Gazino Entelektüelleri" başlıklı yazısında, Fransızca yayım yapan *Les Nouvelles Litteraires* ve *Candide* dergilerinden bahseder (Nâzım Hikmet, 2018, s.108). Yine Fransızca *Lu* dergisinin Norveç dili hakkındaki yazısını "Norveç'te Dil Temizliği" (Nâzım Hikmet, 2018, s. 109) başlıklı yazısına konu edinen Nâzım Hikmet, *Akşam*'da çıkan "Bir İstatistik"te ise Budapeşte'de çıkan *Macar İstatistik Bülteni*'nin anketi hakkında görüşler ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 125). Uluslararası yayım yapan bir sinema dergisi olan *Foks Jurnal*'i de takip ettiğini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 240/279).

Bütün bunların yanı sıra, süreli yayımlarla birlikte yaşadığı dönemdeki okul kitapları hakkında da değerlendirmelerde bulunan Nâzım Hikmet, Orhan Selim imzasıyla

*Akşam*'da kaleme aldığı “Ortaokul Romanı” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 245-246) “Mektep Kitapları Yolsuzluğu I Yardımcı Kitaplar” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 247-248), “Mektep Kitapları Yolsuzluğu II En Az 5.000 Satış. Maliyet 30 kuruş. Fiyat 122 Kuruş. Kâr: 4500 Lira” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 247-248), “Mektep Kitapları Yolsuzluğu III Devlet Matbaası Neşriyatı” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 251-252) “Gene Mektep Kitaplarına Dair” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 253-254), “İlkmektep Kitapları” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 269) başlıklı yazılarında okul müfredatlarında yer alan “Ulum-i Tabiiye” gibi kitapların niteliklerini sorgular, Devlet Matbaası ve yayınevlerinin haksız kazanç sağladığını ileri sürer.

Nâzım Hikmet, süreli yayınlarda aynı zamanda çeviri hikâyeler de yayımlar. Nâzım Hikmet'in süreli yayınlarda yayımlanan bu çevirileri daha sonra bir araya getirilerek kitaplaştırılmıştır. Nâzım Hikmet'in *Çeviri Hikâyeler* adıyla yayımlanan eserinde kırk adet hikâye yer alır.<sup>17</sup> Hikâye/masal türündeki eserlerin önemli bir kısmı başta *Yeni Gün* gazetesinde, diğerleri ise *Tan* gazetesinde, “Ben, Orhan Selim, Ramazan Gökalp Arkın...” gibi takma isimlerle yayımlanmış ve daha sonra kitaplaştırılmıştır. *Çeviri Hikâyeler* Nâzım Hikmet'in Rus, Amerikan vb. dünya edebiyatından yaptığı çeviri hikâyeleri içerir. Kırk çevirinin yirmi altısı Rus sanatkar Mihail Zoşçenko'dandır. Anton Çehov'dan iki, Jack London, Viyva. Şişkov, Mirok Li'den ise birer çeviriye yer verilir. Çeviri hikâyelerde on hikâyenin ise kimden çevrildiği hakkında bilgi verilmez. Çeviri hikâyeler, hacimce kısa ve birbirleriyle kurgusal olarak bağlantılı olmayan eserlerden oluşur. Muhteva açısından farklılık gösteren hikâyelerde günlük ve sıradan yaşam izlekleri öne çıkar.

Bu bilgiler ışığında Nâzım Hikmet'in basın yayın hayatının içinde yer almasının onun okuma dünyasını farklı alanlara taşıdığı söylenebilir. Bu noktada sanatkarın edebiyatla ilgili hemen hemen döneminin bütün süreli yayınlarını takip etme isteği göze çarparken, sinema ve sanat gibi alanlardaki süreli yayınlara, eserlere de ulaştığı görülür.

---

<sup>17</sup> *Çeviri Hikâyeler*'in bir kısmı Cem Yayınevi tarafından 1977-78 yıllarında ve tamamı ise Adam Yayınları tarafından 1991 yılında derleme şeklinde yayımlanmıştır.



### 1.3. Hapishane Yaşamı

Nâzım Hikmet, 1938 yılında Kara Harp Okulu Davası ile ilişkili olarak tekrar tutuklanır. Bu tutukluluk Nâzım Hikmet'in hayatında oldukça uzun (yaklaşık 12 yıl 7 ay) bir dönemi kapsar. Sanatkâr bu dönemde de imkânları dâhilinde edebiyatla olan ilgisini asla durdurmaz, edebî eserler kaleme almayı ve başta edebî eserler olmak üzere ulaşabildiği bütün eserlerle okuma dünyasını zenginleştirmeyi sürdürür. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in okuma dünyasını belirlemede, onun ve sosyal çevresinin hapishanelerde bulunduğu süreci anlatan anı türündeki eserlerin de önemli veriler sunduğu görülür.

Nâzım Hikmet'in hapishanedeki ilk yıllarına bir süre tanık olan Kemal Tahir, Vâlâ Nureddin ile söyleşisinde, “Elimize geçen Türkçe ve Fransızca bütün kitapları okurduk. Hiçbir zaman yeteri kadar kitap bulamazdık [...] Okumanın yanı sıra Nâzım aralıksız şiir yazardı. Satranç ve briç oynardık” (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 430) diyerek Nâzım Hikmet'in hapishane hayatındaki okuma dünyası hakkındaki ilk ipuçlarını verir.

Nâzım Hikmet'in hapishane yılları A. Faik Bercavi, Orhan Kemal ve Kemal Sülker tarafından kaleme alınır. Bu hatıralardan Nâzım Hikmet'in hapishanedeki günlük işleri, konuşmaları, okuduğu eserleri, ilgi alanlarını öğrenebiliriz. Nâzım Hikmet'in hapishane hayatına dair hatıraları aktaran A. Faik Bercavi, onunla Bursa Cezaevi'nde tanışır, dostluk kurar ve beş yıllık bir süreci *Nâzım'la 1933-1938 Yılları* (1992) adlı kitapta anlatır. Onunla 1940-1944 yılları arasında Bursa Cezaevi'nde oda arkadaşı olan Orhan Kemal de *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl* (2007) da, Nâzım Hikmet'in günlük yaşamı, insani ilişkileri ve meşguliyetlerine dair izlenimlerini aktarırken, sanatkârın sürekli bir okuma uğraşı içinde olduğunu anlatır. Bu anılarda, Nâzım Hikmet'in okumalarının yoğunlaştığı alanları da dile getirir. “Nâzım o sırada yatağın üzerine şöyle sırt üstü uzanmış, ağzında piposu, elinde Agatha Christine'nin Fransızca bir cildi, ‘dinlenmekteydi’. Şiir yazmak veya düşünmekten yorulduğu zamanlar ya resim yapar ya da polisiye romanları okurdu” (Orhan Kemal, 2007, s. 61). Nâzım Hikmet'in hapishanede kaldığı süreçte çevresindeki insanlarla sıkı dostluklar kurduğu görülür. Orhan Kemal'in ifadeleriyle hapishanede bulunan hemen herkesin hayat hikâyesini dinleyen Nâzım Hikmet, mahkûmların resimlerini de yapar. “Modellerinden pek çoğu ona bilerek veya bilmeyerek yığınla belge vermişti. O bu belgeleri zaman zaman *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kullanmıştır” (Orhan Kemal, 2007, s. 73-74). Orhan Kemal, Yayalar Köyü'nden

İbrahim'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki Yayalar Köylü Yakup karakterine kaynaklık ettiğini ve İbrahim'in ona birçok hikâye anlattığını aktarır. Benzer şekilde Çorbacı Memet, Laz Eyüp Ağa, İlyas Kaptan, Galip Usta, Azerbaycanlı Şükrü Bey gibi birçok isim Nâzım Hikmet'e kaynaklık eden gerçek kişilerdir (Orhan Kemal, 2007, s. 77).

Nâzım Hikmet, hapisanede dostluk kurduğu kişilerin şiir ve düzyazı denemelerini de zaman zaman gözden geçirir. "Nazım bazen Cervantes, Balzac, Stendhal, Çehov, Gorki, Jack London ve Charlie Chaplin gibi hayranlık duyduğu yazar ve sanatçılardan söz eder" (Göksu-Timms, 2011, s. 192). Etrafındaki insanlarla hemen her konuda görüş alışverişinde bulunur. Orhan Kemal'in Fransızca derslerine, İbrahim Balaban'ın resim derslerine özen gösterir. Radyo Gazetesi (Nurettin Artam'ın programları vb.) dinler (Orhan Kemal, 2007, s. 100) ve sürekli okur. Bir yandan Ahmet Rasim'in *Tecaribi Hayat*'ını okuyan Nâzım Hikmet (Orhan Kemal, 2007, s. 101) bir taraftan Sarıyerli Emin Bey'le birlikte Tolstoy'un *Harp ve Sulh* isimli eserinin tercüme eder (Orhan Kemal, 2007, s. 106). Nâzım Hikmet bu dönemde gazete ve dergileri de olabildiğince takip etmiştir. Ekber Babayev şu örneği verir:

Tutuklulara kimi kez yakınlarıyla görüşme izni veriliyordu. Bu günlerden birinde Nâzım Hikmet'in annesi oğluna bir gazete küpürü getirdi. Burada Zoya Kosmodemyanskaya'nın kahramanca eylemlerinden söz ediliyordu. Gazetede bir de fotoğrafı vardı Zoya'nın. Genç Sovyet Partizan kızın yazgısından etkilenen Nâzım Hikmet, ona adadığı Zoya adlı şiirini yazdı (Babayev, 1997, s.166).

Babayev'in bahsettiği bu gazetenin Rusya'da dönemin resmi devlet gazetelerinden *Pravda*'nın 27 Ocak 1942 tarihli sayısı olduğu tarafımızca tespit edilmiştir.<sup>18</sup>

Özellikle hakkında yazılan anılardan hareketle Nâzım Hikmet'in hapisanede bulunduğu süreçte sadece Türkiye'de yayınlanan süreli yayınları ve eserleri değil, özellikle Fransa ve Rusya'da çıkan süreli yayınları da takip edebilme imkânına sahip olduğu görülür.

Nâzım Hikmet'in okuma dünyasını belirlemede anılarının yanı sıra özellikle hapisanede yıllarında kaleme aldığı mektuplar önemli bilgiler sunar. Nâzım Hikmet'in ailesine ve arkadaşlarına yazdığı mektupların bir kısmında yakınlarının erişebileceği kitap, dergi ve

<sup>18</sup> Bu tespiti *Pravda* gazetesinin belirtilen sayısı ile *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda anlatılan "Zoya"nın hikâyesinin karşılaştırılması sonucu ulaşılmıştır. Gazete metninin bir kısmı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın metinlerarası çözümlemesinde kullanılan koşuklaştırma başlığı altında yer almaktadır.

gazetelerin -imkânlar dâhilinde- teminini ister. Hapishanede kaldığı dönemde Nâzım Hikmet'in "Ağırlıklı ve sık ricaları kitap, dergi ve gazete olur. Okur, kimini Türkçe'ye çevirir, işleri bitince de ya postaya verir ya da gelen ziyaretçilerle gönderir. Boya, tuval, fırça gibi resim malzemeleri de istedikleri arasındadır" (Mert, 2007, s. 130).

Mektuplarda, isimlerini belirterek istediği yapıtların ve yayınların yanı sıra Nâzım Hikmet'in farklı birçok eser hakkındaki değerlendirmeleri de yer alır. Buradan hareketle Nâzım Hikmet'in İstanbul, Ankara, Çankırı ve Bursa hapishanelerinde kaldığı süreçte okuduğu eserlerin büyük bir kısmının belirlenmesi mümkündür. Özellikle sanatkârın eşi Piraye, oğlu Memet Fuat, yazar arkadaşları Kemal Tahir, Orhan Kemal, Vâlâ Nureddin, Müzehher Vâ-Nû ile mektuplaşmaları, birçok edebî eser hakkında değerlendirme ve eleştiri içerir.

Nâzım Hikmet'in hapishanede kaldığı süreçte sık mektuplaştığı isimlerin başında eşi Piraye Hanım gelir. Nâzım Hikmet'le birlikte eşi Piraye Hanım'ın da edebiyat, sanat ve felsefeye olan ilgisi ise bu mektuplaşmalara yansır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in hapishane dışından kişisel ihtiyaçlarla birlikte okuma dünyasına dâhil olan eserleri ve süreli yayınları hapishaneye ulaştırmasını Piraye Hanım'dan talep eder. Bununla birlikte, Piraye Hanım, Nâzım Hikmet için kimi zaman bir eleştirmen görevi üstlenir. Çünkü Nâzım Hikmet, yazdığı şiirlerin baskıdan önceki hâlleri hakkındaki görüşlerini mutlak suretle iletmesini ister. Zira Nâzım Hikmet, Memet Fuat'a yazdığı bir mektupta "Şahsen ben en büyük ve yol gösterici münekkidim olarak onu tanırım" (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 9) ifadeleriyle Piraye Hanım'a ve onun düşüncelerine verdiği önemi dile getirir.

Nâzım Hikmet'in hapishane yıllarında mektuplaştığı iki isim Kemal Tahir ve Orhan Kemal'in, onun okuma dünyasında oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü iki sanatkârla yakın dost –ve hapishane arkadaşı- olan Nâzım Hikmet'in her iki isimle olan mektuplaşmalarında günlük olaylar, davalar ve ihtiyaçların yanı sıra edebî tartışmalara, okuma dünyasına dair önemli bilgilere yer verir. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir ve Orhan Kemal ile sürekli bir edebî eser ve süreli yayım alışverişinde bulunduğu görülür. Bununla birlikte Piraye Hanım'ın gönderdiği mektuplarda olduğu gibi Kemal Tahir ve Orhan Kemal'den gelen mektuplara da Nâzım Hikmet, edebi bir değer yükler, hatta bu mektuplardan bir kısmını şiirleştirir.

Nâzım Hikmet'in hapisshaneden mektuplaştığı bir diğer isim Memet Fuat'tır. Bu mektuplarda Nâzım Hikmet'in Memet Fuat'a fikrî açıdan yol gösterme isteği dikkat çeker. Memet Fuat'ın mektuplarında sorduğu sorulara cevaplar veren sanatkar, onun okuması gereken kitaplar hakkında telkinlerde bulunur: “Dinle beni Memet: Seni biraz da kendime benzer görmek istiyorum. Bu babalığın, baba olmanın en tabii isteğidir. Öyle istiyorum ki, sen şimdi, vaktiyle benim gençliğimde sevdiğim kitapları sevesin, düşündüklerimi düşünesin, inandıklarına inanasın” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 11).

Nâzım Hikmet'in hapisshanede kaldığı yıllarda sürekli olarak mektuplaştığı isimler arasında Vâlâ Nureddin ve eşi Müzehher Vâ-Nû da yer alır. Nâzım Hikmet, çocukluk yıllarından Rusya'daki öğrencilik hayatına kadar yanında bulunan Vâlâ Nureddin'le birçok konuda fikir alışverişi içindedir. Yayımlanan 129 mektup ve telgraf, kimi zaman Vâlâ Nureddin'e kimi zaman Müzehher Vâ-Nû'ya hitaben yazılmıştır. Nâzım Hikmet, mektuplarda, “Bana bilhassa Fransızca polis romanları, macera romanları yollarsanız çok sevinirim (Nâzım Hikmet, 1993, s. 23)” diyerek hapisshaneye kitap gönderilmesini ister ve bunu birçok mektubunda yineler. Bunların yanı sıra Nâzım Hikmet'in, Vâlâ Nureddin'in ekonomik gerekçelerle çevirdiği Fransızca romanlar için ön okumalar yaptığı görülür. *Akşam* gazetesinde yayınlanan romanları önce Nâzım Hikmet okur, tercüme edilmeye değer olanları belirler ve bildirir. Müzehher Vâ-Nû, ilgili mektubun altına dipnot ile bu romanların bir kısmından “Fransızların ‘Kapıcı Romanı’ adını verdikleri türden serüven romanları” olarak söz eder. Nâzım Hikmet, bu romanları okumak istemediğini, daha ziyade “polis romanları” göndermelerini ister (Nâzım Hikmet, 1993, s. 33). Ayrıca Müzehher Vâ-Nû, Nâzım Hikmet'in bu türdeki romanları –kendi kitaplığında olanları- tüketip, bir süre de İngilizce dil öğrenimini ilerletebilmek için İngilizce “polis romanları” okuduğunu ifade eder. Bunun için ayrıca bir İngilizce sözlük Müzehher Hanım tarafından gönderilir. (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55). Nâzım Hikmet, Vâlâ Nureddin ve Müzehher Vâ-Nû ile piyesler ve tiyatro üzerine sürekli görüş alışverişi içindedir. Sahnelenen eserler hakkında değerlendirmelerde bulunur. Örneğin Vâlâ Nureddin'e tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, “Sizin geçen sene Şehir Tiyatrosu'nda oynanmış olan *Casuslar* piyesinizin müsveddesi ile romanları yolluyorum” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 40) ifadelerine yer verir. Nâzım Hikmet okuduğu bu metinler için, - oynanmış ve tekrar oynanacak olan bu ve benzeri piyesler için- düzeltmeler yapar ve yeni görüşler ileri sürer. Nâzım Hikmet, mektuplaştığı Müzehher Hanım'ı da kimi

mektuplarında diğerk yazar arkadaşlarına yaptığı gibi, “Yahu sen bir aralık hikâyeler yazıyordun, bir kaçını okumuştum, hani beğenmişim de –daha o zamanlar onları yazanın sen olduğunu bilmiyordum da, onun için bu beğenmem tamamen objektiftir- Yine yazıyor musun? Yazmıyorsan hata ediyorsun. (Nâzım Hikmet, 1993, s. 60) gibi ifadelerle edebî eser yazmaya teşvik eder. Bu teşviklerin sonunda Müzehher Hanım’ın gönderdiği hikâyeleri<sup>19</sup> okur, değerlendirir (Nâzım Hikmet, 1993, s. 61).

Nâzım Hikmet’in hapisshanede kaldığı süreçte mektuplaştığı kişiler arasında Adalet Cimcoz ve opera sanatçısı Semiha Berksoy da yer alır. Nâzım Hikmet’in Adalet Cimcoz’a gönderdiği otuz dokuz mektup parçalar hâlinde, Semiha Berksoy’a gönderdiği mektupların da neredeyse tamamı yayınlanmıştır. Semiha Berksoy ile hapisshane yıllarının başından sonuna kadar süren mektuplaşmalar, Nâzım Hikmet hakkında önemli bilgiler verirken, Adalet Cimcoz’a yazılan mektuplar Nâzım Hikmet’in hapisshane hayatının son beş yılını gözler önüne serer. Kardeşi Samiye Hanım da Nâzım Hikmet’in hapisshane yıllarında görüştüğü kişiler arasındadır. Bu görüşmelerde hapisshaneye gönderilen kitaplar için Piraye’ye 08. 02. 1938 tarihinde Ankara Merkez Komutanlığı Cezaevi’nden gönderdiği mektubunda “Küçük Samiye portakal ve kitap gönderdi” (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 67)<sup>20</sup> der. Belirtilen isimler dışında, Nâzım Hikmet’in annesi Celile Hanım ve bazı akrabalarıyla da mektuplaştığı bilinmektedir. Ulaşılamayan/yayınlanmamış bu mektuplaşmalarla ilgili ipuçları yayınlanan mektuplardan elde edilebilir. Bu mektuplaşmalarda da öne çıkan nokta, -hukuki süreç, hasret, aile ve dostluk konuları dışında- Nâzım Hikmet’in hapisshanede okumak üzere istediği kitaplardır. Örneğin Nâzım Hikmet, Piraye Hanım’a gönderdiği kimi mektuplarında akrabası olan Leman Hanım’ın gönderdiği romanlardan bahseder (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 70).

Mektuplaşmalardan hapisshanelerde bazı gazete ve dergilerin satışı yapıldığı anlaşılmaktadır. Nâzım Hikmet özellikle günlük gazeteleri takip edebilmek için gayret gösterir. Ankara Merkez Komutanlığı Cezaevi’nden Piraye Hanım’a yazdığı 19.02. 1938 tarihli mektubunda “Ben burada asker karavanası yediğim için bütün paramı gazete

<sup>19</sup> Müzehher Vâ-Nû mektuplara düştüğü dipnotta *Tan* ve *Akşam* gazeteleri ile bazı derilerde yayımlanan yüz kadar hikâyesinin olduğunu, bunların büyük çoğunluğunun Nâzım Hikmet tarafından okunduğunu ifade eder (Nâzım Hikmet, 1993, s. 103)

<sup>20</sup> Mektupta kitapların ismi belirtilmemiştir.

almaya sarf ediyorum. Çünkü tek başıma kapalı bir odadayım, gazete okumasam, aklımı oynatabilirim. Günde 40, 50 kuruş gazete parası veriyorum” (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 68) diye yazar. Hapishanede kaldığı yıllarda Nâzım Hikmet’e süreli yayımları gönderen isimler arasında eşi Piraye Hanım, annesi Celile Hanım, Memet Fuat, Semiha Berksoy, Adalet Cimcoz, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Oktay Rifat, Müzehher Vâ-Nû, Vâlâ Nureddin gibi birçok kişi yer alır.

Nâzım Hikmet’in hapishane yıllarında özellikle mektuplaşmalarla bazı yakınlarına ve kendisiyle birlikte mahkûmiyet cezasını tamamlamak için hapishanede bulunan bazı kişilerin kendilerini geliştirmelerinde ve okumalarının seyrinde yol gösterici bir kimlik üstlendiği görülür. Bu kişiler arasında onun oda arkadaşlarından, hapishanede bulunan ve yakınlık kurduğu diğer mahkûmlara ya da bir başka hapishaneden, hapishane dışındaki kişilere kadar birçok isim yer alır. Nâzım Hikmet’in etkilerini ve yol göstericiliğini hayatlarının bir bölümünde onunla birlikte olan veya onunla mektuplar aracılığıyla haberleşen kişilerdeki izlerini sürmek mümkündür. Bu bağlamda karşımıza çıkan ilk isimler Nâzım Hikmet’in eşi Piraye Hanım ve oğlu Memet Fuat’tır. Mektuplarında kendisini “bir şair karısı” olarak, bilgili ve kültürlü biri olarak yetiştirmek istediğini dile getiren Piraye Hanım, Nâzım Hikmet’in yönlendirmeleriyle okur. Hatta siyasi bir kitap yazmak için harekete geçer. Eşinin özellikle edebî eserlere yönelik eleştirilerine değer veren Nâzım Hikmet, onun mektuplarında dahi edebî bir taraf bulduğunu ona ve Memet Fuat’a yazdığı birçok mektupta dile getirir. Zaman zaman Memet Fuat’ın hikâyeleri okur, değerlendirir. Örneğin Memet Fuat’a yazdığı tarihsiz mektubunda “Hikâyeyi lezzetle okudum. Kusuru: evlatlık kızın üzerinde biraz daha ısrar etmek ve öteki tipleri biraz daha arka plana almak lazımdı” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 29) der. Bursa Cezaevi’nden yazdığı tarih kaydı bulunmayan bir başka mektubunda ise “Mektubunu ve hikâyelerini aldım. Hikâyelerden birincisi <<İğne>> hikâyesi, çok güzel ve muvaffak bir küçük hikâye, tebrik ederim, pek sevindim, sen çalışırsan iyi bir hikâyeci olacaksın [...] İkinci hikâye olmamış” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 28) diye yazar.

Aile bireylerinin eğitimi ve okuma alışkanlıklarını destekleyen ve onları edebî eser yazmaya teşvik eden Nâzım Hikmet, bu tutumunu Çankırı Cezaevi’ndeki yazar arkadaşı Kemal Tahir, Bursa Cezaevi’nden arkadaşları Orhan Kemal, Faik Bercavi gibi kişilere ve hapishane dışındaki Vâlâ Nureddin, Müzehher Vâ-Nû, Adalet Cimcoz, Semiha Berksoy

gibi arkadaşlarıyla da sürdürür. Örneğin siyasi bir davayla hapisanede bulunan Bercavi, “Hapisanedeysen dünya hakkında çok kitap okumuştum: Nazım'ın da çok yardımı olmuştu” (Bercavi, 1992, s. 16) ifadeleriyle Nâzım Hikmet'in hapisanede bulunduğu süreçte çevresindeki kişilerin de okuma dünyasının şekillenmesinde rolünü ortaya koyar. Nâzım Hikmet, on yedi yaşında siyasi bir davayla suçlu bulunan Faik Bercavi'ye okuması için bazı süreli yayınlar ve kimi eserler gönderir:

Birkaç dakika bekledikten sonra hücrenin ortasında duran paketi alıp açtım. İçinde bir iki Türkçe mecmua ile, Fransızca LU'nün son üç sayısı ve Orak Çekiç yanı kesilmiş, birkaç «Humanite» gazetesi vardı. Fransızca mecmuaları karıştırırken, birinin ortasında ve satırlarının arasında, el yazısı ile yazılı Fransızca bir cümle vardı: «Fayek kardeş, cesaretini kaybetme, kalplerimiz seninle beraber ... » Yazıyı dikkatle gözden geçirdim; bu Nazım'ın el yazısı idi (Bercavi, 1992, s. 39).

Bunların yanı sıra, Sabahattin Ali'nin de Nâzım Hikmet'le mektuplaştığı ve eserleri hakkında değerlendirme istediği bilinmektedir. Bu durumu Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda “Sabahattin Ali büyük bir romana başlıyormuş. Bana mevzuunu ve ana fikrini de yazdı. Muvaffak olursa çok enteresan. Sana ne olduğunu yazmıyorum” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 164) ifadeleriyle dile getirir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, hapisane yaşamı süresince kendisiyle birlikte bulunan –özellikle siyasi- mahkûmlara eğitim ve okuma alışkanlığı açısından yol gösterici rol üstlenir. Bursa Cezaevi'nde Nâzım Hikmet'le birlikte tecrit edilmiş otuz beş kişi kendi aralarında görüş alışverişinde bulunur. Nâzım Hikmet'in sanat, edebiyat ve yaşama dair görüşlerini dinler. Nâzım Hikmet'le birlikte hapisanede bulunan Faik Bercavi, anılarında Nâzım Hikmet'in belirli bir mahkûm grubuna aralıklarla ders verdiğini bildirir (Bercavi, 1992, s. 61-63). Hapisanede verilen bu derslerin yanı sıra hapisanelerde okuma ve sohbet saatlerinin olduğu yine Faik Bercavi'nin anılarından anlaşılmaktadır:

Mecmua ve gazeteler için de aynı ka'ide tatbik olunurdu. Kitap, mecmua ve gazeteler muntazam bir şekilde, sıralanmış dururdu. İsteyenler oradan alıp, okuduktan sonra getirip yerine bırakmak mecburiyetindeydi. Bu disipline herkes, şartsız olarak saygı gösterirdi. Benim yanlarında oluşum, Nazım'ın serbest zamanını artırdığı için, şimdi daha sık olarak Nail'e yazılarını ve şiirlerini dikte ediyordu. Saat on beşte tekrar derslere başlamışlardı: Tarihi maddiyecilik, diyalektik, Türk Kurtuluş Savaşı tarihi, Türkiye'deki işçi hareketleri, sendikacılık vesaire. Bu derslerin çoğunu Nazım'la Nail verirlerdi. Galib ve Tornacı Ahmed, onlara asistanlık yaparlardı (Bercavi, 1992, s. 64).

Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'le birlikte Orhan Kemal'in hikâyeciliğinin ve romancılığının gelişmesinde büyük katkıları olduğu bilinmektedir. Nâzım Hikmet'in

mektuplaşmaların birçoğuna bu sanatkârların yazdıkları ve/veya yazmayı düşündükleri eserler, taslakları ya da planlarının konu olduğu görülür. Nâzım Hikmet bu metinleri okur, değerlendirir ve nasıl sürdürülmesi gerektiği hakkında fikirler ileri sürer. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı 12. 02. 1942 tarihli mektubunda, “‘Küçük Balık’ geldi. Okudum. ‘Küçük Balık’ın üzerine bütün saygı ve sevgimle saldırıyorum” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 115) der ve “‘Küçük Balık’ hikâyesi üzerine eleştirilerini sıralar, hikâyenin “muvaffak” olması için yapılması gerekenleri söyler. Kemal Tahir'e yazdığı 01.04.1942 tarihli mektubunda, *Bey ve Hırsız ve Kadınlar Koğuşu* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 126), 29.07.1942 tarihli mektubunda ise *Göl İnsanları, Kelleci Memet, Sağırdere, Küçük Balık, Çıplak İnsanlar*'ın müsveddeleri hakkında görüşler belirtir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 145).

Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı hemen her mektubunda onu “çalışmaya” ve “yazmaya” teşvik eder. Onun Türkiye'nin hatta dünyanın en iyi romancıları arasında yer alacağına inanır. Kemal Tahir'in yayınlanan eserleriyle birlikte yayınlanmayan metinlerinin müsveddelerini de okur ve değerlendirir. Kemal Tahir'in tespit ettiği konular hakkında görüşlerini yazar, benzer metinleri örnek gösterir. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı 06.12.1949 tarihli mektubunda, “Senin tarihi romanın beni bilemediğin kadar ilgilendiriyor. Bizim edebiyatta bu tarz çokça denendi, fakat başarılı tek eser yoktur. Yalnız, küçük bir kitap vardır, Sultan Aziz'le İmparatoriçe Ojeni'ye dair, lisan bakımından enteresandır. Bu işin altından zaferle kalkabileceğine eminim...” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 362) diyerek yol gösterici bir rol üstlenir.

Nâzım Hikmet'in hapisanedeki oda arkadaşı Orhan Kemal, onunla tanıştığı dönemde daha çok şiir üzerine çalışmaktadır. Hatıralarında yazdığı şiirleri Nâzım Hikmet'e okuduğunu ve onun da bu şiirleri eleştirdiğini ifade Orhan Kemal'in Fransızca öğrenmesi için Nâzım Hikmet ona özel ders verir. Orhan Kemal'in hikâye ve roman türüne yönelmesinde büyük etkisi olan Nâzım Hikmet, Orhan Kemal'in hapisaneden çıkmasının ardından mektuplarıyla onun eserleri hakkındaki görüşlerini dile getirir. Örneğin Orhan Kemal'e yazdığı, 15.02.1949 tarihli mektubunda, “Gelgelelim romanına<sup>21</sup>. Onu alır almaz bir hamlede ve gözlerim yaşararak okudum. Sonra aradan bir hafta geçti, bir daha okudum, sonra bir daha. Boru mu bu, Raşitimin neşredilen ilk

<sup>21</sup> Orhan Kemal'in *Baba Evi* (1949) romanı kast edilmektedir.



romanı” (Nâzım Hikmet, 2007, s. 121) diye yazar. Orhan Kemal’e yazdığı 06.11.1949 tarihli bir başka mektubunda ise,

Kitabı bir gecede bitirdim. Hikâyelerin altlarına notlar aldım. Bak, onları yazayım. Revir meydancısı Yusuf ‘güzel’. Mahalle Bekçisi Ali ‘çok güzel’. Final lüzumsuz. 20. sayfa. Hikâye daha önce bitmeli. Köpek Yavrusu ‘çok güzel’. Yalnız bir tehlikenin ilk işaretleri var bunda. Ekmek, Sabun ve Aşk. Çok güzel. Bir Öksüz Kız Etrafında ‘Güzel’. Bir İnsan ‘Güzel’. Daha kısa olabilir de. Bir Kadın. Çok güzel. Bir Yılbaşı Macerası. Çok güzel. Uyku. Harika. Dönüş. İşte küçük bir şaheser. Kitap Satmaya Dair. Çok güzel. Bazı finaller birbirine benzeyen unsurlarla yapılıyor. Propagandacı. Güzel. Yemişçi. Güzel. Çocuk Ali. Fevkalade (Nâzım Hikmet, 2007, s. 126).

ifadeleriyle her hikâye hakkında değerlendirmelerini sıralar. Nâzım Hikmet’in hapisane hayatında kurduğu dostluklar ve oluşturduğu sosyal çevresiyle ilişkilerini adeta bir okula ve öğretmen-öğrenci ilişkisine dönüştürür. Bu ilişkide öğretmen ve öğrenci rolleri sürekli olarak yer değiştirir.

Nâzım Hikmet’in edebî eser yazmaya teşvik ettiği bir diğer isim, Müzehher Vâ-Nû’dur. Sanatkâr tıpkı Kemal Tahir ve Orhan Kemal’de olduğu gibi, Müzehher Vâ-Nû’nun da gönderdiği metinleri okur, tashih eder ve eleştirir. Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarihsiz mektubunda, “Evvvela senin şu romandan bahsedelim. Dün gece göz kırpmadan bir solukta sabaha kadar okudum. İlk önce büyük bir ciddiyetle oturup yanı başlarına notlar alayım, bazı cümlelerin tashihi yahut çıkartılması için altlarını çizeyim dedim”(Nâzım Hikmet, 1993, s. 96) der. Benzer şekilde bir başka mektubunda ise, “Senin romanın dili hakkında bir daha sefere uzun uzadıya yazarım. Şimdilik bir şey söyleyeyim dil güzel, fakat yer yer şairliğe kaçırıyorsun. [...] Romanın kahramanı Osman Ömerli henüz tam manasıyla yaşamıyor” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 216) yazar.

Nâzım Hikmet’in eserlerini/metinlerini okuduğu ve değerlendirdiği arkadaşları hakkında yayınlarda çıkan tenkit ve tanıtım yazılarını da takip ettiği görülür. Bunu Kemal Tahir’e yazdığı 03.03.1941 tarihli mektubunda, “Senin *Göl İnsanları*, ‘*Tan*’ gazetesinde tefrika edilecek. Naci, Sadullah, Refik Halit, Ulunay bunun etrafında epeyce hazırlık yaptılar. Çok Sevindim” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 49) diye yazar.

Nâzım Hikmet tarafından gerçekleştirilen bütün bu yol göstericilik, bilgi alışverişleri ve öğretici figür rolü, onun iletişimde olduğu kişi ve sanatkârların eserlerini ya da eser taslaklarını okumasıyla varlık kazanır. Nâzım Hikmet, Orhan Kemal’in Fransızca

öğrenmesine yardım ederken onunla birlikte öğretici metinleri okur. Böylece okuma dünyasının yelpazesi çok daha geniş alanlara, farklı sanatkârların, arkadaş çevresinin metinlerine kadar genişler.

Nâzım Hikmet'in o yıllardaki mektuplarında sanatkârın hâşanelelerde kaldığı süreçte yakınlarından en çok istediği şeyler arasında gazeteler ve dergiler yer alır. Sadece günlük gazetelerin değil daha önce yayınlanmış gazete ve dergilerin de imkânlar dâhilinde teminini ister. Nâzım Hikmet'in süreli yayınları takip isteğinde belirginleşen nokta, her şeyden önce basın yayın hayatının ele aldığı günlük ve siyasi konuların yanı sıra edebî tartışmalar ve yeni üretilen edebî eserlere ulaşmaktır. Gündemdeki yeni eser ve sanatçılarla birlikte özellikle kendi hakkında yazılan yazıları okur ve değerlendirir. Örneğin Bursa Cezaevi'nden Piraye Hanım'a yazdığı mektupta "Senin *Yeni Adam*'daki delikanlı ikidir yine bana çatıyor. O da bu işle bozmuş. Fakat bu sefer <<Mavi Gözlü Dev>> şiirini ele almış, içlerdim. O şiir benim biraz da mahremiyetimdir" (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 266) der. Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden yazdığı 14. 04. 1949 tarihli mektubunda, "Mart ayında Halide Edip Hanım <<Akşam>> gazetesinde bir yazı yazmış, geçen gün elime geçti, devrimizin en büyük iki şairi Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet filan gibi laflar ediyor ve yeni şiirin daha ziyade benim tesirim altında bulunduğunu kaydediyor filan" (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 101) ifadelerine yer verir. Bunların yanı sıra Nâzım Hikmet, kendisi ve eserleri hakkında yazılan yazılardan, Kemal Tahir'e yazdığı 13.07.1942 tarihli mektubunda, Halid Ziya'nın *Son Posta*'da yazdığı tenkit yazısını (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 140), Behçet Kemal'in kendisi hakkında yazdıklarını (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 200-201), *Baştan* isimli edebiyat dergisinde şiirleri hakkında yazılan yazıları (Nâzım Hikmet, 1993, s. 128) okuduğunu mektuplarında belirtir. Öte yandan Nâzım Hikmet, hâşane yıllarında basın ve yayın hayatına katkı sunmaya devam eder. Sanatkârın hâşanelelerde kaleme aldığı bazı yazıları ve kimi edebî eserleri çeşitli gazete ve dergilerde –zaman zaman tefrika şeklinde- yayınlanır. Bu noktada kimi zaman ekonomik gereksinimlerin de ön plana çıktığı görülür. Piraye Hanım'a 01. 02. 1938 tarihinde Ankara Merkez Komutanlığı Cezaevi'nden gönderdiği mektubunda *Haber*<sup>22</sup> gazetesinden para alması gerektiğini yazar (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 65).

<sup>22</sup> Nâzım Hikmet'in *Haber* gazetesinde tefrika edilen *Yaşamak Hakkı* romanının telif ücretini kastettiği anlaşılmaktadır.

Kendi ve eserleri hakkında çıkan yazıların yanı sıra Türk edebiyatıyla, yeni çıkan eserlerle, genç sanatkârlarla ve eleştiriyile ilgili hemen her yazıyı süreli yayınlardan takip eden Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e 20.03.1942 tarihinde ("Not: 20.03.1942 tarihli mektuba ek. Ayrı Sayfa." notuyla) yazdığı mektupta, "'*Yücel*' mecmuasında Halide Edip'le bir mülakat yapmışlar. Orda bugünkü gençler hakkında ne düşünüyorsunuz? diye bir soru var" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 124) diyerek hem Halide Edip'in yazısını değerlendirir hem de o dönemdeki genç şairler hakkında bilgi edinişini aktarır. Kemal Tahir'e tarihsiz bir başka mektubunda ise Naci Sadullah Daniş için, "'*İstiklal*' gazetesinde Bodrum'a dair tefrikalı şairane röportajı çıkıyor; *Kara Kız* romanına çalışıyormuş" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 134) bilgilerini aktararak güncel edebiyat konularına ve eserlerine olan ilgisini süreli yayınları takip ederek canlı tuttuğunu gösterir. Mektuplarda aktarılan bu bilgilerle, Nâzım Hikmet'in süreli yayınlarda çıkan bu konuları mektuplaştığı kişiler arasında özellikle Kemal Tahir ve zaman zaman Vâlâ Nureddin ve Müzehher Vâ-Nû gibi isimlerle edebî bir tartışma konusu haline getirmek istediği görülür. Benzer konudaki tartışmalar ve değerlendirmelere temel olan metinler için, Kemal Tahir'e bir başka mektubunda, *Ant* dergisinde yer alan ve Orhan Veli'nin kitabı hakkında değerlendirmeler yapan yazılar (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 266), *Ulus* gazetesinde yer alan Suut Kemal'in ve Nurullah Ataç'ın makalelerine, Vâlâ Nureddin'in *Akşam'da* yer alan 'Dil Kurultayı' edebiyat anketine verdiği cevaba değinir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 306). Nâzım Hikmet, süreli yayınlarda yer alan hemen her edebî yazıyı, hatta bu yazılara verilen cevapları da büyük bir merakla takip eder. Gazete ve dergilerde çıkan yazıları karşılaştırır, alıntı ve göndermeler üzerinde durur. Bu bağlamda Kemal Tahir'e Bursa Cezaevi'nden yazdığı 31.01.1941 tarihli mektubunda, "Raşit Kemalî'nin bir *Yeni Adam* mecmuaları koleksiyonu var. Geçen gün karıştırırken, portreler sütununda, o zamanların ölmüş olan mizah hikâyecisi İlyâ İlf hakkında Hasan Âli Ediz imzasını taşıyan ve meşhur neşriyattan parçalar iktibas eden bir yazıya rastladım" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 35) diye yazar.

Nâzım Hikmet'in kendi eserlerinin yanı sıra metinler üreten yakınlarının, aile bireylerinin ve yazar arkadaşlarının eserlerini süreli yayınlarda yayımlatmak için bağlantılar kurduğu, yayımlanan metin ve eserleri takip ettiği de mektuplarda görülür. Bu bağlamda Memet

Fuat'a tarih kaydı bulunmayan mektubunda “Çıkaracağımız hikâye<sup>23</sup> kitabından bana bir nüsha, elbette gönderirsin, bir nüsha da Vâlâ'ya ve Adalet'e yolla, onlardan biri *Akşam* biri de *Tasvir* de tenkid yazıları yazıyorlar [...]” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 69) ifadeleriyle yol gösterir. Sanatkâr, Adalet Cimcoz'un *XX. Asır* isimli edebiyat dergisindeki tenkit yazılarını (Nâzım Hikmet: 1997, s. 38), Müzehher Vâ-Nû'nun *Akşam* gazetesinde yayımlanan romanını (Nâzım Hikmet, 1993, s. 92), Memet Fuat'ın *Kitaplar* isimli dergide yer alan hikâye tercümelerini (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 115) takip eder.

Hapishaneye girmeden önce içinde yer aldığı ve yakından tanıdığı Türk basın yayın hayatını kendi dünya görüşüne göre yorumlayan Nâzım Hikmet'in bazı süreli yayınları ve bunların yayıncılık politikalarını beğenmediği ve zaman zaman eleştirdiği görülür. Bursa Cezaevi'nden Memet Fuat'a tarihsiz gönderdiği mektupta, “Evvela itiraz: <<İstanbul>> mecmuasına şiir yollamanı hele bunu heveskâr gibi yapmanı beğenmedim. [...] <<İstanbul>> mecmuası bir rezalettir. Şiirlerini mesela yeni çıkan <<Pınar>> mecmuasına yolla” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 50) ifadelerini kullanır. Bu noktada daha çok kendi edebî eserleri ile yakınlarının kaleme aldığı edebî eserlerin yayınlanacağı süreli yayınların belirlenmesinde seçici bir tutum takındığı görülür.

Nâzım Hikmet gazeteleri kimi zaman kendi hukuki durumunu ilgilendiren haberleri öğrenmek ve bu haberleri yakın çevresine ulaştırmak amacıyla da takip eder. Örneğin Bursa Cezaevi'nden 12 Haziran 1933 tarihli yazdığı mektubunda, “Piraye! Gazeteleri belki okumuşsundur: Bir affı umumi olacağı yazılıyor. <<Cumhuriyet>> gazetesi dahi yazdığına nazaran, af olacağı muhakkak” (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 18) diye Piraye Hanım'a haber verir.

Nâzım Hikmet'in hapishanelerden özellikle Kemal Tahir ve Müzehher Vâ-Nû'ya gönderdiği mektuplar hangi süreli yayınları okuduğu ve takip ettiği hakkında önemli veriler sunar. Bunda Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir ile okuduğu hemen her şeyi paylaşma, değerlendirme isteği ve Müzehher Vâ-Nû'nun ise kendi eserlerini ve Nâzım Hikmet'in okuyup tercüme edilmesine onay verdiği romanları gazetelerde tefrika etmesi etkili olur. Nâzım Hikmet'in mektuplarında hapishanede kaldığı süreçte zaman zaman Vâlâ Nureddin, Adalet Cimcoz ve Müzehher Vâ-Nû gibi isimlerden -Türkiye'de ya da

<sup>23</sup> Memet Fuat ve Tuna Baltacıoğlu'nun hikâyelerinin yer aldığı *Aşk ve Sümüklüböcek* (1946) kitabı.

yurt dışında basılan- Fransızca dergi ve gazeteleri istemesi dikkat çeker. Sanatkâr bu sayede dünya ve özellikle Fransız edebiyatındaki gelişmeleri de takip eder. Örneğin Adalet Cimcoz'a bu isteğini tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, "Kuzum bana *Les Letters Françaises* diye bir edebiyat gazetesi var, İstanbul'a geliyor, onu gönder her hafta" (Nâzım Hikmet, 1997, s. 20) şeklinde iletir. Nâzım Hikmet'in hapisanelerden gönderdiği yayınlanmış mektuplarında adı geçen süreli yayınlar şunlardır:

#### Dergiler:

*Ant* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 266).

*Baştan* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 128).

*Gün* (Bütün sayılarının takip edildiği belirtilir.) (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 264).

*Karikatür* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 307).

*Kitaplar* (Nâzım Hikmet, 1991b, s.115).

*Millet* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 82).

*Ses* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 103).

*Son Aile* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 93).

*Varlık* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 112).

*XX. Asır* (Nâzım Hikmet: 1997, s. 38).

*Yaprak* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 100).

*Yeni Adam* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 35).

*Yığın* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 70).

*Yurt ve Dünya* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 56).

*Yücel* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 124).

*Images* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 211).

*Les Letters Françaises* (Nâzım Hikmet: 1997, s. 20).

#### Gazeteler:

*Akşam* (Günlük olarak takip edilmeye çalışıldığı belirtilir.) (Nâzım Hikmet, 1993, s. 208).

*İstiklal* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 134).

*Son Posta* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 140).

*Tan* (Günlük olarak takip edildiği belirtilir.) (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 188).

*Tasvir* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 82).

*Ulus* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 188).

*Yirminci Asır* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 39).

Nâzım Hikmet hapishanede kaldığı süreçte, radyo yayınlarını da takip etmeye çalışır. Bu dönemde hapishanelerde radyo yayının mahkûmlarca dinlenmesinde süre sınırı olduğu görülür. Bursa Cezaevi'nde ise radyo, hapishane koridorlarında ortak dinleti aracı olarak kullanılır (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 20). Radyo yayınlarından birçok mektubunda bahseden Nâzım Hikmet radyo yayınlarını takip edişini Kemal Tahir'e yazdığı 15.04.1941 tarihli mektubunda radyo yayınlarından bahseder:

Boş vakitlerimde bütün ajans haberleri saatlerinde, sabah saat sekiz, öğle saat 12.50, akşam saat 7.30 ve hatta bazen 10.30'da radyonun başındayım. Bazen Çankırı plaklarımızın birini çalıyor, hele 'İncecikten bir kar yağar'ı çaldığı zaman Çankırı, odamız... O sidik kokan koridor, oradaki tanışlar, senin keleş kafan, doktorun minimini burnu gözümde tütüyor (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 59).

Nâzım Hikmet radyo yayınlarından haberler ve siyasi olaylar hakkında bilgi alır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan gelişmeler Nâzım Hikmet'in ilgisini çeker. Bu bağlamda "Radyo Gazetesi" Nâzım Hikmet'in hapishanede dinlediğini belirttiği (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 113) programlardandır. Bunların yanı sıra takip ettiği programlardan hareketle Türk müziği ile ilgili değerlendirmeleri mektuplarına aktarır. Kemal Tahir'e yazdığı 29.01.1942 tarihli mektubunda, "Radyoda, Yurttan Sesler saatiyle, Klasik Türk Musikisi'ni Mesut Cemil'in bu iki himmetini, ciddiyetle takip et. Modern teknikli Türk müziği, operası filan bence bu kaynaklara dayanmalı (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 113) diye yazar. Ayrıca Nâzım Hikmet, kimi edebî eserlerin ve sahne sanatlarının radyoya yansıtıldığı yayınları dinleme imkânı bulur. Semiha Berksoy'un seslendirdiği *Tosca* operası bunlardan biridir.

Nâzım Hikmet'in hapishaneden yazdığı mektuplar incelendiğinde, edebî eserlerin yanında edebiyat tarihlerinin ve kuramsal metinlerin de okuma dünyasında yer aldığı dikkat çeker. Mektuplarda kimi zaman açıkça belirtilen ve üzerinde tartışılan, fikir beyan edilen söz konusu metinler kimi zaman ise satır aralarında yapılan göndermelerle kendini açığa çıkarır. Hapishaneden yazdığı mektuplarda Nâzım Hikmet'in dışarıdan ve hemen hemen mektuplaştığı bütün kişilerden istediği şey kitaptır. Öyle ki sanatkârın çoğu zaman eser ismi ya da yazarını belirtmeden sadece "kitap gönderin" şeklinde istekte bulunduğu birçok mektubunda rastlamak mümkündür. Hapishane şartlarında okumak için oldukça fazla zamana sahip olan sanatkâr bu zamanı oldukça verimli kullanır. Nâzım Hikmet'in özellikle edebî eser okumalarında seçici bir tavır takınmadığı görülür. Bu

bağlamda, Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarihsiz mektubunda, popüler roman teriminin haksız olduğunu ileri sürer, her romanın kendi değeri olduğunu savunur: “Tolstoyun *Anna Karannini*, Dostoyevskinin *Karamazofları*, Balzağın bir çok romanları, Zolanın romanları, Şolohofunkiler, şu son günlerde okuduğum Amerikalı muharririn ‘*Gazap Üzümleri*’ isimli romanı mesela, bütün bunlar ‘popüler’ roman dediğin nesne kadar heyecanla, merakla okunur” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 99).

Mektuplarda sanatkârın istekte bulunduğu kitaplar arasında Türkçe ve Fransızca polisiye ve macera romanları ayrıca dikkat çeker. Bu istek farklı kişilere yazılan birçok mektupta tekrarlanır. Örneğin Piraye Hanım'a 01.02.1938 tarihli Ankara Merkez Komutanlığı Cezaevi'nden gönderdiği mektubunda “Bana hafif, meraklı, eğlenceli Türkçe roman gönderirsen sevinirim. Yeni Kitapçı'dan filan bulabilirsin” (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 65) diye yazar. Sanatkârın Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı mektuplarda sıklıkla Fransızca polisiye ve macera romanları<sup>24</sup> istediği görülür. Hapishane şartları göz önüne alındığında Nâzım Hikmet'in aksiyona dayalı, sürükleyici muhtevalara sahip polisiye ve macera romanlarına olan ilgisi daha iyi anlaşılabilir. Ayrıca Vâlâ Nureddin ve Müzehher Vâ-Nû, *Akşam* gazetesinde tefrika edebilecekleri bu türdeki romanların tespiti için Nâzım Hikmet'in ön okumalar yaparak kendilerine yardımcı olduğunu ifade eder. Nâzım Hikmet, bu okumalarla tercüme ve tefrika için yeterli bulduğu eserleri mektuplarında belirterek bu çalışmaya dâhil olur.

Okuması için Nâzım Hikmet'e kitap gönderenler arasında Sabahattin Ali de yer alır. Nâzım Hikmet bu durumu Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, “Sana ‘*Yurt ve Dünya*’ mecmuasını yolluyoruz. Sabahattin'in *Yeni Dünya*'sını ve *Madonna*'<sup>25</sup>sını kendisi bana yollamış, benden de Piraye aldı. Mamafî Sabahattin'e yazarım sana derhal yollasın. Senin hikâyelerden sitayişle bahsediyordu” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 180) ifadeleriyle iletir. Sabahattin Ali ile ayrıca mektuplaştığı yine başka kişilere yazdığı mektuplardan öğrenilen Nâzım Hikmet'in, Sabahattin Ali'ye bu eserler hakkındaki yorumlarını yazdığı düşünülmektedir.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Bu romanların ismi veya yazarı belirtilmemiştir.

<sup>25</sup> Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı eseri kastedilmektedir.

<sup>26</sup> Bu mektupların hiçbirine henüz ulaşılammıştır. Fakat Nâzım Hikmet'in Sabahattin Ali ile mektuplaştığını yine onun farklı kişilere yazdığı mektuplardan öğrenebilmekteyiz.

Nâzım Hikmet'in bazı sanatkârların neredeyse bütün eserlerini okuyup değerlendirdiği görülür. Bu değerlendirmeler Nâzım Hikmet'in mektuplaştığı hemen herkesle bir tartışma konusuna dönüşür, fikirler ileri sürer ve eleştirir. Kemal Tahir'e 02.01.1941 tarihinde yazdığı mektupta, Halide Edib hakkında uzun bir değerlendirmede bulunur:

Hikmet'le yaptığımız Halide Edib hakkındaki edebi münakaşaya gelince, benim bu husustaki kanaatim şudur: Halide Edip'in eserlerini hem kronolojik, hem de ideolojik sırayla üçe ayırmak mümkün:

- 1-*Harap Mabetler* devri
- 2-En kuvvetli ve verimini *Mevud Hüküm* romanında veren devre (*Ateşten Gömlek* de geçit olarak dâhil.)
- 3-*Sinekli Bakkal* ve son romanları.

Birinci devrede hâkim muhteva, mazi hasreti, lirik ve mistik felsefi idealizmdir. İkinci devrede hâkim unsur cinsiyet kavgasıdır. Kadın erkek cinsleri birbirine düşman iki kutuptur. Üçüncü devrede kendi bakımından sosyal meseleler ön plan gelir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 22-23).

Bu değerlendirmeler Nâzım Hikmet'in okuma dünyasının derinliğini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Çünkü o, okuduğu birçok sanatkârın birden fazla eserini okur, karşılaştırır ve kapsamlı bir eleştiri ortaya koyar. Benzer şekilde Nâzım Hikmet'in mektuplarında, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Refik Halit Karay gibi birçok sanatkârın eserlerini de topluca ya da karşılaştırmalı olarak değerlendirilir. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı 03.03.1941 tarihli mektubunda roman ve hikâye arasındaki fark üzerine görüşler dile getirirken, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkıuşu*, *Kızılık Dallar* gibi eserlerini değerlendirir, benzer türde eser kaleme alan sanatçıların eserlerini karşılaştırır (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 47).

Nâzım Hikmet'in özellikle Kemal Tahir ile mektuplaşmalarında dil ve edebiyat konularının, edebî eserlerin, edebî türlerin, yazar ve şairler üzerine ileri sürülen düşüncelerin öne çıkar. Söz konusu mektuplarda yapılan fikir alışverişlerinde, Yahya Kemal, Cahit Sıtkı Tarancı, Reşat Nuri Güntekin, Sait Faik Abasıyanık; Aragon, Emile Zola, Gorki, Tolstoy, Dostoyevski gibi Türk veya dünya edebiyatından sanatkârların eserlerinin değerlendirir. Metinleri, üslup ve dil özellikleriyle karşılaştırır. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı 07.06.1941 tarihli mektubunda, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında ve *Anna Karenina*'da parlak ve ilgi çeken pasajlar olduğunu belirtir. *Anna Karenina*'nın en parlak pasajını Anna'nın intiharı sahnesinde bulur. "Halit Ziya'da üstadın "Baranı Elmas" pasajını yazabilmek için nasıl sadet haricine çıktığı" (Nâzım Hikmet, 1991c, s.



65) yazar. Bu karşılaştırmalarda dikkat çeken bir diğer nokta ise karşılaştırmaların genellikle dünya edebiyatındaki realist yazarlar üzerinden yapılmasıdır. Onun sosyal gerçekçiliği öne çıkaran yazar ve eserlere ayrıca önem verdiği görülür. Bununla birlikte karşılaştırmalarda daha çok Rus ve Fransız edebiyatının klasikleşen isimleri model alınır/örnek gösterilir. Bu bağlamda ismi ve eserleri en çok anılan isimler Tolstoy, Gorki, Puşkin, Dostoyevski, Balzac, Şolohov ve Çehov olur. Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, bu tezi doğrulayan ifadeler yer verir. Söz konusu mektupta Dostoyevski'nin büyük romanlarında hikâyelemenin, Tolstoy'un ana ve baş romanlarındakine nazaran çok daha belirgin olduğunu ifade eden Nâzım Hikmet, tercüme ettiği *Savaş ve Barış* romanının klasik manada belli başlı bir roman fikrası olmadığı gibi, hatta bir finali bile olmadığını ileri sürer. Aynı mektubun devamında Gorki'nin *Ana* romanında, Zola'da ve Çehov'un birçok hikâyelerinde bile fikranın ikinci plana atıldığını dile getirir. Yine söz konusu mektupta Orhan Kemal'in 'Ölüm' hikâyesini özellikle bu açıdan beğendiğini ifade eder (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 130).

Nâzım Hikmet'in üzerinde dikkatle durduğu ve sıkça yer verdiği isimlerin başında romanlarıyla birlikte Maksim Gorki yer alır. Gorki'nin hemen hemen bütün eserleri hakkında görüş belirten Nâzım Hikmet genellikle onun eserleri ile diğerlerini karşılaştırır. Bu bağlamda örneğin Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, Gorki'nin eserlerinin birçoğu hakkında fikirler ileri sürer:

Gorki'nin bu devir hikâyelerinde müşterek aksesuarlar, patatik anlar var: 1- Serserilerin şarkı söylemeleri etrafındaki romantik hava ve şairane atmosfer, 2- Ölüm ve ölünün başında konuşma...vs. Mamafi, bu "Şehir üzerindeki fırtınada"<sup>27</sup> muayyen bir devirde, bir şeyler, mühim sosyal değişiklikler arifesinde olan Çarlık Rusya'sının bir şeyleri bekleyişi –romandaki teknik tuhaflığa rağmen- çok güzel ve kuvvetli verilmiş (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 127).

Nâzım Hikmet'in eser karşılaştırmalarında Gorki'den sonra ismi en çok geçen eserler Balzac'ın eserleri ve Cervantes'in *Don Kişot*'udur. Nâzım Hikmet'in bir başka yazarın eserini değerlendirirken model aldığı eserlerin başında Cervantes'in *Don Kişot*'u ve Maksim Gorki'nin *Ana*, *Çocukluğum*, *Halk Düşmanı* eserleri yer alır.

Nâzım Hikmet'in mektuplarında dikkat çeken bir diğer nokta sanatçının felsefe metinleri okumaya ayrıca önem vermesidir. Bazı mektuplarında bir felsefe kitabı kaleme almayı

<sup>27</sup> Gorki'nin *Fırtınanın Habercisi* isimli romanı kastedilmektedir.

düşündüğünü belirten Nâzım Hikmet, okuma alanını bir süre felsefe kitaplarına yöneltir. Hapishane dışından da oldukça fazla felsefe kitabı talep eden sanatkâr, Kemal Tahir'e yazdığı 04.15.1941 tarihli mektubunda, yeniden felsefeye merak saldiğını, elinden geldiği kadar felsefe okuması yaptığını dile getirir. Aynı mektubun devamında Diderot'nun *Le Neveu de Romeau*<sup>28</sup> isimli 1762'de yazılmış bir romanının olduğunu duyduğunu ifade eden Nâzım Hikmet, "bu roman için Engels 'diyalektiğin şaheseri' dermiş ve Almanca tercümesini Goethe yapmış. Şimdi şu Diderot'nun romanını ele geçirmek için bir aya kuru ekmeğe razıyım" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 57) ifadelerine yer verir. Yine Kemal Tahir'e yazdığı 20.05.1941 tarihli mektubunda, felsefe okumalarına ağırlık verdiğini söyleyen (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 69-70) Nâzım Hikmet bu isteği birçok mektubunda yineler. Nâzım Hikmet, kendi edebî eserlerinin kaynaklarından biri olarak siyasi düşünce sistemini gösterir. Bu noktada onun hapishanelerde kaldığı yıllarda okuduğu felsefi ve siyasi metinlerin tespit edilmesi, şiirlerinin kaynakları hakkında yol gösterici bir rol üstlenir.

Nâzım Hikmet'in Marksist dünya görüşüne ait felsefi ve siyasi metinler etrafındaki okumalarına dair bilgilere bazı mektuplarda yer verdiğı görülür. Mektuplarda kimi zaman bu metinlerin isimleri kimi zaman da sadece yazarları belirtilir. Örneğin Nâzım Hikmet tarafından Piraye Hanım'a yazılan ve tarih ibaresi bulunmayan mektupta, Karl Marks'ın eseri hakkında bağ kurulan kendi mahkûmiyeti ile ilgili olarak bilgilendirme yaparken, *Kapital* hakkında bilgiler verir. Söz konusu eserin daha önceki yıllarda Türkçeye resmen tercüme edilip resmen satıldığını dile getirir (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 40). Bu noktada onun, KUTV'daki öğrencilik yıllarında ulaştığı Marks, Engels ve Lenin gibi isimlerin siyasi ve felsefi metinlerinin Türkiye'deki baskıları hakkında da fikir sahibi olması dikkat çeker. Ayrıca Nâzım Hikmet'in bu eserlerin baskılarının sonraki yıllarda yinelenip yinelenmediğini de takip ettiğini görülür. Siyasi ve felsefi okumalarda Nâzım Hikmet'e hapishane dışından eşlik eden kişi eşi Piraye Hanım'dır. Nâzım Hikmet'in hapishane arkadaşlarından Faik Bercavi, Piraye Hanım'ın da Nâzım Hikmet'in tavsiyeleri ve yol göstericiliği ile birlikte felsefi ve siyasi okumalar yaptığını işaret eder (Bercavi, 1992, s. 121). Ayrıca çevresinde bulunan kişilere ve yakınlarında da okumaları için siyasi metinler önerdiğı görülür. Memet Fuat'a yazdığı 5.01.1944 tarihli mektubunda "Benim *Alman*

<sup>28</sup> Esere erişip erişemediği hakkında bilgi mevcut değildir.

*Faşizmi ve Irkçılığı* diye bir kitabım vardır. Onu al oku” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 20) demesi örnek gösterilebilir. Orhan Kemal’in romancılığının ve Fransızcasının gelişmesine katkıda bulunmak istediğini dile getiren Nâzım Hikmet ona da siyasi içerikli eserler tavsiye eder. Kemal Tahir’e yazdığı 17.12.1942 tarihli mektubunda, “Raşit Kemalî karşımda oturmuş harıl harıl Fransızcaya çalışıyor. Buharin’in Tarihi Materyalizmi’ni satır satır Türkçeye çevirmekle meşgul. Söz verdi –çıkmasına dokuz ay var- çıkana kadar Fransızca’yı yüzde altmış nisbetinde ilerletecek (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 155) diyerek haber verir.

Sürelî yayınlarla hapisane dışındaki hayat hakkında bilgi sahibi olan Nâzım Hikmet’in özellikle II. Dünya Savaşı’nın gelişimini radyo ve gazetelerden takip ettiği bilinmektedir. Böylelikle dünya devletlerinin siyasi tavırları ve yöneticileri hakkında da bilgi sahibi olan Nâzım Hikmet, kimi zaman mektuplarında bu kişiler hakkında değerlendirmelerde bulunur. Örneğin Kemal Tahir’e 13.02.1941 tarihli mektubunda, “Mussolini şairane bir heriftir, nutukları en bayağı cinsten şairanedir. ‘Yunanistan’ın ciğerlerini sökeceğiz’ derken şairanelik aşağılığının en bariz misallerinden birini verir” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42) der. Yine Kemal Tahir’e tarihsiz mektubunda, “Kırım Konferansı’nın demecine, her namuslu insan, her yurt ve halksever Türk gibi, ben de sevindim. Sen de sevinmişsindir” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 261-262) yazar.

Nâzım Hikmet’in takip ettiği sürelî yayınlardan hareketle mektuplarında Türkiye’de yazılan siyasi metinleri, gazete ve dergi yazılarını değerlendirdiği görülür. Örneğin Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz mektubunda şu ifadeler yer verir:

Falih Rıfki ‘Tanin’de bir fıkra yazmış: Biz Türkiyeciyiz, dışardan gelen Türkçülük ithalat malıdır, harp bir felakettir ve en tezsiz milliyetçilikle bile istense, milletler harp isteyen insanlara artık deli gömleği giydireceklerdir, en büyük mücadele memleketimizde Memet’i refaha kavuşturmak için yapacağımız savaştır, bunun dışında macera arayanlar bu memlekette yaşamaktan korkanlardır, falan diyor (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 186).

Aynı mektubun devamında Burhan Belge tarafından kaleme alınan gazete yazısı hakkındaki fikirlerini ifade eden Nâzım Hikmet, Türkiye’deki siyasi tavırlar hakkındaki görüşlerini ortaya koyar (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 187). Sürelî yayınlarda kendi hakkında çıkan haber ve yazıları da takip eden Nâzım Hikmet, Vâlâ Nureddin’e yazdığı

21.08.1949 tarihli mektubunda “Yalman beyin yazdığı makaleyi<sup>29</sup> okudum. Sana bir şey söyleyeyim mi? Bu makale yüzünden öfkeli- halbuki değmez- ve bir hayli mahzun bir ruh hali içindeyim (Nâzım Hikmet, 1993, s. 194) diyerek duygularını ifade eder. Siyasi bir mahkûm olan Nâzım Hikmet, Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarihsiz mektubunda, Müzehher Hanım’ın yazmak istediği romanında kullanacağını düşündüğü “Türk Ceza Kanunu’nun 450’inci maddesini” -dokuz madde halinde- yazar (Nâzım Hikmet, 1993, s. 77). Ayrıca davaları dolayısıyla da Türk Ceza Kanunu’nun metnini inceler.

Nâzım Hikmet’in okuduğu siyasi metinler arasında Viladimir Lenin’in eserleri öne çıkar. Onun metinlerini hem okunması için tavsiye eder hem de birçok mektubunda örnek gösterir. Kemal Tahir’e 04.15.1941 tarihli mektubunda “Ampriyokritisizm ve Materyalizm’in Fransızcasını tekrar okuyorum da müellifin tabii ilimler sahasındaki bilgisine saygı duyuyorum” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 58) ifadelerine yer verir. Kemal Tahir içinse Sigmund Freud okumaları önerir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 174).

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e bir felsefe kitabı yazmayı istediğini dile getirir. (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 73). Bu isteğin birkaç mektupta tekrar dile getirildiği görülür. Felsefe kitabı için notlar çıkarır, bu notlar için sürekli okumalar yapar ve notları Kemal Tahir’e gönderir. Fakat bu notlardan daha sonra hiçbir mektupta bahsedilmez. Söz konusu felsefe okumalarıyla ilgili olarak ise Nâzım Hikmet, 30.05.1941 tarihinde Kemal Tarih’e gönderdiği mektubunda, “İdealist felsefe böyle bir realiteyi kabul etmez. Ona göre, mesela Schopenhauer’e göre ‘dünya iradedir’, Rehmke’ye göre dünya, zihni tasavvur tahayyüldür! Hegel’e göre dünya mutlak fikirdir. Schuppe’ye göre varlık şuurdur. Materyalizme göre objektif realite, sonra ihsas, sonra idrak-şuur gelir” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 76) ifadelerine yer verir.

Nâzım Hikmet’in kaleme aldığı mektupların satır aralarında okuduğu birçok eserin ismi geçer. Kimi zamansa sadece yazar ismi belirtilir. Bazı eserlere/metinlere yönelik ise kısa değerlendirmeler muhataba aktarılır. Suat Derviş Baraner’in bir hikâyesi (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 79) ya da Mayakovski’nin şiirlerinden seçilen mısra (“‘Hatipler susunuz’ mısraları iler başlayan şiirinden” Nâzım Hikmet, 1991c, s. 90), Yahya Kemal’in “Sessiz

<sup>29</sup> Ahmet Emin Yalman’ın Nâzım Hikmet’i hapishanede ziyaretinden sonra, onun tutukluluğu için yazdığı yazı.

Gemi” şiiri (Nâzım Hikmet, 1993, s. 93), Necip Fazıl’ın ismi (Nâzım Hikmet, 1993, s. 126) buna örnek gösterilebilir.

Nâzım Hikmet’e gönderilen mektuplardaysa hapishaneye gönderilen kitaplardan neredeyse hiçbirinin ismi yer almaz. Genellikle “istediğin kitapları gönderdim” ya da “sana Fransızca romanlar yolladım” ifadelerine yer verilir. Örneğin Semiha Berksoy, Nâzım Hikmet’e yazdığı 14.03.1940 tarihli mektubunda, “Size posta ile kitap ve içinde 3 resim gönderiyorum. Evvelce gelen kitaplar arasında 2 Fransızca roman yollamıştım fakat bunlardan biri maalesef çok aşıkane imiş! George Sand’in imzasında hürmeten belki size hoş bir vakit geçirtebilirim diye düşündüm!” (Nâzım Hikmet- Berksoy, 2017, s. 57) ifadelerine yer verir.

Vâlâ Nureddin, Müzehher Vâ-Nû ve Semiha Berksoy ile arkadaşlığı, onun sahne sanatlarına ait metinlere ulaşmasını sağlar. Nâzım Hikmet, Vâlâ Nureddin ve Müzehher Vâ-Nû’nun İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenen piyesleri ve opera sanatçısı Semiha Berksoy’un İstanbul ve Ankara’da sahnelediği gösterilere ait metinlerden bu kişiler sayesinde haberdar olur ve kimi zaman temsillerin metinlerinin teminini ister. Örneğin Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarihsiz mektubunda, “Darülbedayi’de oynanan ve oynanacak piyeslerinizi yollarsanız hem okur zevk alırım, hem de aklımın erdiği kadar düşündüklerimi, sizin de istediğiniz gibi dobra dobra yazarım (Nâzım Hikmet, 1993, s. 24) der. Bu oyunları okuyup değerlendirdiğini ise yine Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı 14.04.1949 tarihli mektubunda, “Şehir tiyatrosunda oynanan son dramın kontrondüsünü okudum, pek parlak değil. Herhalde senin dram ondan iyidir” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 180) ifadeleriyle eleştirir.

Semiha Berksoy’a yazdığı 11.05.1941 tarihli mektubunda, “Sen Boterflayı<sup>30</sup> ne zaman oynuyorsun? Mektuplarını ve mecmuaları aldım. Vasfi Rıza’nın senin hakkında yazdıkları hoşuma gitti. Aferin ona... (Nâzım Hikmet, 2017a, s. 101). Piyes türündeki eserlerden, kendisinin ya da Kemal Tahir’in ulaştığı metinleri ise karşılıklı olarak iki sanatkârın da okuduğu görülür. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz

<sup>30</sup> Giacomo Puccini’nin *Madam Butterfly* isimli operası.

mektubunda, “Bana gönderdiğin piyesleri<sup>31</sup> ben çoktan okuyup bitirdim. Onları sana iade edeyim mi?” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 340) der.

Müzehher Vâ-Nû’dan *Son Aile* dergisinde yayınlanan Yahya Kemal’in “Endülüste Raks” şiirinin temini ister (Nâzım Hikmet, 1993, s. 93). Söz konusu şiiri okuduktan sonra ise - Adalet Cimcoz’a yazdığı- bir başka mektubunda Yahya Kemal’in “Endülüste Raks” şiiri için, uzun değerlendirmelerde bulunur (Nâzım Hikmet, 1997, s. 28-29/36-37). Bunların yanı sıra *Akşam* gazetesinde, yayınlanan Nurullah Ataç’ın deneme yazıları hakkında fikirlerini dile getirir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 197).

Nâzım Hikmet’in Bursa Cezaevi’nde kaldığı yıllarda, yine süreli yayınlardan takip ettiği anlaşılan ve Türk basınında gündemi bir süre işgal eden ve o dönemde “Rabia Hatun” adlı bir sanatkâra ait olduğu ileri sürülen şiirlerden<sup>32</sup> de haberi olur. Bu olayı takip edişini, Vâlâ Nureddin’e tarihsiz mektubunda, “Rabia Hatunun rubailerini, umumiyetle ben de beğeniyorum. Yahya Kemal’in rubailerinin çoğundan güzel. Yalnız o uydurma şivesi olmasa daha güzel” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 108) ifadeleriyle bildirir. Yine Piraye Hanım’a yazdığı tarihsiz bir mektubunda da Rabia Hatun’a ait olduğunu ileri sürülen bu şiirlerden bahseder. Adalet Cimcoz’a yazdığı tarihsiz mektubunda, Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiirinden<sup>33</sup> “ilkönce senin vasıtanla haberdar oldum” (Nâzım Hikmet: 1997, s. 28) ifadelerine yer verir. Benzer şekilde Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarihsiz mektubunda ise, “şiir müsabakasında birinci olan” Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Otuz Beş Yaş Şiiri” hakkında değerlendirmelerde bulunur (Nâzım Hikmet, 1993, s. 31).

Mektuplarında Sait Faik Abasıyanık’ın yayınlanan hikâyelerini de dergilerden takibi ile okuduğunu ve bazılarını beğendiğini (Nâzım Hikmet, 1993, s.126) ifade eden Nâzım Hikmet birçok mektubunda, Memet Fuat’a, Piraye Hanım’a, Orhan Kemal’e Kemal Tahir’e ve Semiha Berksoy’a okumalarını tavsiye ettiği kitapların isimlerini verir. Bununla birlikte Nâzım Hikmet, hapisane yıllarında çevresinde bulunan insanlarla da bazı ortak okumalar yapar. Özellikle Orhan Kemal’in Fransızca öğrenme isteği, Nâzım Hikmet’in onunla birlikte okumalar yapmasına sebep olur. Nâzım Hikmet’in Kemal

<sup>31</sup> İsmi belirtilmeyen Fransızca piyeslerden bahsedilmektedir.

<sup>32</sup> Rubai biçiminde kaleme alınan kime ait olduğu bir süre tartışılan bu şiirlerin İsmail Hami Danişmend tarafından Nazan Danişmend’e ait olduğu ileri sürülmüştür.

<sup>33</sup> Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Bir Şey” adlı şiiri üzerine söylenmiştir (Nâzım Hikmet, 1997:28)

Tahir'e yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektupta bu çalışmaların "Metot Berliç"<sup>34</sup>ten birlikte hikâyeler okuyarak yapıldığı anlaşılmaktadır (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 18).

Bütün bunların yanı sıra, Nâzım Hikmet'in Türk ve dünya edebiyatlarının genel hatları, tarihi gelişimleri ve edebî türlerin bu edebiyatlardaki seyirleri hakkında da bilgi sahibi olduğu görülür. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, "Eski Yunan edebiyatında mücerret ve tek taraflı karakterler vardır, bunlar adeta elbise giydirilerek ve biraz yumuşatılarak da "ölmez tip" yapılır. Bu bakımdan, ne de olsa, ne kadar realiteye yakın da olsalar, Shakespeare'in, Moliere'in filan tipleri biraz da mücerrettir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 222) ifadelerine yer vererek bu konu hakkındaki düşüncelerini yansıtır. Orhan Kemal'e yazdığı 27. 10. 1949 tarihli mektubunda ise Orhan Kemal'in hikâyelerini değerlendirirken, o dönemde Türkiye'de yayımlanan hikâyeler ve hikâye türü hakkında bilgiler verir" (Nâzım Hikmet, 2007, s. 125). Yine bu bağlamda, Nâzım Hikmet'in farklı birçok metni benzer noktalarda buluşturduğu, aralarında bağlar kurduğu görülür. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz bir başka mektubunda şu sözlere yer verir:

Bilir misin ki, elbette bilirsin, Dickens, romanlarını kendi okumak, yani toplantılarda halka okumak merakına yahut zaruretine düştükten sonra, üslubu değişmiştir. Yani matbu kitap halindeki roman, yüksek sesle okunup dinlenmek için değil, daha ziyade, evet, daha ziyade, o kitabın bir kişi tarafından okunması göz önünde tutularak yazılır ve ezberlenmez. Halbuki bak Kuranikerim, dahili ritmiyle ve secileriyle, gizli kafiyeleleriyle, sure duraklarıyla gayet kolay ezberlenir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 311).

Bütün bu bilgilerin yanı sıra Nâzım Hikmet'in hapisane yıllarında kaleme aldığı mektupların bir kısmının yayınlanmadığı bilinmektedir. Yayınlanan kimi mektuplarda ise, sanatkârın okuduğunu ifade ettiği bazı isimler ve eserleri, mektupları yayına hazırlayan editörler tarafından sansürlenmiştir. Özellikle Müzehher Vâ-Nû''ya onun tarafından yazılan mektuplarda bu tür sınırlamalar yapılmıştır. Bu bağlamda söz konusu mektuplarda örneğin "Şiir dedin de sorduğun bir suale cevap vereyim. (C...)"<sup>35</sup> denilen şair eğer bu kadar, ama hudutsuz cahil ve serseri olmasaydı, sonra (...) filan gibi şarlatan zevatın muhitine düşmeseydi hakikaten iyi bir şair olurdu. (S...) isimli kitabını okudum.

<sup>34</sup> Ragıp Rıfki'nin hazırladığı Resimli Fransızca-Türkçe *Metot Berliç* isimli çalışma kitabı kastedilmektedir.

<sup>35</sup> Tespit edilememiştir. Bir başka mektupta aynı kısaltma kullanılmış (C...)'nin ölümü üzerine yazılanları okuduğunu ve karikatürlerini okuduğunu söyler (Nâzım Hikmet, 1993, s.68).

Ve bu delikanlıya, bu istidatlı şaire bir kere daha acıdım” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55) gibi isimlerin silindiği cümlelere rastlanır.

Nâzım Hikmet’in hapisanelerden gönderdiği mektuplarda Türk ve dünya edebiyatından eserlerin yanı sıra bu eserleri literatüre kazandıran birçok sanatçının ismine yer verildiği de görülür. Bu isimler kimi zaman edebî eserlerinin bazı özellikleriyle, kimi zaman ise yaşamlarıyla mektuplara dâhil olurlar. Mektuplar incelendiğinde Nâzım Hikmet’in bu kişilerin metinlerinden, sanat ve dünya görüşlerinden haberdar olduğu anlaşılmaktadır. Nâzım Hikmet, ismi verilen sanatçıları mektuplarına konu edinirken zaman zaman onların eserleriyle kendi hayatını özdeşleştirir ve beğendiğini dile getirir. Bazı yazar ve şairler için bu durumun tam tersi söz konusudur. Örneğin Piraye Hanım’a yazdığı tarihsiz mektubunda “Öyle bir aşığım, öyle bir aşığım ki, ancak Fuzuli şairin yüreği böyle bir aşkla çarpabilmiştir [...]” (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 46) ifadelerine yer verir. Benzer şekilde Piraye Hanım’a Bursa Cezaevi’nden gönderdiği tarihsiz mektubunda, *Benjamin Button’ın Tuhaf Hikâyesi*, *Güzel ve Lanetlenmiş*, *Muhteşem Gatsby* gibi eserleriyle tanınan Scott Fitzgerald ile kendisini özdeşleştirerek “Ben de Scot’un<sup>36</sup> o sözlerini okuduğum zaman seni ve kendimi düşünmüştüm. Benim de gözlerim yaşlandıydı. Yüreğim davası için Scot’unki kadar merttir ve yüreğim onun karısını sevdiği kadar sana bağlıdır” (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 229) der. Bu noktada Nâzım Hikmet’in Scott Fitzgerald’ın özyaşamöyküsünden yaşamöyküsüne dair metinlerden haberdar olduğu düşünülebilir. Çünkü mektupta yer alan ifadelerden Scott Fitzgerald’ın eşi Zelda Fitzgerald ile yaşadığı birlikteliğinin dünya basınıyla eş zamanlı olarak Nâzım Hikmet’in de dikkatini çektiği görülür.

Nâzım Hikmet mektuplarında zaman zaman herhangi bir kavramdan hareketle Türk ve dünya edebiyatına mâl olmuş kişilere karşılaştırmalar ya da örneklemeler yoluyla göndermeler yapar. Örneğin Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarihsiz mektubunda, “Hareket asgariye indiği halde, o tuhaf can sıkıntılarının –İngilizler bu sebepsiz gibi görünen iç sıkıntılarının spleen mi ne diyorlar, imlasını unuttum, hatta galiba Bodlerin de bu adlı şiirleri vardır- git gide baş göstermez olurlar (Nâzım Hikmet, 1993, s. 63) derken, Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz mektubunda, “ölüm” olgusu üzerinden bir yazar/sanatkâr karşılaştırması yapar. Söz konusu mektupta, Yunus Emre ve Mevlâna’yı bir yana,

<sup>36</sup> Scott olarak belirtilen yazar, İrlanda asıllı Amerikalı F. Scott Fitzgerald’dır.



Karacaoğlan, Mimar Sinan, ve mektubun muhatabı Kemal Tahir’i başka bir yana koyan sanatkâr, “Sen Kemal Tahir, Karacaoğlan filan, bu dediğim köylüye elbette ki Yunus’tan daha yakınsınız. Ama ne de olsa o, yine sizden değil bu meselede, yani yüzde yüz sizin gibi değil” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 322) ifadeleriyle Karacaoğlan ve Kemal Tahir’i “köylüye” başka bir ifadeyle köylü kimliğe daha yakın bulur. Bu noktada onun klasik Türk edebiyatı, Türk tasavvuf edebiyatı ve Türk halk edebiyatının birçok sanatkârının fikir duyuş ve düşünüş tarzlarından ve eserlerinden haberdar olduğu görülür.

Hapishane yıllarında süreli yayınları yakından takip eden Nâzım Hikmet, bu sayede Türk ve dünya edebiyatının yenisanatçılarını hakkında da bilgi sahibi olur ve eserlerini okur. Bu okumaların birçok mektupta izlerine rastlanır. Çünkü Nâzım Hikmet mektuplaştığı kişilerle, özellikle Kemal Tahir’le, edebiyat dünyasına kazandırdıkları eserlerle yeni katılan isimler hakkında görüş alışverişinde bulunur, eleştiriler ileri sürer. Örneğin Kemal Tahir’e yazdığı 13.02.1941 tarihli mektubunda, “Kemal gözüme ara sıra, sağlı sollu genç şairlerin yazıları çarpıyor. Tasavvur ededeğini tahmin ettiğim bir dikkatle, ümitle hatta mağrur bir şefkatle okuyorum. Ve beğenmiyorum. [...] İçlerinde bir Sefer Aytekin var, fena değil...” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42) şeklinde bir değerlendirmede bulunur. Benzer konu içeriğiyle Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda şü değerlendirmeye yer vererek genç kuşak şairler arasında beğendiği fakat isimlerini unuttuğu birçok sanatkâr olduğunu ileri sürer. Aklında kalan isimlerin ise “Dinamo, Suat Taşer, Rifat Ilgaz, A. Kadir, Orhan Kemal, Saffet Irgat ve saire Orhan Veliyle benim teyzezade Oktay Rifat da iyi olarak işe başladılar ama şimdi duraladılar” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56) şeklinde sıralar.

Nâzım Hikmet’in okumaları için –hapishane şartları göz önüne alındığında- seçici olmadığı fakat yakınlarına –özellikle Memet Fuat’a- tavsiye ettiği kitaplar için seçici bir tavır sergilediği görülür. Nâzım Hikmet’in, sosyal gerçekçi anlayışla eserler kaleme alan sanatkârları kendi dünya görüşüne daha yakın bulduğu söylenebilir. Bununla birlikte klasik olarak değerlendirilen hemen her sanatçıya ve esere saygı duyar. Eleştirilerinin ölçütü genellikle sosyal gerçekliği yansıtılabilmek ve teknik ya da biçimsel unsurlardır. Örneğin Memet Fuat’a yazdığı tarihsiz mektubunda, “ümit veren ya da realiteyi gösteren kitaplar”, “ümitsiz ya da gerçeği tozpembe gösteren” kitaplar ve tamamen “zırva” kitaplar şeklinde bir tasnif yapar ve ekler: “Mesela senin küçük kütüphanende birincisine misal

belki Andersen'in<sup>37</sup> hikâyeleridir. Fakat o da tam değil. Fakat kütüphanende ümitsiz kitaplara misal çok var: Dostoyevski'nin romanları, Poe'nun<sup>38</sup> hikâyeleri. Zırva kitapların misali ise Akagündüz'ünkiler" (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10). Nâzım Hikmet'in mektuplaştığı kişilere yine edebî eserlerde olduğu gibi, okumaları için kimi sanatkârları isimleri ile önerdiği görülür. Örneğin Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden yazdığı tarihsiz mektubunda, "Sana pratik tavsiyem: Derhal vakit geçirmeden Maupassant'ı, Çehov'u, Gorki'yi oku. Bizden Sabahattin Ali'nin küçük hikâyelerini oku" (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 28) der. Nâzım Hikmet'in Memet Fuat'ın eğitimiyle yakından ilgilenmesi okuma dünyasına ait birçok bilgiye ulaşılmasının yolunu açar. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in kimi sanatkârların eserlerini okumaktan başka, onlar hakkında yazılan yazıları da dikkate aldığı görülür. Örneğin Memet Fuat'a yazdığı 09. 01. 1950 tarihli mektubunda "Son imtihanların için hayatını tetkik ettiğin İngiliz şairi<sup>39</sup> hakkında –ismini duymuş ve hakkında galiba Halide Hanımın bir yazısını okumuş olmaktan başka- bilgim yok" (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 106) ifadelerine yer verir.

Nâzım Hikmet'in kimi mektuplarında dünya edebiyatını etkileyen olaylar, edebî akımlar ve eserler kişiler üzerinden değerlendirilir. Örneğin Memet Fuat'a yazdığı 27.01.1950 tarihli mektubunda romantizmden ve dünyaca ünlü romantik eser sahibi sanatkârlar Victor Hugo, George Sand, François-René de Chateaubriand, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann gibi isimler hakkında değerlendirmelerde bulunur. (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 110). Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda ise dünya edebiyatına eser kazandıran sanatçıların felsefi arka planları üzerinde durur ve "Gerçek şair dediğin, bizim Mevlanadan, Yunus Emreden, Fuzuliden, Nedimden, Tevfik Fikretten, Yahya Kemalden, Ahmet Haşimden tut da, Şekispire, Göteye, Hugoya, Bodlere, Puşkine, Mayakofskiye, Yesenine, Aragona filan kadar hepsinde, hepsinin kuvvetle belirli bir felsefe sistemleri bir sosyoloji görüşleri hiç olmazsa sezışleri vardı" (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65) ifadelerine yer verir. Onun, yalnızca dünya ve Türk edebiyatındaki hareketlilik ve edebî akımlar için yapılan değil, bu akımlar üzerine kaleme alınan yazılanları da okunduğu görülür. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı 31.01.1941 tarihli

<sup>37</sup> Hans Christian Andersen isimli Danimarkalı masal, oyun, roman, şiir, gezi kitabı ve biyografi yazarı kastedilmektedir.

<sup>38</sup> Amerikalı şair ve yazar, Edgar Allan Poe kastedilmektedir.

<sup>39</sup> Memet Fuat'ın, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı alanındaki bitirme tezinin konusu olan William Wordsworth kastedilmektedir.

mektubunda Halide Edip'in sanatta Ekspresyonizm yazısından bahseder ve söz konusu yazıdan alıntılar yapar (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 27). Yine Memet Fuat'a yazdığı 14.02.1950 tarihli mektubunda ise, Shakespeare hakkında uzun bir değerlendirmede bulunur ve kimi yönleriyle örnek alınacak bir sanatkâr olduğunu ifade eder (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 112-113). Bu değerlendirmeler her yeni mektupta geniş bir okuma dünyasının ipuçlarının ipuçlarını veren genellemelere ya da özel isimlere uzanır. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı 11.01.1941 tarihli mektubunda Nâzım Hikmet'in "Evliya Çelebi üslubu"ndan bahsettiği görülür (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 26). Kemal Tahir'e 15.11.1949 tarihli mektubunda ise yazacağı romanı "[...] eğer bir tek şahıs etrafında kuracaksan Evliya Çelebi'yi kahraman olarak, daha doğrusu bağlantı olarak alman çok orijinal bir fikir" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 360) der.

Nâzım Hikmet'in mektuplarında Türk edebiyatının öne çıkan ve farklı türlerde eserler üreten sanatçılardan bir kısmı birçok mektupta farklı yönleriyle tekrar tekrar yer alır, örnek gösterilir veya eserleri üzerinde durulur. Bu bağlamda öne çıkan isimlerden biri de Tevfik Fikret'tir. Nâzım Hikmet, Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden gönderdiği tarihsiz mektubunda, Tevfik Fikret hakkında detaylı bir değerlendirmede bulunur. Tevfik Fikret'in şiir anlayışını kendi düşünceleriyle ortaya koymaya çalışan sanatkâr, Onun Türk şiirine Avrupalı insanı getiren ilk şair olduğunu ve yalın olarak insanı veren en uygun şekillerin Türk şiirine onunla girmeye başladığını ifade eder. Aynı mektubun devamında "Son devirlerinde yazdığı, bilhassa çocuklar için yazdığı şiirlerde dil de giderek temizlenir. Hasılı Tevfik Fikret Türk edebiyatının on dokuzun sonu yirminci yüzyılın başındaki en büyük dağıdır" (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 41) ifadeleriyle görüşlerini dile getiren Nâzım Hikmet Tevfik Fikret hakkındaki benzer değerlendirmelere birçok mektubunda yer verir. Ayrıca Nâzım Hikmet, onun şiirlerinden bazı mısraları mektuplara aktarır. Bu bağlamda Kemal Tahir'e yazdığı 07.06.1941 tarihli mektubunda, "Tevfik Fikret'in dediği gibi 'Ey bir dem-i rüya gibi geçmiş kara günler' diyebiliriz" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 63) mısraıyla bunun bir örneğini verir. Nâzım Hikmet'in Tevfik Fikret'i birçok açıdan beğendiği ve farklı mektuplarda konu edindiği görülür. Yine Tevfik Fikret'le ilgili görüşlerinin yer aldığı Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden yazdığı tarihsiz mektubunda, Tevfik Fikret'i dil kullanımını açısından Oktay Rifat'tan daha kusurlu bulduğunu fakat muhteva bakımından Fikret'in, Oktay Rifat'tan ve birçok yeni şairimizden hâlâ çok ileride olduğunu ifade eder. Bununla birlikte,

Mamafî mesela A. Kadir<sup>40</sup>, yahut Orhan Kemal, yahut Dinamo<sup>41</sup> ve daha bazı genç şairlerimiz var ki hem dil, hem teknik, hem muhteva bakımından Fikret'den de ileridirler. Rubai şairi Hayyam, bir bakıma muhteva yönünden Fazıl Hüsnü'den çok ileridir, hatta galiba dil bakımından da (Acemcede) (Nâzım Hikmet, 1991b, s.59).

diyerek Tevfik Fikret'i okuduğu diğer sanatkârların şiirinde kullandıkları dil ve muhtevaları bakımından karşılaştırırken okuma dünyasına dahil olan isimler hakkında da bilgiler verir.

Nâzım Hikmet'in mektuplarında öne çıkan bir diğer edebî şahsiyet Yahya Kemal'dir. Yahya Kemal'i bazı mektuplarında başlı başına bir konu eder. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, Vâlâ Nureddin'e yazdığı 22.01.1950 tarihli mektubunda Yahya Kemal'in hastalığına üzüldüğünü ifade eden sanatkâr, "Ondan şahsen –mısra düzmek hünerlerinin teknik bahislerinde- çok faydalanmış bir insanım" diyerek onun kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi net bir şekilde dile getirir (Nâzım Hikmet, 1993, s. 215). Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarihsiz mektubunda ise, Yahya Kemal'den bahseden Nâzım Hikmet, bu defa onun özellikle o dönemde yayımlanan son şiirleri hakkındaki eleştirilerini sıralar (Nâzım Hikmet, 1993, s. 105). Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz bir başka mektubunda ise dikkat çekici bir ayrıntı yer alır. Yahya Kemal'in şiirlerine üslup ve biçim özellikleri açısından benzer bir şiir kaleme alan Nâzım Hikmet,

Geçen gün irticalen, şimdiye kadar başıma gelemeyen çabuklukla dört satır yazdım.  
Çocukça şairane dört satır. Tabii burdaki Kemal'den ordaki Kemal'den ve  
Piraye'den başka hiç kimsenin okumayacağı dört satır:

Geldi yıldızlarla birlikte hatıralar,  
yine gönlüm bir pırıltıya etti râğbet.  
Bir dildâden var Nâzım Hikmet  
sesten ve ıtırdan ibaret...

Yahya Kemal'in stilizasyonu gibi bir şey Rezalet (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 179).

ifadelerine yer verir. Söz konusu ifadeler ve bu şiir denemesi Nâzım Hikmet'in öğrencisi olduğu Yahya Kemal'in şiirlerini ve üslubunu ne derece tanıdığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bununla birlikte Nâzım Hikmet, Adalet Cimcoz'a yazdığı bir başka tarihsiz mektubunda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Karadut* kitabı ve Yahya Kemal'in

<sup>40</sup> A. Kadir, tam adıyla İbrahim Abdülkadir Meriçboyu kastedilmektedir.

<sup>41</sup> Hasan İzzettin Dinamo kastedilmektedir.

“Endülüste Raks” şiiri için, oldukça uzun bir eleştiri yazısı kaleme aldığı görülür (Nâzım Hikmet, 1997, s. 28-29/36-37).

Nâzım Hikmet’in değerlendirmelerinin yoğunlaştığı isimler arasında Namık Kemal de dikkat çeker. Kemal Tahir’e yazdığı 20. 01. 1942 tarihli mektubunda, “Şair Eşref müthiş adamdır. Ona realistlik vasfını vermekle çok doğru yapmışsın. Hele Namık Kemal’le karşılıklı konuşma halinde Eşref’in realizmi –bu realizmde septiklik olduğu da kaydedilmeli, anarşistçesine bir septiklik- gün gibi ortaya çıkıyor” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 109) der ve mektubun devamında Namık Kemal hakkında uzun bir değerlendirmede bulunur (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 109-110).

Mektuplarda ismi ve eserlerinden sıkça söz edilen bir diğer isim Sait Faik’tir. Bu bağlamda örneğin Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz mektubunda, Sait Faik Abasıyanık’ı “Sait Faik’in bir hikâyesini okumuştum. Karmakarışıklığı içinde şöyle bir mesel koymuş: Bir insanın hayatını kurtaracağınızı bilerseniz Süleymaniye Camii’nin yıkılmasına razı olur musunuz? [...] Sait Faik insanı mücerret olarak aldığı için işin içinden – sade bu sefer değil, her sefer- çıkamıyor” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 82) şeklinde eleştirir. Sait Faik Abasıyanık’ın eserleriyle konu olduğu ve Kemal Tahir’e yazılan tarihsiz bir başka mektubunda bu defa olumlu bir eleştiri yer alır. Söz konusu mektubunda “Sait Faik’in, *Şahmerdan* isimli eserini okuduğunu ifade eden Nâzım Hikmet, “Bu oğlanda Alphonse Daudet bile var. Bu oğlanda zıırlıklıla, hassasiyet öyle karmakarışık ki birbirine karışıyor. [...] Çünkü adam olursa iyi bir muharrir olacak. Ama her şeyden evvel heveskarlıktan, hem de zııır, şairane heveskarlıktan kurtulması lazım” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 96) ifadeleriyle onun iyi bir yazar olabileceğini ileri sürer. Sait Faik hakkında yoğunlaşan değerlendirmelere Nâzım Hikmet’in Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı mektuplarda da rastlamak mümkündür. Örneğin Müzehher Vâ-Nû’ya bu içeriğe sahip tarihsiz mektubunda, Sait Faik’i beğenmekle birlikte onun eserlerini zaman zaman “muvazenesiz” olmakla yargılar (Nâzım Hikmet, 1993, s. 60).

Nâzım Hikmet’in mektuplarında Türk edebiyatından isimleriyle yüz yüze konuştuğu ya da karşılaştığı sanatçılardan bahsetmesi de ayrıca dikkat çeker. Bu bağlamda sanatkârın Ahmet Haşim’le olan görüşmesinden, onun tavsiyesini ve kendisinin onun hakkındaki düşüncelerini Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz mektubunda aktarır:

Bana bir gün Ahmet Haşim, ‘Kendi kendini tekrarlamaktan sakın ve kork’ demişti. Haşim’de bu korkuyu anlıyorum. O hakikaten kendi kendini tekrarladığı için değil, tekrarladığı şey, yani kendisi, yani şiirin ana hattı çok basit, tekrarlanmaya değmeyecek ve tekrarladığı zaman yaldızını kaybediveren bir nesne olduğundan böyle bir korkuya düşebilir ve bana bu halden sakınmamı söyleyebilirdi (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 77).

Bu bağlamda hapishanede ziyaretine gelen Oktay Rifat’ı da Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz mektubunda konu eder ve “Bu vesileyle “Yeni Şairler” denen neslin en istidatlı temsilcilerinden biriyle konuşabildim” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 323) diyerek Oktay Rifat hakkındaki düşüncelerini dile getirir.

Nâzım Hikmet’in bazı mektuplarında ise edebiyattaki biçim ve içerik konularından hareketle edebî şahsiyetler hakkında değerlendirmelerde bulunur. Örneğin Memet Fuat’a Bursa Cezaevi’nden yazdığı tarihsiz mektubunda, şiirde biçim ve içerik konusunda bilgiler verirken “Mithat Cemal<sup>42</sup> ne kadar şekilperestse, Orhan Veli de o kadar şekilperest. İki de yobaz” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 53) ifadelerine yer verir. Yine Memet Fuat’a Bursa Cezaevi’nden yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda şiir ve vezin hakkında düşüncelerini ifade ederken, “Vezinsiz yazdığını ifade eden mesela Orhan Veli, hakikatte çok basit bir serbest vezinle yazmaktadır ve bu basit serbest veznin içinde aruz ve hece vezninin unsurları vardır. <<Yazık oldu Süleyman efendiye>> mısraında aruz vezninin en iptidai unsurunu görmemek için kör olmak lazım” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 57) diyerek şiirde ölçü bağlamında Orhan Veli ve şiirleri hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Orhan Veli Nâzım Hikmet’in birçok mektubunda ele aldığı kişilerdendir. Türk şiirindeki Garip Hareketi’nin öncüsü olan Orhan Veli ve Oktay Rifat hakkında Kemal Tahir’e yazdığı 29. 04. 1941 tarihli mektubunda Nâzım Hikmet, şiirde muhteva konusunda görüşler ileri sürerken, “[...] yalnız şunu bir daha tekrar edeyim ki, Orhan Veli ve Oktay benim eski prensibi şeklen inkişaf ettirdiler. [...] Oktay, Orhan Veli vesairelerle, onlar bu muhtevada kaldıkça bu şekilde kalacakları için iki düşman safta bulunacağımız içindir” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 62) ifadelerine yer verir.

Nâzım Hikmet kimi mektuplarında ise Türk ve dünya edebiyatı sanatkarlarını farklı açılardan karşılaştırır. Özellikle kendi estetik ve şiir anlayışının nasıl oluştuğunu aktarırken dile getirdiği bu isimler onun okuma dünyası hakkında ipuçları verir. Memet

<sup>42</sup> Mithat Cemal Kuntay kastedilmektedir.

Fuat'a Bursa Cezaevi'nden yazdığı tarihsiz mektubunda, şiir üslubunu taşıyan metin yazarları hakkında fikirlerini ileri sürerken, “Mesela Gorki'nin en büyük meziyetli kusuru hikâyelerinin çoğunda şiir tekniğini kullanmadığı halde şiir imkânlarını kullanmış olmasıdır. Bu bakımdan da şiir yazmayan en büyük şairlerden biri de odur. Akif için (nisbetler dâhil muhafaza edilmek şartıyla) aynı şeyin tersini söyleyebiliriz...” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 58) örneklerini verir. Nâzım Hikmet'in şiirin biçimi konusunda yaptığı değerlendirmelerde öne çıkan bir diğer isim ise Louis Aragon'dur. Birçok mektupta adı geçen Aragon için Nâzım Hikmet, Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden gönderdiği tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, “Mesela Aragon ismindeki sol Fransız şairi, sanırsam biraz da Alman işgali şartlarından dolayı, şekil meselesinde, şekilperestliğe kadar varan bir durum almıştır” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 59) şeklinde bir değerlendirmede bulunur. Yine bu bağlamda Nâzım Hikmet'in mektuplarında kendi deyimiyile “şairane üslubu” eleştirisi dikkat çeker. Çünkü şairane söyleyiş yazar ve sanatkârları yapmacılığa götürür. Bu konuda örneklerden biri olan Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda Cevat Şakir, Mahmut Yesari gibi isimler hakkında değerlendirmelerde bulunur. Cevat Şakir'i büyük bir lirik şair olarak değerlendiren Nâzım Hikmet, “Hiçbirimiz onun ayarında klasik manasıyla lirik anlayışıyla şair olamadık. Fakat oğlanda bu şairlik öyle azıtır ki bazen ŞAİRANE olur” ifadelerine yer verir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 106). Bununla birlikte ona göre şairanelikten kaçış da çoğu sanatkâr için mümkün görünmemektedir. Bu konu hakkında Kemal Tahir'e yazdığı 13.02.1941 tarihli bir başka mektubunda şairlik ve şairane üslup hakkında görüşlerini bildirirken, şu ifadelere yer verir: “Vesikalı Yarım de şairanedir. Behçet Kemal de şairane, İ. Dinamo isimli genç şair de şairane... [...] Pasternak'ta da Mayakovski'de de şairanelik bol bol mevcuttur. [...] Zola natüralistti fakat şairaneliği boldur, Balzac'ta hele Şolohof'ta şairaneliğin daniskası vardır (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42).

Türk edebiyatının yanı sıra dünya edebiyatından isimler hakkında da düşüncelerini dile getiren Nâzım Hikmet, Tolstoy'u dünyanın en büyük romancısı, Gorki'yi dünyanın en büyük şairi (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 229) olarak görür. “Bence hâlâ en büyük tiyatro müellifi Shakespeare'dir” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 338) diyen Nâzım Hikmet, edebî eserlerde olduğu gibi, edebî şahsiyetleri değerlendirirken de Türk ve dünya sanatkârlarını arasında bağlantılar kurar, karşılaştırmalar yapar ve öne çıkan yönleri vurgular. Örneğin Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden yazdığı

tarihsiz mektubunda, şairleri sanatsal anlamda hem kendi ülkeleri hem de dünya ölçüsünde değerlendirirken “Lenin ve Marks büyük adamlardır. “Mesela Nef’i filan gibi şairler büyük şair bile değildir. Ama Fikret büyük şairdir” (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 23) der. Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz bir başka mektubunda ise değerlendirmeleri yine Shakespeare başta olmak üzere, Dante, Cervantes, Tolstoy, Balzac, Zola, Puşkin ve Gorki üzerinde yoğunlaşır (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 254-255).

Bu isimlerin yanı sıra yanı sıra mektuplarda adı sıklıkla geçen Batı edebiyatına dair isimlerden biri de Viladimir Mayakovski’dir. Nâzım Hikmet, Adalet Cimcoz’a yazdığı tarihsiz mektubunda, Viladimir Mayakovski’nin kendi üzerindeki etkisini dile getirirken onunla kendi şiiri arasındaki farkı biçimsel yönlerden ortaya koyar. Mayakovski Rus şiirine ait bir çeşit arzulu müstezatla yazar ve kafiyei ön plana çıkarır. Kendisi ise tamamen serbest şiir yazarken kafiyei arka plana alır/önemsemez (Nâzım Hikmet, 1997, s. 22). Bununla birlikte Mayakovski’nin kendisi üzerinde büyük tesiri olduğunu ifade eden Nâzım Hikmet, yine bu mektubun devamında, Lev Tolstoy’u da tıpkı Viladimir Mayakovski gibi gerçek anlamda ilk defa –anlayarak- okuduğunu ileri sürer<sup>43</sup>. Tolstoy’u ancak *Savaş ve Barış*’ı tercüme ederken tam anlamıyla okumuş olduğunu söyleyen (Nâzım Hikmet: 1997, s. 22-23) Nâzım Hikmet’in okuma dünyasına ilişkin bu bilgiyi Kemal Tahir’e yazdığı 20.05.1941 tarihli mektubunda da yinelediği görülür:

Mayakovski’nin 940 senesinde neşredilen ve bir tek ciltte toplanan şiirleri elime geçti. Okuyorum. Sana bir itirafta bulunayım, aramızda kalsın, Mayakovski ile yeni tanışıyorum. Yani, kendi ağzından vaktiyle dinlediğim bir iki şiiri müstesna, matbu şiirlerini ilk defa okuyorum. Sanat meseleleri hakkındaki görüşleri ise, seni maalesef temin ederim ki ilk defa manzurum oluyor. Fakat aynı şartların aynı düşünceleri yaratması kaidesi kaba hattında burada da tahakkuk etti. Yani ben vaktiyle Mayakovski’den habersiz, sonraları çok defa utancımın Mayakovski’yi eserleriyle tanıdığımı söylemiş olmama bakma! Mayakovski ile aynı işi yapmışız... Tabii o bir çok hususlarda bu işi benden iyi yapmış, fakat tevazua lüzum yok, çok az da olsa bazı hususlarda da aynı işin ben daha iyisini yapmışım... Bu böyle... Bunu ilk ve son defa galiba yalnız sana söylüyorum (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 69-70).

<sup>43</sup> Bu görüşlerin daha önce Kemal Tahir’e yazılan mektuptakine benzer şekilde yinelenildiği görülür.



Kemal Tahir'e yaptığı bu itirafı, Nâzım Hikmet'in özellikle Rusya'daki üniversite yıllarında Rus sanatçıları ya Türkçeye tercümeler yoluyla ya da Fransızca çevirilerinden okuduğunu gösteren bir sonuca işaret eder.

Nâzım Hikmet mektuplarında dünya edebiyatına dair değerlendirmelerinde kimi zaman sanatkârların eserleri kimi zaman yaşamları kimi zamansa siyasi tavırlarına odaklanır. Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden tarihsiz mektubunda, Memet Fuat'ın kendisine ilettiği dünya edebiyatına yönelik görüşlerini yorumlarken, O. Henry,<sup>44</sup> Anatole France gibi isimleri eserleri üzerinden değerlendirir. "Anatole France'ın kusurları vardır: Bunlar zaman zaman zaman alaycı bir bedbinliğe ve ümitsizliğe kaçışı, yer yer süse püse, boyaya rastığa önem vermesi. Fakat genel olarak Anatole France dünya edebiyatının yüksek tiplerinden biridir" (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 40) diyerek onun eserlerinden hareketle onun mizacı, üslubu ve eserlerindeki genel izleği yorumlar. Dünya edebiyatına ait bu sanatkârlarla birlikte yine Memet Fuat'a yazdığı tarih ibaresi bulunmayan bir başka mektubunda, Nâzım Hikmet'in okuma dünyasında ayrı bir yere sahip olan, hikâyelerini de tercüme ettiği ve Rusya'da tanıştığı Mihail Zoşçenko'nun Rusya'daki hayatı ve hikâyeciliği hakkında bilgiler verir (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 71).

Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'le mektuplaşmalarında dünya edebiyatından isimlere yapılan göndermeler daha çok Kemal Tahir'in romancılığının gelişmesine katkıda bulunmak amacıyla. *Sağirdere* romanı için, Pearl Buck ve Esat Mahmut Karakurt'un (tek hatlı/kurgulu romanlar olarak) romanlarını eser ismi vermeden örnek gösterir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 160).

Nâzım Hikmet'in mektuplarında çeşitli alanlardan bilim ve düşünce adamlarının metinleri/çalışmaları hakkında bilgi sahibi olduğu anlaşılır. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, sosyal psikoloji alanında çalışmalar yapan Muzaffer Şerif Başoğlu'ndan bahseder. Hakkındaki öznel değerlendirmelerden sonra, sosyal psikoloji normlarını konu alan eseri için "Mamafi kitabı cidden güzel, faydalı, aktüel. Ve böyle bir kitaba sahip olduğumuz için sevinebiliriz" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 180) ifadelerine yer verir.

---

<sup>44</sup> O. Henry, Amerikalı yazar William Sydney Porter'in takma adı.

Nâzım Hikmet'in mektuplarında okuma dünyasına dair önemli bilgiler veren bir diğer kaynak bilgisi ona ait çeviri eserlere dair bilgilerdir. Çünkü yabancı dillerden yapılan çeviriler, çevirenin okuma dünyasını farklı bir boyuta taşır. Çevirinin ana metne uygun şekilde gerçekleştirilmesi için çevrilen metnin biçim ve içerik öğelerinin tam anlamıyla anlaşılması ve çözümlenmesi gerekir. Çevirenin yabancı dilde sahip olduğu kelime hazinesinin yanı sıra söz konusu yabancı dilin kullanıldığı kültürel ve toplumsal şartlar hakkında da bilgi sahibi olması beklenir. Nâzım Hikmet'in annesi Celile Hanım'ın ona Alphonso de Lamartine'in eserlerini orijinal dilinden okuyabilecek kadar iyi derecede Fransızca bilmesi Nâzım Hikmet'in henüz çocuk yaşlarda Fransızca öğrenebilmesine olanak sağlar. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in yaşadığı dönemde ve özellikle öğrenim gördüğü yıllarda yine Fransızcanın yaygın uluslararası dil olması onun Fransızca öğrenmesine büyük katkı sağlar. Ayrıca Bahriye Mektebi'nde kısa süreli olarak Almanca ve İngilizce dersleri de alır. 1921 yılında Rusya'ya giden Nâzım Hikmet, burada sosyal yaşamın gerekleri doğrultusunda Rusça öğrenir. Bu öğrenmenin günlük konuşmalar seviyesinde ve basit okumaları yapabilecek düzeyde olduğu, daha sonraki süreçte ilerleme kaydettiği düşünülmektedir. Yabancı dil bilgisiyle ve özellikle dünya edebiyatına olan ilgisiyle Nâzım Hikmet'in farklı tür ve içerikteki dünya edebiyatına ait birçok eseri çeviri yoluyla Türk edebiyatına kazandırdığı görülür. Bu noktada Nâzım Hikmet'in çevirileri incelenirken onun, şiir, hikâyeye, roman, tiyatro, opera gibi türlerin hemen hepsinde çeviriler yaptığına tanık olunur. Ayrıca Nâzım Hikmet, Marksist düşünce sistemini anlatan kimi siyasi metinleri de Türkçeye çevirir. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in ekonomik kaygılarla (özellikle hapisyanede kaldığı süreçte) çeviriler yaptığı da bilinmektedir. Bu çevirilerin bir kısmı ekonomik gelir elde etmek amacıyla yapılan çevirilerdir.

Nâzım Hikmet'in hapisyelerde yaptığı çeviriler onun bu dönemdeki okuma dünyasının bir parçasını oluşturur. Nâzım Hikmet'in Çankırı Cezaevi'nde oda arkadaşları Kemal Tahir'le Hikmet Kıvılcımlı'dır. Nâzım Hikmet burada oda arkadaşları ile Almanca çalışır ve tercümelere zaman ayırdığı görülür. Bu bağlamda Bursa Cezaevi'nden Memet Fuat'a yazdığı 22. 11. 1943 tarihli mektubunda yaklaşık on yıl kadar önce Dickens'ın *Ocak Çekirgesi* piyesini Rusça'dan çevirdiğini (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 11) belirtir. Memet

Fuat'a 25.08.1949 tarihli mektubunda ise "Ben şahsen o Amerikan<sup>45</sup> şairini pek sevmedim, fakat senin imtihanların olduktan sonra, onu değil en baş düşmanımın yazılarını bile tercüme ederim" (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 103) der.

Nâzım Hikmet'in roman türünde yaptığı tercümelere en dikkat çeken Rus yazar Lev Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eseridir. Zeki Baştımar'la birlikte 1943-1949 yılları arasında yaptığı çeviri Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanır. Kemal Tahir'e yazdığı 17.12.1942 tarihli mektubunda bu tercüme işinin kendisine Maarif Vekâleti tarafından verildiğini ve tercüme için Zeki Baştımar'la birlikte yapacağını iletir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 153). Orhan Kemal anılarında "Nazım Hikmet Sarıyerli Emin Bey'le birlikte Tolstoy'un *Harb ve Sulh*'una başlamıştı yine (Orhan Kemal, 2007, s. 106), "[...] Emin Bey Tolstoy tercümesinin müsveddelerini okuyor. Nâzım Hikmet hiç de acemi sayılmayacak, hatta takdir olunacak bir suretle bunları tape etmekte" (Orhan Kemal, 2007, s. 107) ifadeleriyle bu tercümenin nasıl yapıldığı hakkında bilgi verir. 1943 yılının başlarında Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eserinin tercümesine başlayan Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda bu çeviri ve Türkçeye yapılan aktarmalar konusunda detaylı bir bildirim sunar (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 158-159). *Savaş ve Barış*'ın yanı sıra Nâzım Hikmet'in özellikle hapisyanede bulunduğu dönemde, Zekeriya Sertel ve Sabiha Sertel'in de çabalarıyla Fransızca polisiye romanlar okuyup tercümelerine yardım ettiği bilinmektedir. Bu çeviriler dönemin süreli yayınlarında tefrikalar olarak yayımlanır.

*Savaş ve Barış*'tan farklı olarak yaptığı tercümelere de bahseden Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı bir başka tarihsiz mektubunda, "Bana bir tercüme edilecek kitap geldi, Fikret Adil'den. *Manon Lescaut*.<sup>46</sup> Tercüme etsin diye ona göndermişler, o da bana havale etti. Kitapçı Halit'ten bir şey çıkmadı. Ben öğleye kadar *Manzaralar*'a çalışıyorum, öğleden sonra tercüme yapıyorum" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 253) ifadelerine yer verir. Benzer şekilde Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, "*İşkenceler Bahçesi*<sup>47</sup> isimli romanı aldım. Tercümesini yapayım. Fakat o kadar

<sup>45</sup> Amerikalı şair Walt Whitman'ın şiirlerinin tercümesi kastedilmiştir (Ekonomik gerekçelerle yapılması planlanan tercüme yapılmamıştır).

<sup>46</sup> Giacomo Puccini tarafından yazılan opera.

<sup>47</sup> Octave Mirbeau tarafından yazılan roman.

çabuk olmaz. Yine iki üç ay sürer” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 256) diyerek tercüme edeceği kitap hakkında bilgi verir.

Nâzım Hikmet, Adalet Cimcoz’a yazdığı 12.07.1948 tarihli mektubunda, onun için de bir tercüme seçkisinde yayınlanması düşünülen şiirler tercüme ettiğini dile getirir (Nâzım Hikmet, 1997, s. 39-40). Nâzım Hikmet’in edebî eserler dışında sinema için de tercüme yaptığı da yine Kemal Tahir’e yazdığı, “Milli Eğitim Bakanlığı’na yaptığımız *Harp ve Sulh* romanının tercümesi şimdilik durdu. Fakat bir film tercümesi<sup>48</sup> gönderdiler, ondan elime yüz lira kadar geçecek ümidindeyim” (Nâzım Hikmet, 1991 c, s. 256) ifadelerine yer veren tarihsiz mektubundan anlaşılmaktadır.

Nâzım Hikmet’in şiir türünde yaptığı çeviriler, *La Fontaine’den Masallar ve Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*’de “Amerikan Şairlerinden Tercümeler -Martin Russak, Ralph Cheyney, Jim Waters-” başlığı altında yer alan dört şiirden oluşur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 392-397). “Amerikan Şairlerinden Tercümeler” ise Nâzım Hikmet’in, gazeteci ve yazar Nail Vahdeti Çakırhan’la birlikte İngilizce ’den çevrilen şiirlerden oluşur. Nâzım Hikmet, *La Fontaine’den Masallar*’ın manzum tercümesini ise hapisyanede kaldığı süreçte yapar. Bu tercüme hakkında Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı, tarihsiz mektubunda şu bilgilere yer verir: “Kitapçı Ahmed Halidden bir teklif aldım, Lafonten’den manzum tercümeler yaptırmak istiyor. Orhan Veli yapmış fakat argolu filan olduğu için çocuk diline pek uymuyormuş. Beş altı formalık bir şey olacakmış ve bütün hukuku kendilerine ait” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 59). Bu tercümeler için yine Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarihsiz bir başka mektubunda, “Mamafi işin bir tarafı hoşuma gidiyor, tercümeleri hece veznine istilize edilmiş serbest vezinle tercüme ediyorum. Yani okuduğun zaman hece vezniyle yazılmış intibamı bırakacak” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 165) ifadelerine yer verir. Yine Memet Fuat’a Bursa Cezaevi’nden yazdığı 14. 04. 1949 tarihli mektubunda, da bu çeviri hakkında bilgi verir (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 100).

Bunların yanı sıra Nâzım Hikmet, Piraye Hanım’a Çankırı Cezaevi’nden yazdığı tarih ibaresi bulunmayan (zarfın üzerindeki tarih 29. 11. 1940’tır) mektubunda, “Semih geldi, Benimle görüştü. Karmen operasının tercümesi varmış. Toska’yı çok beğenmişler, Karmen’i de bana tercüme ettirmek istiyorlarmış” (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 154) diyerek

<sup>48</sup> Hangi film olduğu tespit edilememiştir.

tercümeleri için ulaştığı iki metin hakkında bilgi verir. Ayrıca Semiha Berksoy'un 1944 yılında Nâzım Hikmet'e *Cavalleria Rusticana*<sup>49</sup> operasını tercüme etmesini teklif ettiği mektuplarda yer alsa da Nâzım Hikmet'in bu çeviriyi yapıp yapmadığı hakkında bilgi yoktur.

Bu metinler dışında Nâzım Hikmet'in hapisanede sürekli olarak Fransızca metinler, şiirler, romanlar ve süreli yayınlar okuduğu bilinmektedir. Okuduğu bu metinler kimi zaman mektuplarına da yansır. Nâzım Hikmet'in mektuplarında Pablo Neruda, Aragon gibi dünya edebiyatı sanatkarların şiirlerinden kimi kesitleri tercüme ettiği görülür. Piraye'ye Bursa Cezaevi'nden yazdığı tarih belirtilmeyen mektubunda "Sana yine Aragon'dan dört satır çevireyim:

Yalnız seninim, yalnız seninim, ayaklarının izlerine  
ve gömüldüğün yere ve kaybolan terliklerine, yahut mendiline tapıyorum.  
Hadi uyu, uyu benim çekingen çocuğum,  
ben başucunda bekleyeceğim, vadediyorum" (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 227).

mısralarıyla bu çevirilerin bir örneğini verir. Louis Aragon'dan yapılan bu tercüme onun okuma dünyasının sınırlarını gösteren önemli bir ipucu olarak varlık kazanır.

Nâzım Hikmet'in mektuplarında yer alan bilgilerden hareketle onun tercüme vasıtasıyla birçok sanatkarın metinlerine ulaştığı görülür. Tercümelerde yer alan söylemlerin, eserin yazıldığı dil özelliklerinin ve anlam alanlarının muhafaza edilmesi gerektiğini ileri süren Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, tercüme hakkında değerlendirmelerde bulunurken, Nasuhi Baydar'ın yaptığı tercüme ve özellikle "Anatole France'ın Malraux, Tolstoy, Gorki'nin" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 221) Türkçeye ve Fransızcaya yapılan tercüme hakkında görüşlerini dile getirir.

Nâzım Hikmet, 1925'te Ankara İstiklâl Mahkemesi davasıyla başlayan uzun yıllar devam eden adli soruşturmaları ve 1928'den 1950 yılına kadar aralıklarla süren hapisane yaşamının olumsuz şartları ve sağlık koşullarına rağmen, hapisaneyi hem kendisi hem de çevresindeki kişiler için bir okuma, çalışma ve üretme alanı olarak değerlendirir. Hapisane yaşamındaki okuma dünyası hakkında mektuplaşmalarından elde edilen bilgilerle onun Türk ve dünya edebiyatında yayınlanan eserlerle, edebî bilgiler veren kuramsal kitaplardan edebiyat tarihlerine, dinî kitaplardan süreli yayınlara ve siyasi

<sup>49</sup> Pietro Mascagni tarafından yazılan opera.

içerikli yazılara kadar birçok metne ulaştığı, bunları okuduğu ve değerlendirdiği sonucu çıkmaktadır. Mektuplarda yer alan bu okuma tavsiyeleri ardından Nâzım Hikmet'in söz konusu eserler ve yazarları hakkındaki kendi düşünceleri yer alır. Nâzım Hikmet'in mektuplarından anlaşıldığı üzere, sanatkârın süreli yayınları takip ettiği, süreli yayınlarda yer alan ve yeni çıkan hemen hemen bütün yeni edebî eserlerden haberdar olduğu görülür. O, mektuplarında eserler, yazarlar ve edebî şahsiyetler hakkında detaylı yorumlar yapar. Bu yorumlamalarda Nâzım Hikmet'in herhangi bir sanatkârın bir eserini diğer eserleriyle mukayese yaptığı, özelden genele açılan bir eleştiriye tabi tuttuğu görülür. Mektuplarda sıkça başvurulan bu karşılaştırmaların tespit edilmesi, onun okuma dünyasında yer alan eser ve sanatkârlar hakkında bilgi sahibi olunmasının yolunu açmıştır.

Nâzım Hikmet'in hapisane yıllarındaki mektuplaşmalarına konu olan Türk ve dünya edebiyatı sanatçıları şunlardır:

A. Kadir (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 59), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 291).

Ahmet Haşim (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 77). (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65)

Aka Gündüz (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).

Asaf Halet Çelebi (Nâzım Hikmet, 1993, s. 59).

Bedri Rahmi Eyüboğlu (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 328).

Behçet Kemal Çağlar (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42).

Cevat Şakir Kabaağaçlı (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 106).

Esat Mahmut Karakurt (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 160).

Evliya Çelebi (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 26), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 360).

Fuzulî (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 46), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65).

Fazıl Hüsnü Dağlarca (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 59)

Halide Edib Adıvar (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 27).

Hasan İzzettin Dinamo (Nâzım Hikmet, 1991 b: 59), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42),  
(Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56).

Karacaoğlan (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 322).

- Mithat Cemal Kuntay (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 53).
- Mahmut Yesari (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 106).
- Mehmet Akif Ersoy (Nâzım Hikmet, 1991 b: 10), (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 58).
- Mevlânâ (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 256), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 322), (Nâzım Hikmet, 1993, s.65).
- Muzaffer Şerif (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 180).
- Namık Kemal (Nâzım Hikmet, 1991c, s.109-110).
- Nedim (Nâzım Hikmet, 1993, s.65)
- Nefî (Nâzım Hikmet, 1991b, s.10).
- Oktay Rifat (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 59), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 323), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56). (Nâzım Hikmet, 1993, s.101). (Nâzım Hikmet, 1993, s.104).
- Orhan Kemal (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 59), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56).
- Orhan Veli Kanık (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 53), (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 57) (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 62), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 291), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56).
- Ömer Hayyam (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 59).
- Rıfat Ilgaz (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56).
- Sabahattin Ali (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 28), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 180).
- Saffet Irgat (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56).
- Sait Faik Abasıyanık (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 82), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 96).
- Sefer Aytekin (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42)
- Suat Taşer (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55-56)
- Şair Eşref (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 109-110).
- Tevfik Fikret (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 41), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 63), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65)

- Yahya Kemal (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 215). (Nâzım Hikmet, 1993, s. 105). (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 179) (Nâzım Hikmet, 1997, s. 28-29/36-37).
- Yunus Emre (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 322), (Nâzım Hikmet, 1993, s.65).
- Aleksandr Puşkin, (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65)
- Alphonse Daudet (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 96).
- Anatole France (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 40) (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 51).
- Andre Malraux (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).
- Anton Çehov (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 28).
- Boris Pasternak (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42).
- Cervantes (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 254-255).
- Charles Baudelaire (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 292).
- Charles Baudelaire (Nâzım Hikmet, 1993, s. 63), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65)
- Charles Dickens (Nâzım Hikmet, 1991b, s.10).
- Charles John Huffam Dickens (Nâzım Hikmet, 1991c, s.189-190)
- Dante Alighieri (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 254-255).
- Edgar Allan Poe (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).
- Emile Zola (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 51) (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 274), (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 72), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42). (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 163).
- Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 110).
- F. Scott Fitzgerald (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 229)
- François-René de Chateaubriand, (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 110).
- Fyodor Dostoyevski (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).
- George Sand (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 110).
- Guy de Maupassant (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 28).



- Hans Christian Andersen (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).
- Honoré de Balzac (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 274) (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10)  
(Nâzım Hikmet, 1991b, s. 51), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42) (Nâzım Hikmet,  
1991c, s. 163).
- İlya Grigoryeviç Ehrenburg (Nâzım Hikmet, 1991c, s.189-190).
- John Griffith London, (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 189-190).
- Joseph Rudyard Kipling, (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 189-190).
- Karl Marx (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).
- Lev Nikolayeviç Tolstoy (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 72), (Nâzım Hikmet,  
1991c, s. 254-255).
- Louis Aragon (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 59) (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 258).  
(Nâzım Hikmet, 1993, s. 65)
- Maksim Gorki (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 229), (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 28),  
(Nâzım Hikmet, 1991b, s. 51), (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 58), (Nâzım  
Hikmet, 1991b, s. 72), (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 127), (Nâzım Hikmet,  
1991c, s. 254-255).
- Mihail Şolohov (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10). (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42).
- Mihail Zoşçenko (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 71).
- Molière (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 258).
- Nikolay Vasilyeviç Gogol (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).
- O. Henry (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 40).
- Panait Istrati, (Nâzım Hikmet, 1993, s.165).
- Paul Marie Verlaine (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 292).
- Pearl Buck (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 160).
- Stéphane Mallarme (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 292).
- Victor Hugo (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 110), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65).
- Viladimir Mayakovski (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 42), (Nâzım Hikmet, 1993, s. 65)

Vladimir Lenin (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).

William Shakespeare (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 112-113).

Nâzım Hikmet'in mektuplarında yakınlarına okumalarını tavsiye ettiği ve hapishaneye göndermelerini istediği Türk ve dünya edebiyatına ait edebî/felsefî eserler ve kuramsal kitaplar/Türkçe metinler (mektuplarda yer verilen isimleriyle) şunlardır:

Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 46).

Ahmet Bedevi Kuran, *İnkılap Tarihimiz ve Jön Türkler* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 39).

Ahmet Kutsi Tecer, *Köşebaşı* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 39).

Attilâ İlhan, *Duvar* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 93).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Karadut* (Nâzım Hikmet, 1997, s. 28).

Celal Esat Arseven, *Tut ki Öldüm* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 92).

Halide Edib Adıvar, *Ateşten Gömlek* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 22-23).

Halide Edib Adıvar, *Harap Mabetler* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 22-23).

Halide Edib Adıvar, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*<sup>50</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 71).

Halide Edib Adıvar, *Mevud Hüküm* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 22-23).

Halide Edib Adıvar, *Sinekli Bakkal* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 22-23).

Halide Edib Adıvar, *Sonsuz Panayır* (Nâzım Hikmet, 1993, s.126).

Halide Edib Adıvar, *Tatarcık* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 80).

Halikarnas Balıkcısı, *Aganta, Burina, Burinata*, (Nâzım Hikmet, 1993, s.41)

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*<sup>51</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 65).

<sup>50</sup> Halide Edib'in *İngiliz Edebiyatı Tarihi – Başlangıçtan Elizabet Devrine Kadar*- isimli çalışması kastedilmiştir.

<sup>51</sup> Kemal Tahir'e yazdığı 07.06.1941 tarihli mektubunda, "Halbuki Halit Ziya'da üstadın "Baranı Elmas" pasajını yazabilmek için nasıl sadet haricine çıktığı görülür" (Nâzım Hikmet, 1991 c: 65) ifadeleriyle *Mai ve Siyah* romanının kastedildiği anlaşılmaktadır.

- İlhan Berk, *İstanbul*<sup>52</sup> (Nâzım Hikmet, 1993, s. 93).
- Kemal Tahir, *Göl İnsanları* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 66).
- Kemal Tahir, *Kelleci*<sup>53</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 144).
- Kemal Tahir, *Mülkiyet Kalesi*<sup>54</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 299).
- Kemal Tahir, *Sağırdere* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 53).
- Mahmut Makal, *Bizim Köy* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 117).
- Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 301).
- Muzaffer Şerif Başoğlu, *Değişen Dünya* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 38).
- Oktay Akbal, *Önce Ekmekler Bozuldu* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 77).
- Orhan Kemal, *Baba Evi* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 86).
- Orhan Kemal, *Ekmek Kavgası*<sup>55</sup> (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 107).
- Pertev Naili Boratav - Halil Vedat Fıratlı, *İzahlı Halk Şiirleri Antolojisi* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 198).
- Refik Halit Karay, *Anahtar* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 126).
- Refik Halit Karay, *Sürgün* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 56).
- Reşat Nuri Güntekin, *Çalığışu* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 47).
- Reşat Nuri Güntekin, *Kızılıcak Dalları* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 47).
- Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 14)
- Rifat Necip, *Binbir Gece Hikâyeleri* (Nâzım Hikmet, 1993, s.165).
- Sabahattin Ali, *Madonna*<sup>56</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s.180).
- Sabahattin Ali, *Sırça Köşk* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 77).

<sup>52</sup> İlhan Berk'in *İstanbul Kitabı* kastedilmektedir.

<sup>53</sup> Kemal Tahir'in *Kelleci Memet* ismiyle yayımlanan eseri kastedilmektedir.

<sup>54</sup> Kamal Tahir'in notlarına göre ismi Mülkiyet Kalesi olarak düşünülen bu kitap karalama halinde kalmış, bazı parçaların Esir Şehrin İnsanları bazılar da Gülen Agop Çıkmazı'nda kullanılmıştır.

<sup>55</sup> Memet Fuat'a yazdığı 09.01. 1950 tarihli mektubunda, "[...] okuduğum kitaplara gelince, bugünlerde öyle tavsiyeye değer hiçbir kitap okuduğum yok. Geçenlerde Orhan Kemal'in küçük hikâyelerini toplayan kitabını okudum. [...]" (Nâzım Hikmet, 1991 b: 107) ifadelerine yer verir. Eserin Orhan Kemal'in hikâyelerini topladığı *Ekmek Kavgası* adlı kitap olduğu düşünülmektedir.

<sup>56</sup> Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı eseri kastedilmektedir.

Sabahattin Ali, *Yeni Dünya* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 180).

Sait Faik, *Şahmerdan* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 96).

Tuna Baltacıoğlu ve Memet Fuat, *Aşk ve Sümküklü Böcek –Hikâyeler-* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 41).

Turan Aziz Beler, *Türedi Ailesi* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 220).

Vâlâ Nureddin, *Vurgun Peşinde* (Nâzım Hikmet, 1993, s. 23).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 61).

...Marif Vakfı, *Tanzimat'ın yüzüncü yıldönümü münasebetiyle çıkarılan kitap*<sup>57</sup>  
(Nâzım Hikmet, 1993, s. 39).

#### Yabancı eserler/metinler:

A. J. Cronin, *Şahika* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 85).

Aleksey Nikolayeviç Tolstoy, *Deli Petro*<sup>58</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 234).

Alexandre Dumas, *Monte Kristo Kontu* (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 71).

Andre Gide, *Batak*<sup>59</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 211).

Andre Malraux, *İnsanlığın Hali*<sup>60</sup> (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 33).

Antole France, *Penguenler Adası* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 36-37).

Charles Dickens, *David Copperfield* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 10).

D. H. Lawrence, *Lady Chatterley'in Aşığı*<sup>61</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 152).

Dale Carnegie, *Üzüntüyü Bırak Yaşamaya Bak* (Nâzım Hikmet, 1993, s.181).

Dante Alighieri, *İlahi Komedya* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 67).

<sup>57</sup> Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, "Tanzimatın yüzüncü yıldönümünde çıkartılan kitabı aldım" (Nâzım Hikmet, 1993:39) ifadelerine yer verir. Maarif Vekâleti tarafından 1940 yılında çıkarılan *Tanzimat I: Tanzimat'ın Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle* isimli eser kastedilmektedir.

<sup>58</sup> Kemal Tahir'e yazılan mektupta yer verilen eserin Aleksey Nikolayeviç Tolstoy'un *Azap Yolları* adlı eseri olduğu düşünülmektedir.

<sup>59</sup> Kemal Tahir'e yazdığı mektupta hapisaneyeye girmeden önce tefrika halinde takip ettiğini bildirir (Nâzım Hikmet, 1991 c: 211).

<sup>60</sup> Andre Malraux'un İnsalık *Durumu* (mektupta *İnsanlık Hali* ismiyle belirtilmiştir) adlı eseri.

<sup>61</sup> D. H. Lawrence'ın eseri. (Fransızcası olduğu düşünülmektedir. Çünkü 30. 12. 1942 tarihli mektupta eserin Türkçeye de çevrilmiş başka bir baskısının yapıldığından bahsedilir.)

Emile Zola, *Jerminal*<sup>62</sup> (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 50).

Emile Zola, *Nana* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 227).

Friedrich Engels, *Ailenin, Devletin ve Mülkiyeti Şahsiyenin Asılları*<sup>63</sup> (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 48).

Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesi'nin Sonu* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 48).

Fyodor Dostoyevski, *Aptal*<sup>64</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 139).

Fyodor Gladkov, *Çimento* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 231).

Jean Giono, *Tepe* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 231).

Jean-Jacques Rousseau, *İtirafklar* (Nâzım Hikmet, 1993, s.52).

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 67).

John Steinbeck, *Gazap Üzümleri* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 73).

Kont Bernadotte, *Son* (Nâzım Hikmet, 1993, s.109).

Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Anna Karanina* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 65).

Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Harp ve Sulh*<sup>65</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 65).

Maksim Gorki, *Ana* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 21).

Maksim Gorki, *Şehir Üzerindeki Fırtına*<sup>66</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 127).

Maksim Gorki, *Üniversitelerim*<sup>67</sup> (Nâzım Hikmet, 2007, s. 128).

Maksim Gorki, *Yaşanmış Hikâyeler*<sup>68</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 132).

<sup>62</sup> Emile Zola'nın *Germinal* isimli eseri.

<sup>63</sup> Memet Fuat'a Bursa Cezaevi'nden yazdığı tarih kaydı bulunmayan mektubunda "Bu kitaptan (Engels'in *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesi'nin Sonu* adlı eseri kastedilmektedir.) sonra sana Engels'in *Ailenin, Devletin ve Mülkiyeti Şahsiyenin Asılları* diye Muhittin tarafından tercüme edilmiş bir kitabı vardır, onu tavsiye ederim" (Nâzım Hikmet, 1991 b: 48) ifadeleriyle Engels'in *Ailenin, Devletin ve Mülkiyeti Şahsiyenin Kökenleri Kökenleri* adlı eserini belirtir.

<sup>64</sup> Fyodor Dostoyevski'nin *Budala* adlı romanı kastedilmektedir.

<sup>65</sup> Lev N. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* isimli eseri.

<sup>66</sup> Gorki'nin *Fırtınanın Habercisi* isimli romanı olarak düşünülmektedir.

<sup>67</sup> Maksim Gorki'nin *Benim Üniversitelerim* adlı eseri.

<sup>68</sup> Kemal Tahir'e yazdığı 05.05.1942 tarihli mektubunda, "Gorki'nin bir hikâyeler kitabı geçti elime. Piraye getirdi. İçinde birkaç tane de hocanın bilmediğim hikâyesi vardı. Gorki harikulade yazıcı ve insan. Bak, bir köy hikayesi yazmış, köy istihsali, manzaraları filan üçüncü planda. Harika bir şey." (Nâzım Hikmet, 1991

- Maurice Leblanc, *Arsen Lüpen*<sup>69</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 80).
- Michel Zevaco, *Pardayanlar*<sup>70</sup> (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 69)
- Miguel de Cervantes, *Don Kişot* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 67).
- Mihail Şolohov, *Sakin Don*<sup>71</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 47).
- Mihail Şolohov, *Uyandırılmış Toprak* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 53).
- Niccolo Machiavelli, *Hükümdar*<sup>72</sup> (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 57).
- Oscar Wilde, *Dorian Gray'ın Portresi* (Nâzım Hikmet, 2017, s. 128).
- Pearl S. Buck, *Çinli Ana*<sup>73</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 53).
- Ruy Gonzales de Clavijo, *Timur Devrinde –Kadis'ten Semerkant'a Seyahat-*  
(Nâzım Hikmet, 1993, s. 207).
- Stefan Zweig, *Merhamet* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 220).
- Upton Sinclair, *Altın Zincir* (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 189-190).
- Viladimir Mayakovski, *Şiirler*<sup>74</sup> (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 69-70).
- William Shakespeare, *Hamlet* (Nâzım Hikmet, 1991b, s. 98).

c: 132) ifadeleri yer alır fakat kitabın ismi belirtilmez. Maksim Gorki'nin *Aşk Rüyası –Unutulmuş Hikâyeler-* isimli tercüme edilen diğer hikâye kitabı da kastedilmiş olabilir.

<sup>69</sup> Kemal Tahir'e yazdığı 14.06.1941 tarihli mektubunda, Maurice Leblanc'ın *Arsen Lüpen* serisinin bütün eserlerinin kastedildiği anlaşılmaktadır.

<sup>70</sup> Piraye Hanım'a 19. 02. 1938 tarihinde Ankara Merkez Komutanlığı Cezaevi'nden gönderdiği mektubunda "Bana küçük temiz not defteri, şu İş Bankası'nın defterlerinden, bir de sendeki *Pardayanlar* filan gibi romanları gönder. Bir de mürekkepli kalem" (Nâzım Hikmet, 1991 a: 69) ifadesini kullanır. Bu ifadelerle *Pardayanlar*'ın on ciltlik serisinin kastedildiği düşünülmektedir.

<sup>71</sup> Kemal Tahir'e yazılan 03.03.1941 tarihli mektupta bahsedilen, Mihail Şolohov'un dört ciltlik *Durgun Don Üzerinde* isimli eseri olarak düşünülmektedir.

<sup>72</sup> Piraye Hanım'a 12. 07. 1934 tarihli mektupta "Kitapları daha almadım. Mektuplarını aldım. Haydar Rifat'ın kitabını hemen gönderdiğine çok sevindim, çünkü evrak bozuk gelir de tekrar mahkemeye çıkarsak bir delil olarak işime yarayacak" (Nâzım Hikmet, 1991 a: 57) ifadeleriyle bahsettiği eserin 1932 yılında Haydar Rifat'ın tercüme ettiği *Hükümdar* isimli eser olduğu düşünülmektedir.

<sup>73</sup> Kemal Tahir'e yazdığı 26.03.1941 tarihli mektubunda "[...] Pearl Buck'ın Çinli Ana'sı hikâyeyi zorla roman yapmaktı da ondan..." (Nâzım Hikmet, 1991 c: 53) ifadeleriyle belirtilen eser, Pearl S. Buck'ın *Ana* isimli romanıdır.

<sup>74</sup> Kemal Tahir'e yazdığı 20.05.1941 tarihli mektubunda, "[...] Sonra Mayakovski'nin 940 senesinde neşredilen ve bir tek ciltte toplanan şiirleri elime geçti. Okuyorum" (Nâzım Hikmet, 1991 c: 69-70) ifadeleriyle aktardığı eser.

#### 1.4. Rusya'daki Yaşamı ve Son Yılları

Nâzım Hikmet, 1950 yılında ilan edilen genel aflla hapishaneden çıkar ve 17 Haziran 1951'de deniz yoluyla Romanya'ya, oradan da Rusya'ya geçer. "Sovyetler Birliği'ne geldikten kısa bir süre sonra Nâzım Hikmet'in seçkin yapıtları birbirini izlemeye başladı. Şiirlerinin yanı sıra makaleler de yazıyor, bir toplum savaşı ve barış hareketinin etkin eylemcisi olarak da çalışıyordu" (Babayev, 1976, s. 341). Nâzım Hikmet'in Rusya'da ve seyahatler dolayısıyla çeşitli ülkelerde geçirdiği zaman onun özel hayatından sanatına kadar birçok açıdan yeni bir dönemin kapsısını aralar. Nâzım Hikmet henüz yolcuğunun başlangıcında yeni bir okuma dünyasına ilk adımlarını atar. Deniz yoluyla Romanya'ya geçen sanatkâr, trenle Rusya'ya gitmek için yola çıktığında Romen yazar ve şairleri, Nâzım'ı uğurlamak için istasyona gelmişlerdir, Rusya'ya vardığında ise onu Sovyet yazarlar Birliği Başkanı ve roman yazarı Simenof'un başkanlığında bir yazarlar heyeti karşılar (Sertel, 2004, s. 16-18). Böylece daha önce eğitimi için Rusya'da bulunan Nâzım Hikmet, Rus sanatkârlar ve onların eserleri hakkında sahip olduğu fikirlere yenilerini ekleme fırsatını bulur. Bununla birlikte yaşadığı mahkûmiyetin dünya genelinde ilgi uyandırması ve bu mahkûmiyet sürecinde kaleme aldığı eserlerin Rusçaya ve diğer dillere çevrilerek dünya edebiyatına kazandırılması onu dünyada tanınır bir şair hâline getirmiştir.

Nâzım Hikmet'in yurt dışında bulunduğu süreçte özellikle Sovyetler Birliği'nin ve Dünya Barış Konseyi'nin düzenlediği sanat ve edebiyat kongreleri, onun dünya edebiyatındaki çağdaş sanatkârlarla tanışmasını ve dolayısıyla onların eserlerine ulaşmasını sağlar. Dünya Barış Konseyi'nin Viyana'da düzenlediği kongreye davet edilen Zekeriya Sertel'in burada, Nâzım Hikmet'le birlikte Sovyet yazar İlya Ehrenburg, Güney Amerikalı şair Pablo Neruda, Brezilyalı yazar Jorge Amado'nun yer aldığını belirtir (Sertel, 2004, s. 28). Rusya'dan ilk olarak Viyana Kongresi için ayrılan Nâzım Hikmet daha sonra Almanya'da düzenlenen Dünya Gençlik Festivali'ne katılır ve daha sonra bir davetle Bulgaristan'a geçer. Seyahatler dolayısıyla kültürel anlamda da farklı birçok bilgiye ulaşan Nâzım Hikmet, Çin'e, Küba'nın başkenti Havana'ya, Macaristan'a, Finlandiya, Prag'a, İsveç'e, Kahire'ye ve Polonya'ya yolculuk eder. 1957'den sonra ise Sovyetler Birliği'ne bağlı Türk cumhuriyetlerine Azerbaycan, Özbekistan ve Türkmenistan'a gider. Bütün bunların yanı sıra Nâzım Hikmet'in Rusya'da bulunduğu

dönemde Asya’da varlığını sürdüren ve Sovyetler Birliği’nin etkisi altındaki birçok ülkeye gittiğini ve Asya cumhuriyetlerinden birçok sanatkâr ve yazarın da onu Rusya’da ziyaret ettiği bilinmektedir (Sertel, 2004, s. 46). Düzenlenen toplantılar ve kongrelerde dünya edebiyatının genç şairleri, Nâzım Hikmet’e şiirlerini göstermek ve ondan tavsiyeler almak ister. Nâzım Hikmet bu istekleri kimi zaman yerine getirerek okuma dünyasına dâhil eder (Sertel, 2004, s. 91-92). Bu dönemde Nâzım Hikmet’in dostları arasında 20. yüzyılın öne çıkan şairlerinden biri olan Vitezslav Nezval de yer almaktadır.

Rusya’da bulunduğu dönemde şiirlerinin yanı sıra piyes ve oyunlar da yazar. Nâzım Hikmet’in üyesi olduğu Sovyet Yazarlar Birliği’nin sahne sanatlarına ayrıca önem vermesi sayesinde birçok oyun yazarıyla tanışmıştır. Bu dönemde Sovyet Yazarlar Birliği kurucularından Aleksander Aleksandroviç Fadeyev gibi isimlerle iletişim halinde olan Nâzım Hikmet, Peridelkino denilen yazarlar köyüne yerleşir (Sertel, 2004, s. 63) ve bu sayede birçok sanatkârla temas kurar. Moskova Üniversitesi’nde bir söyleşiye davet edilen Nâzım Hikmet, Rus oyun yazarlarından Nikolay Alekseyeviç Ostrovskiy’i, dünya edebiyatından William Shakespeare’i Sovyet oyun yazarlarından Alexander Afinogenov’u sevdiğini belirtir (Babayev, 1976, s. 363).

Nâzım Hikmet’in Rusya’da dünya yazını ve süreli yayınları takip ettiği bilinmektedir. O dönemde Rusya’da öne çıkan bir sanatkâr olarak kabul gören Nâzım Hikmet’in *Literaturneya Gazeta*, *Yunost* gaztelerinde ve *Molodaya Gvardiya* dergisinde röportajları ve yazıları yayınlanır (Tulyakova Hikmet, 2004, s. 211). Fakat Nâzım Hikmet, Rusya’da bulunduğu süreçte Türkiye’de yayın yapan gazetelere ulaşmakta güçlük çeker. Bulgaristan’da bulunduğu sıradaysa Türkiye’den gelen gazeteleri okuma imkânı bulur (Sertel, 2004, s. 91-92).

Nâzım Hikmet’in hapisshaneden çıkışının ardından ona, Rusya’ya gönderilen mektuplar Melih Güneş<sup>75</sup> tarafından bir seçki halinde yayınlanmıştır. Bu seçkiler, Nâzım Hikmet’in hapisshanedede kaldığı yıllarda farklı kişilerle mektuplaştığını gösterir. Rusya Edebiyat ve Sanat Devlet Arşivi’nden ve Vera Tulyakova Hikmet Arşivi’nden elde edilen mektuplar, Nâzım Hikmet’in gönderdiği mektuplar ve Nâzım Hikmet’e gelen mektuplardan oluşur.

<sup>75</sup> Bknz. *Hasretle Nâzım Hikmet Mektupları*, (2008), (Haz. M. Melih Güneş), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



Seçkide Münevver Andaç'ın Nâzım Hikmet'e yazdığı mektuplar, Nâzım Hikmet'in Vera Tulyakova, Anna Stepanova,<sup>76</sup> Boris Vladimiroviç Erin'e, Ekber Babayev'e Muza Pavlov'a yazdığı mektuplar ve Nâzım Hikmet için üçüncü kişilerin birbirlerine yazdıkları mektuplar yer alır.

1951 yılında Rusya'ya giden Nâzım Hikmet'in 1955 yılına kadar eşi Münevver Hanım'la mektuplaşmasına izin verilmez. Ancak Zekeriya Sertel, 1955 yılından itibaren mektuplaşma izninin alınmasının ardından Nâzım Hikmet'in eşi Münevver Hanım ve oğlu Mehmet'le mektuplaşmaya ayrıca önem verdiği, onlara her gün bir mektup yazdığını ifade eder (Sertel, 2004, s. 123-124).

Nâzım Hikmet'in Rusya dışına yaptığı seyahatlerde ise haberleşmek amacıyla kullandığı mektuplar ve telgraflarda okuma dünyasına ait birçok bilginin yer aldığı görülür. Bu noktada sanatkârın özellikle kaleme aldığı tiyatro oyunlarının sahnelenmesi ve yayımlanması amacıyla Sovyet yazarlarla, tiyatro topluluklarının yöneticileri ve yönetmenlerle iletişim hâlinde olduğu görülür. Nâzım Hikmet, 06. 03. 1958 tarihinde Sovyet tiyatro yönetmeni Boris Vladimiroviç'e yazdığı mektupta Yanko Kupala Tiyatro Topluluğu'nun gösterimleri hakkında düşüncelerini yazar (Nâzım Hikmet, 2008b, s. 19). Benzer şekilde 11. 25. 1956'de Ekber Babayev'e yazdığı mektubunda, şair ve çevirmen Muza Konstantinovna Pavlova ve tiyatro yönetmeni Viktor G. Komissarjevski gibi isimlere yer verir (Nâzım Hikmet, 2008b, s. 24).

Yaşamının son döneminde Şilili şair Pablo Neruda'ya arkadaşlık kuran Nâzım Hikmet, onunla edebiyat sohbetleri ve müze gezintileri yapar (Tulyakova Hikmet, 1989, s. 25-26). Tarih ibaresi bulunmayan, Ekber Babayev ve Muza Konstantinovna Pavlova'a birlikte hitaben yazdığı bir mektubunda ise Pablo Neruda'nın şiirlerini oldukça beğendiğini ifade eden Nâzım Hikmet, Ekber Babayev ve Muza Konstantinovna Pavlova'nın yazdığı edebî eserler için de değerlendirmelerde bulunur (Nâzım Hikmet, 2008b, s. 19).

Nâzım Hikmet'in bu dönemde ve özellikle seyahatlerinde kaleme aldığı mektuplarında çağdaş dünya edebiyatını daha yakından tanıdığı, gittiği ülkelerdeki yazar ve şairlerle yakın ilişkiler kurduğu görülür. Bu seyahatlerde özellikle gittiği ülkelerde kendisini

---

<sup>76</sup> Vera Tulyakova'nın kızı.

tanıyan genç şairlerin ilgisini üzerine çeken Nâzım Hikmet, bu şairlerin şiir denemelerini okuyarak ya da tercümesini dinleyerek eleştirilerde bulunur.

Yaşamının son yıllarında da kültürel faaliyetler ve yazın dünyası ile olan ilişkisini sıkı sıkıya sürdüren hemen her zaman yanında bulunan ve onun oyunlarını Rusçaya çeviren Ekber Agarzayeviç Babayev ve eşi Vera Tulyakova Hikmet ile kimi zaman edebiyat üzerine konuşmalar yapar. Bu konuşmalarda Nâzım Hikmet'in her iki isme de okuma tavsiyelerinde bulunduğu görülür. Vera Tulyakova Hikmet, anılarında Nâzım Hikmet'in kendisine Rusya'da UNESCO tarafından yayımlanan *Eski Rus İkonları* adlı bir kitabı hediye ettiğini söyler (Tulyakova Hikmet, 2004, s. 211). Birlikte yaptıkları uluslararası seyahatlerde zaman zaman kitapçılara gittiklerini dile getiren Tulyakova Hikmet, Mısır gezisi sırasında kitapçı raflarında *Ogonyok* dergisi koleksiyonları ve Lenin'in Rusça kitaplarının yer almasını kendilerini oldukça mutlu ettiğini ifade eder (Tulyakova Hikmet, 2004, s. 225). Nâzım Hikmet'in bu dönemde Rus edebiyatı ve halk kültürüyle ilgili bilgilere ulaşma isteği göze çarpar. Aynı zamanda Türk sözlü kültürünün mirası ve Türk edebiyatıyla ilgili bilgileri ise Rusya'daki çevresine ve Rus basınına aktarır. Arkadaş çevresiyle sohbetlerinde, katıldığı/davet edildiği programlarda, gazete ve dergilerde yazdığı yazılarda belirginleşen nokta budur. Örneğin "Nâzım, "Türk Halk Masalları" derlemesinin SSCB'de yayımlanması üzerine '300 Tısyaç Ekzemplyarov... (300 Bin Adet...)' başlığıyla bir yazı kaleme alır. Yazı, *Ogonyok* dergisinin 1 Kasım 1959 tarihli 49 nolu sayısında çıkar" (Perinçek, 2016, s. 79). Nâzım Hikmet, yazısında Rusya'da yayımlanan Türk masallarında Sovyet halkının kendilerinden çok şey bulabileceğini dile getirir.

Nâzım Hikmet'in bu dönemde edindiği yeni arkadaşlarıyla da edebiyat sohbetleri yaptığı, sosyal çevresinin sağladığı imkânlarla hem kültürel birikiminin hem de okuma dünyasının sınırlarını genişletir. Örneğin Vera Tulyakova Hikmet, aile dostları Mihail Davidoviç Volpin'le Nâzım Hikmet'in 1920-30lu yıllara dair edebiyat sohbetlerini anlatırken Nâzım Hikmet'in "Çok seviyorum sohbetini onun. Mayakovski hakkında en ilginç şeyleri ondan işittim" (Tulyakova Hikmet, 2004, s. 273) deyişini vurgular.

3 Haziran 1963'te hayatını kaybeden Nâzım Hikmet'in Rusya'daki yaşamı ve son yıllarına dair okuma dünyasına ait verilerin sınırlı olduğu görülmüştür. Bu dönemde şiirleriyle birlikte tiyatro eserleri de kaleme alan sanatkarın yayınlanan mektupları

tarandığında, kendi eserlerinin başka dillere yapılan çevirileri üzerine yoğunlaştığına tanık olunur.

Nâzım Hikmet, yaşamı süresince okuma ve öğrenme istişini her an canlı tutmuştur. Çocukluk yıllarında şiire duyduğu okuma ilgisi, eğitim ve gençlik döneminde şiirle birlikte tiyatro metinlerine yönelerek ve artarak devam eder. Hapishane yıllarında ise hikâye ve romana türünde yoğunlaşan okuma dünyasının sınırları yaşamının son yıllarına kadar yeni eserlerle genişler. Yüzeysel okumalar yapmayan Nâzım Hikmet, okuduğu eserleri, yazarı, dönemi, fikri ve alt yapısıyla bir bütün hâlinde değerlendirir. Karşılaştırmalar yaparak okuduğu eserlerin niteliğini sorgular. Mektuplar ve anılardan edinilen bilgilerle onun, çok geniş bir kültürel birikime ve güçlü bir metinsel belleğe sahip olduğu görülür.

## 2. BÖLÜM

### NÂZIM HİKMET'İN SANATSAL VE YAZINSAL KAYNAKLARI

Nâzım Hikmet'in şiirsel estetiğinin okumaya dayalı kaynaklarını tespit ederken yine onun süreli yayınlardaki yazılarından, söyleşilerinden, mektuplarından, hakkında yazılan biyografi ve anı türündeki eserlerden hareketle neleri referans aldığını ortaya koymak mümkündür. Nâzım Hikmet'in edebî eserlerinde özellikle de şiir türündeki eserlerinde yanmetinsel ögelerle (ön sözler, dipnotlar vb.) kimi yazınsal kaynaklarını belirtmesi de ayrıca dikkat çeker. Bu bağlamda onun yazınsal kaynaklarını belirlerken bu iki noktadan hareket etmek önemli veriler sunar.

Nâzım Hikmet'in hangi türden olursa (roman, şiir, tiyatro vb.) olsun bir eser kaleme alırken ön hazırlık ve okumalar yaptığı bilinmektedir. Bu okumalarla ilgili bilgilere ise özellikle onun hapisshaneden gönderdiği mektuplarda yer alan ifadelerin ve şiir türündeki eserlerinde yer alan yanmetinsel unsurların (ithaf, epigraflar, dipnotlar, ön sözler vb.) taranmasıyla ulaşılabilir.

Nâzım Hikmet'in mektuplarından anlaşıldığı üzere, sanatkâr kaleme alacağı eserler ve özellikle şiirler için her birinin muhtevasına ve türüne göre ayrıca okumalar yapmıştır. Bu okumaların odaklandığı konu ya da tür için oldukça detaylandığı dikkat çeker. Örneğin Piraye Hanım'a ve Kemal Tahir'e rubai türünde şiirler kaleme almayı düşündüğünü iletirken, Piraye Hanım'a 1945 yılı sonunda Bursa Cezaevi'nden yazdığı mektubunda, "Sende Gazali'nin rubaileri olacak, hani Çankırı'da da okumuştuk, sanırsam Abdullah Cevdet'in tercümeleridir. O kitabı bana hemen postayla taahhütlü olarak yolla" (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 256) diyerek Gazali'nin rubailerinin yer aldığı kitabını<sup>77</sup> temin etmesini söyler. Yine rubailerle ilgili olarak Nâzım Hikmet'in daha önceki okumaları yeni okumalarla birleştirdiği görülür. Bu bağlamda, Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarihsiz mektubunda, "Evvvela rubailerden biriyle başlayayım. Görüyorsunuz ya, polemiği ve kavgayı Hazreti Mevlana'ya kadar götürdüm. Hazret'in <<Suret hemi zillest>> diye başlayan ve dünyanın bir hayalden, gölgeden ibaret olduğunu söyleyen bir rubaisi var,

<sup>77</sup> Ahmet Gazali'nin *Dil Mest-i Mevlânâ* kitabında yer alan rubaileri kastedilmektedir.

benimkisi yüzlerce yıl sonra hazrete cevap” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 24) ifadeleri örnek olarak gösterilebilir.

Mektuplarda özellikle talep edilen eserlerin, Nâzım Hikmet’in eserlerini yazış sürecinin bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, “Çalışmama gelince: Ufak tefek şiirler yazıyorum. Hazırlamak istediğim romanın malzemesini okuyorum. ‘Romeo ve Juliet 2’ diye bir piyesin üzerindeyim. Bu bir tecrübe olacak, asıl istediğim ‘Hamlet No 2’” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 89) ifadeleri bu çalışma süreci hakkında bilgi notları içerir. Kemal Tahir’e yazdığı tarihsiz bir başka mektubunda ise, “Kıssa-i Yusuf Aleyhüsselam” diye bir piyese çalıştığımı, Bunun için *Tevrat*’ı okuduğunu ve özellikle *Tevrat*’taki Yusuf’u hikâyesini bu yazacağı piyes için malzeme olarak değerlendirdiğini ifade eder (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 359). Bununla birlikte söz konusu çalışma için sadece *Tevrat*’ı değil, “Mısır tarihini de yeni baştan ok[ur]. Bir yandan *Tevrat*’ı bir kere daha devre[der]. Tabii, aşk sahnelerinin sözlerine Süleyman’ın *Neşideler Neşidesi*’nden parçalar almayı unutma[z]” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 360). Nâzım Hikmet, Müzehher Vâ-Nû’ya yazdığı tarih ibaresi bulunmayan bir başka mektubunda ise

Kuzum hem bana mektup yazın, hem de şu Sultan Hamid devrinden son senelere kadarki zaman içinde ve bu devreye aid yazılmış tarihî, edebî kitapları, o devrin hususiyetlerini gösteren hatıraları ne olursa olsun o devirden hiç olmazsa mütarekeye kadarki dokümanları bulup buluşturup yollayın (Nâzım Hikmet, 1993, s. 94).

ifadelerine yer vererek, tasarladığı eserin arka planı için özellikle belirli bir döneme ait eserlerin teminini ister. Mektupta istenilen çalışma ve eserlerin, Nâzım Hikmet’in metinlerarası düzlemde koşuklaştırmaya yöneldiği bir kesit olan, *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”taki “31 Mart Vakası”nın anlatıldığı bölüme kaynaklık edebileceği düşünülmektedir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1255-1260). Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın belirtilen bölümünde koşuklaştırmayla yeniden yazılan metin söz konusu döneme ait olan 30 Nisan 1909 tarihli *Sabah* gazetesidir.

Örneklerden hareketle Nâzım Hikmet’in özellikle hapisyanede kaldığı süreçte mektuplar aracılığıyla teminini istediği eserlerden yeni eser üretmek amacıyla faydalandığı, ön okumalarla üreteceği metinler için bir hazırlık yaptığı görülür. Böylece o, yeniden yazmayla ürettiği metinlerde ilgili yazınsal kaynaklardan faydalanarak yeni bir

metin ortaya koyar. Özellikle tarihî bir gerçekliği kurmaca alana taşıırken ise doğrudan birincil kaynaklardan yararlanma yoluna gittiğine tanık olunur.

Nâzım Hikmet'in ön okumalarını belirlemek için şiirlerindeki yanmetinsel unsurlar açısından ise *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nı ve *Kuvâyi Milliye* destanı dikkat çeken hacimli iki eserdir. *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ön söz mahiyetinde bir giriş bölümünde sanatkâr, eseri kaleme alma nedeni ve yazım süreci gibi konulara değinmekle beraber, tarihi gerçekliği olan bir süreci yeniden kurgulama yoluna gittiğini ifade eder. Bu bölümde dikkat çeken nokta, Nâzım Hikmet'in eseri kaleme alırken okuduğunu belirttiği eserleri bildirmesidir. “Aklımda İbni Arabşahant, Aşıkpaşazadeden, Neşriden, İdrisi Bitlisiden, Dukastan ve hatta Şerefeddin Efendiden okuya okuya ezberlediğim satırlar var [...]” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 477) ifadelerine yer veren Nâzım Hikmet'in söz konusu isimleri Mehmet Şerefettin [Yaltkaya]'in hazırlayıp 1924'te yayımladığı *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin* adlı kitabında yer alan kesitlerden okuduğu ve dikkatini çeken kesitleri kendi eserinin ön sözüne alıntıladığı görülür. Bu noktada söz konusu isimlerin eserlerinde geçen konuyla ilgili bölümler kaynak gösterilerek yapılan alıntılarla ön söze dâhil edilir. Örneğin “Şeyh Bedreddinin tevellüdü 770 etrafında olmak lâzım geleceğini kuvvetle tahmin etmek mümkündür” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 477) şeklinde yapılan alıntı bölüm, Mehmet Şerefettin [Yaltkaya]'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin*'inde “Şeyh Bedreddin Ne Zaman Doğdu” başlığı altında verilen bilgilerden bir kesittir (Yaltkaya, 1994, s. 58). Aynı durum *Kuvâyi Milliye* destanı için de geçerlidir. Bu bağlamda örneğin *Kuvâyi Milliye* destanında, destana kaynaklık eden ve Nâzım Hikmet'in ön okumaya tabi tuttuğu *Nutuk* için şu ifadeler yer verilir: “Bu ikinci bapta vesikalar Nutuk'un Devlet Basımevi İstanbul 1938 basımınının 46, 47, 49, 64, 65, 68, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 79. sayfalarından alınmıştır” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 543).

Nâzım Hikmet'in şiirlerinin kaynakları arasında kendisine gönderilen mektupların önemli bir yeri vardır. Çünkü o, özellikle eşi Piraye Hanım'dan gelen mektuplara edebî değer yükler. Nâzım Hikmet'in mektup dönüşümüne başvurduğu şiirlerin sayısı oldukça fazladır. Nâzım Hikmet, kimi zaman kendi mektuplarını koşuklaştırırken kimi zaman kendine gelen mektuplar dönüştürür. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in, mektup dönüşümlerine yer verdiğini düşündüğümüz manzum metinleri, *Dört Hapishaneden* kitabında yer alan “Ankara / Bir Cezaevinden, Tecritteki Adamın Mektupları 1-2-3”

(Nâzım Hikmet, 2014: 665-668), “Çankırı / Çankırı Hapishanesinden Mektuplar 1-2-3-4-5” (Nâzım Hikmet, 2014: 671-688), “Kemal Tahir’e Mektup” (Nâzım Hikmet, 2014: 713), *Yatar Bursa Kalesinde*’de yer alan, “Karıma Birinci Mektup” (Nâzım Hikmet, 2014: 758), “Ayşe’nin Mektupları 1-45” (Nâzım Hikmet, 2014: 830-867), *Yeni Şiirler*’de yer alan “Lehistan Mektubu” (Nâzım Hikmet, 2014: 1527-1532) “Memed’e Son Mektubumdur” (Nâzım Hikmet, 2014: 1548-1551), “İstanbul’dan Mektup” (Nâzım Hikmet, 2014: 1569-1574), “II. Münevverden Mektup Aldım” (Nâzım Hikmet, 2014: 1615), “Münevver’e Mektup Yazdım, Dedim ki” (Nâzım Hikmet, 2014: 1616), “David Oystrah’a Mektubumdur (Nâzım Hikmet, 2014: 1617) *Son şiirler*’de yer alan, “Berlin Mektubu 1” (Nâzım Hikmet, 2014: 1854), “Berlin Mektubu 2” (Nâzım Hikmet, 2014: 1854), “Berlin Mektubu 3” (Nâzım Hikmet, 2014: 1856)’tür. Bununla birlikte, Gece Gelen Telgiraf (Nâzım Hikmet, 2014: 345-346), *Yatar Bursa Kalesinde*’de yer alan, “Üstad’a Telgiraf” (Nâzım Hikmet, 2014: 943), *Yeni Şiirler*’de yer alan “Mektup” (Nâzım Hikmet, 2014: 1508-1513) üstmetinsel öğelerle kurulduğu düşünülen manzum eserlerdir.

Nâzım Hikmet’in kaynak metin olarak kullandığı mektupları, şiirleriyle karşılaştırma olanağı, mektupların tamamının yayınlanmamasından dolayı mümkün olmamaktadır. Fakat yine mektuplarında dile getirdiği gibi Nâzım Hikmet’in kendisine gönderilen mektuplardan bir kısmını şiirleştirdiği düşüncesi öne çıkar. Bu şekilde bir kaynak kullanımını *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da yer alır.

Çoğu zaman şiirleri ve şiir yazmak için zaman ayırarak “çalışan” (“Saat 21-22 Şiirleri” bu “çalışmaların” en dikkat çekici örneğidir) Nâzım Hikmet şiiri hemen her türden eser, metin, fikir, düşünce, sanat eseri vb. kaynak metin olur. Bu bağlamda o, metinlerarası/göstergeler arası işlevleri büyük bir sanat gücüyle pratiğe dönüştürebilen ve böylece çoksesli bir şiir evreni oluşturabilen bir sanatkârdır.

## 2.1. Türk Edebiyatı

“Metinlerarası bakış, gelenekselleşen ve/veya klasikleşen kültürel unsurları yeniden üreterek yaratır. Olduğu gibi yinelemez, dönüştürerek yeniden yaratır. Böylelikle gelenek geçmişin şimdide durağan bir yinelemesi olmaktan çıkar, yeni bir bağlamda devingen bir unsur durumuna gelir” (Aktulum, 2015, s. 15). T. S. Eliot, “Gelenek ve Şair” adlı yazısında geleneğin eski eserlere yenilerin eklenmesiyle genişlediğini ileri sürer. Ona

göre sanatkar, geçmişi hâl içinde eriterek eserini ortaya koyar. “Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir” (Eliot, 2007, s. 3). Ona göre şair tek başına diğerlerinden ve özellikle geçmişte yaşamış şairlerden bağımsız olarak değerlendirilemez. Zira “Bir ulusun kültürünün temel unsurlarını canlı tutmanın yolu onların sürekli olarak başka dönemlerde güncellenmelerine bağlıdır. En etkili güncellenme yolu ise başka yapıtlarda yeniden kullanıma sokulmaları, bir başka deyişle söylemlerarası/metinlerarası bir sürece katılmalarıdır” (Aktulum, 2015, s. 9). Klasik nedir sorusunu cevaplamaya çalışan T. S. Eliot Romalı şair Publius Virgilius’u örnek gösterir ve onun eser üretirken kendisinden önceki kimi sanatkarlar gibi Yunan şiirini merkeze alan bir tavırla eserler kaleme aldığı vurgular (Eliot, 2007, s. 168). Virgilius için ileri sürülen bu fikirler aynı zamanda metinlerarasılığın edebiyatta yazınsallığın ölçütü olduğu düşüncesini doğrular niteliktedir. “Çağdaş yazarın, geçmiştekilerle aynı çizgide olması, çağdaş eserin eski edebiyatın yarattığı organik bütünün bir parçası olması, tek taraflı bir mecburiyet değildir. Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tâbi olur” (Eliot, 2007, s.3). İşte tam bu noktada Nâzım Hikmet’in de şiirlerinde kimi zaman edebî geleneği benzerini yapma yoluna giderek koruduğu kimi zamansa onu yeniden yorumladığı görülür. Bunu yaparken o, daha önce üretilmiş olan Türk ve dünya edebiyatına ait metinlerini, sanatsal unsurları ve Türk sözlü kültür anlatılarını işlevsel bir düşünceyle yeni metinlere dâhil eder, dönüştürür, biraraya getirir veya yenidenyazar.

Nâzım Hikmet’in yazınsal kaynaklarını ve geleneksel Türk edebiyatı ile ilişkisini sorgulayan farklı birçok esere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Nedim Gürsel’in *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını* (1992) ve Gökhan Tunç’un *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet’in Ferhad ile Şirin’i ve Sezai Karakoç’un Leylâ ile Mecnun’u* (2011) adlı eserleri konunun metinlerarasılık açısından incelenmesi noktasında önemli veriler sunar. Nedim Gürsel, Nâzım Hikmet’i “yenilikçi atılımıyla geleneğe dönüş çizgilerinin kesiştiği yerde kendini bulmuş bir sanatkar” (Gürsel, 1992, s. 15) olarak değerlendirirken, Gökhan Tunç ise Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin* adlı oyunundan hareketle onun “Osmanlı şiirindeki tasavvufi düşünce sistemini karşısına alarak, bireysel aşkı toplumsal bir aşka doğru genişletmesiyle” (Tunç, 2011, s. 38-42) gelenek içinde yeni



bir biçim ve içerik yorumlamasına gittiğini” ileri sürer. Her iki araştırmacının ulaştığı sonuçlardan hareketle Nâzım Hikmet’in geleneği yorumlayarak yeniden ürettiği, geleneği kendi duyuş ve düşünce tarzının yansımaları ve zihin kodlarıyla yeni bir düzlemde kurguladığı ve yaşattığı fikri öne çıkar. İşte bu noktada Nâzım Hikmet’in eserlerinde de içerik ve biçim açısından yaptığı yeniliklerin geleneksel edebî formlar, anlatılar ve kahramanlarla bütünlük sağladığı görülür. Onun kurgusal metinlerinde yaptığı metinlerarası dönüştürmeler, göndermeler ve yenidenyazma gibi işlemler, anlam ve içeriği yine geleneğin bütünlüğü içinde yorumlar. Böylelikle o, geleneği yazınsal bir kaynak olarak da kullanmış olur. Çünkü metinlerarasılığın yazınsal alanda en önemli işlevlerinden biri unutulmayı ortadan kaldırmasıdır.

Nâzım Hikmet’in şiir türündeki eserleri incelendiğinde metinlerarası işlevleri adeta pratik olarak şiirlerine uyguladığı görülür. Bunu yaparken, yazınsal bir kaynak olarak Türk edebiyatının sözlü ve yazılı ürünleriyle sürekli bir temas hâindedir. Onu, Türk edebiyatındaki çağdaşları Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer gibi isimlerden ayıran en belirgin özelliklerden biri aslında budur. Nâzım Hikmet’in estetiğinin ve yazın ürünlerinin öne çıkan kaynakları arasında akla gelen ilk unsur Türk sözlü kültürünün anonim anlatılarıdır. Çünkü Nâzım Hikmet’in çocukluk yıllarında dinlediği masal ve hikâyeler, ailesi ve sosyal çevresinden öğrendiği sözlü kültür anlatıları onun estetiğinin oluşmasında etkilidir. Nâzım Hikmet, dedesinin konağında çalışan hizmetkârlardan ve köylü kadınlarından maniler, türküler, Battal Gazi Destanı, Ferhat ile Şirin’i, Kerem ile Aslı’yı hikâyeleri dinleyerek halk edebiyatı unsurlarıyla tanışmıştır (Babayev, 1976, s. 13-14). Böylece sözlü geleneğe dayanan anlatılar onun belleğinde yer eder ve zihin kodlarına göre şekillenerek kurguladığı metnin dokusunda yer almaya başlar. Çünkü yazılı her metnin sözlü bir kültür duyarlılığı ve gelenekten kaynaklandığını ifade eden Walter Ong’a göre “Sözlü kalıplarla düşünme anlatım biçimi, bilincimize ve bilinçdışına derinden işlediği için, insanın eli kalem tutar tutmaz yok olmaz” (Ong, 2013, s. 40). Nâzım Hikmet’in henüz çocukluk yıllarında kazandığı sözlü kültür belleği yaşamı boyunca ürettiği eserlerinde kullanır. Çünkü kültürel ve meinsel bellekle oluşturulan edebî eserler, “anahtar sözcüklerinin üzerine yazıldığı bir parşömen kâğıdıdır” (Sanders, 2013, s. 25).

Nâzım Hikmet'in edebî ürünleri incelendiğinde sözlü kültür unsurlarını daha çok iki düzlemde kaynak olarak kullandığı görülür. Bunlardan ilki sözlü kültür anlatılarının ve bu anlatılara ait kahramanların, doğrudan alıntılanması/tekrarlanması, biçimi ve/veya içeriği korunarak ya da değiştirilerek yeni metinde kullanılmasıdır. *İlk Şiirleri* içinde yer alan 1920 tarihli “Kaçırılan Kız Kardeşler” şiiri “Gençliğe Masal” üst başlığıyla (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1940), 1935 tarihli “Kırk Haramilerin Esiri” ise “Gençliğe Masal: 1” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1935) üst başlığıyla yayınlanır. Her iki şiirin içeriği ve özellikle söylemleri masal anlatılarını anıştıran bir yapıda kurgulanır. Bu noktada sözlü kültürün etkilerinin onun henüz ilk dönemki şiirlerindeki etkileri de karşılık bulmuş görünmektedir.

Nâzım Hikmet'in sözlü kültür unsurlarını kaynak aldığı ikinci düzlem sözlü kültürün dinamik yapıları söylem unsurlarının yeni metne taşınmasıyla kurulur. Örneğin *Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci kitap”ta söylemlerarasılığa yer verilen bir diğer kesit kurmaca karakter “Mahkûm Melahat”ın tekerlemelerle (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1208), “Üçüncü Kitap”ta, “Güllü Hanım”ın hikâyesi anlatılırken manilerle söylemlerarası düzlem kurulur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1287). Sayıları oldukça artırılabilir her iki düzlem için verilen bu örneklerden anlaşılacağı üzere Nâzım Hikmet, yazınsal alanda sözlü kültürün kaynaklık ettiği bir geleneği sürdürmeye devam eder.

Nâzım Hikmet'in çoğu manzum metninde (özellikle *Kuvâyi Milliye* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları* gibi hacimli metinlerinde) sıradan kahramanların günlük yaşamları ve geçmişe dönük hikâyelerini gözler önüne serer. Fakat eserde yer alan bu “soluk kişilikler sözlü zihnin belleğinde tutunamaz. Kahramanın anısının iyice yer etmesi için, hemen bütün kahramanlar birer ‘tip’ oluşturur” (Ong, 2014, s. 88). Nâzım Hikmet bunu yaparken, Türk halkının simgesel değerlerini, kendine özgü özelliklerini ve muhayyilesinde oluşturduğu anlatıları, anlatı kahramanlarını, kimi zaman alıntılarla kimi zamansa benzetmelerle metne dâhil eder. “Nasrettin Hoca”dan, Karagöz ve Hacivat’a kadar birçok unsur onun eserlerinde içinde kendine yer bulur. Ayrıca sözlü kültüre ait mani ve türkü gibi türlerin de biçimsel ya da söylem özellikleriyle ya da alıntılama yoluyla eserine dâhil ettiği görülür.

Nâzım Hikmet’in birçok şiirinde, yazımsal bir kaynak olarak kullandığı Türk sözlü kültür öğelerinin ve Türk halk edebiyatı anlatılarının kesitlerine, kahramanlarına, içeriklerine rastlamak mümkündür. Örneğin 835 *Satır*’da yer alan “Kerem Gibi” (1930) şiirinde, geleneksel Türk halk hikâyelerinde yer alan “Kerem ile Aslı Hikâyesi” ile metinlerarası bir düzlem kurar. Bu düzlemde şiirin başlığına da ismini veren “Kerem” adlı kahramana yüklenen değer ve halk hikâyesinin izleğinde yaratılan değıştirmenin izleri görülür. Şöyle ki, geleneksel anlatılarda yer alan Kerem ile Aslı hikâyesinde sevgilisi Aslı ile birlikte olamayan Kerem’in iç çekerek yanması dramatik bir şekilde anlatılır. Nâzım Hikmet’in “Kerem Gibi” şiirinde ise Kerem, alıntılıandığı halk hikâyesinden farklı bir bağlamda ve şiir öznesiyle özdeşleştirilerek yeni metne taşınır:

Ben diyorum ki ona :

- Kül olayım

Kerem

gibi

yana

yana.

Ben yanmasam

sen yanmasan

biz yanmasak,

nasıl

çıkarm

karan-

-lıklar

aydın-

-lığa... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 205).

Şiirde Kerem’in amacı ve eylemi değıştirilir. Çünkü Kerem, sevgilisine kavuşamamanın üzüntüsüyle yanıp kül olan bir âşıktan, “karanlıkların aydınlığa çıkması” için yanmayı göze alan bir kahramana dönüşür. Böylece model metinden alınan Kerem’e yüklenen değer, yeni metinde farklı bir değerle değıştirilmiş olur. Benzer şekilde Nâzım Hikmet’in geleneksel aşk imgesini/kavramını yine geleneksel anlatılardan hareketle değıştirdiği bir başka şiiri “Tahir ile Zühre Meselesi” (1948)’dir. Nedim Gürsel, söz konusu şiirde Nâzım Hikmet’in şiiri yazdığı yıllardaki duygularının bu şiirde etkili olduğunu ifade eder (Gürsel, 2002, s. 104-105). Bununla birlikte “Kerem Gibi”de olduğu gibi, Nâzım Hikmet “Bu kez de, badeli aşığı çağından sorumlu bir kahramana dönüştürür. Onca sevmek, bireye değil tüm insanlığa yönelen, tek kişinin sorunu olmaktan çıkıp toplumun kurtuluşunu gerçekleştiren bir edimdir” (Gürsel, 2002, s. 109). Nâzım Hikmet’in Ferhat

ile Şirin hikâyesini ise tiyatro türünde kaleme aldığı görülür. Diğer iki halk hikâyesine benzer bir bağlamda değiştirmeye/dönüşüme tabi tutulan izlek ve kahraman davranışlarının (Örneğin Ferhat'ın Şirin'e ulaşabilmek için değil şehri suya kavuşturabilmek için mücadele etmesi gibi) tiyatro oyununda da yer aldığı görülür. Fakat burada dikkat çeken nokta, Nâzım Hikmet'in örneğin "Türk Köylüsü" şiirinde bu isimlere yani anlamsal açıdan dönüştürdüğü, simgesel değerlerini değiştirdiği bu halk hikâyesi kahramanlarına yaptığı göndermelerdir. Çünkü gönderme yapılan "Ferhat" kahramanı geleneksel anlatılarda yer alan kahramana yüklenen değerden farklı bir değer taşır.

Nâzım Hikmet'in eserlerinde ona kaynaklık eden halk edebiyatı geleneği içindeki eski yapılar/katmanlar yeni bir anlam boyutu kazanarak kendini yeniler. Bu noktada Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* ve *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* adlı eserleri örnek gösterilebilir. Şöyle ki Nâzım Hikmet söz konusu eserlerinde geleneksel epik destan anlatılarının içerik öğelerini kullanırken bunları değiştirir. Bu bağlamda örneğin epik destanlarda yer alan "olağanüstü bir kahramanın otobiyografisi" olma özelliği, *Kuvâyi Milliye*'de çoğul destan kahramanlarının (Onlar'ın) başarı hikâyesine dönüştürülür. Nâzım Hikmet, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise geleneksel epik anlatıların aksine "yenilgiye uğrayan kahramanın" hayatının bir kesitini destanlaştırır. Bu bilgiler ışığında Nâzım Hikmet'in özellikle geleneksel anlatılar içinde yer alan kahramanların (sadece destan kahramanları değil, Keloğlan Nasreddin Hoca gibi diğer kahramanların da) işlevleri üzerinde bir yeniliğe gittiği, fakat bunu geleneksel anlatının biçimsel ve üslup yapısını koruyarak sunuşu dikkat çeker. Nâzım Hikmet'in geleneksel Türk yazımına ideolojik düşünce sistemini de eklediği görülür. Bu onun eserlerinde kimi zaman (*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda olduğu gibi) bir ideolojik kök arayışı kimi zaman (*Rubailer*'inde olduğu gibi) materyalist dünya görüşünün metne yansıtma fikri şeklinde varlık kazanır. O, ideolojik dünya görüşünü veya söylemi kişilere/olaylara/olgulara yüklediği değerle bütünleştirir. Böylece Türk halk edebiyatının yazınsal kaynaklarını farklı bir fikir düzlemine ve evrensel bir boyuta taşır.

Nâzım Hikmet'in estetik dünyasının oluşumuna kaynaklık eden bir diğer referans klasik Türk edebiyatıdır. Çocukluk yıllarındaki konak yaşantısının ve edebiyata düşkün aile bireylerinin ona sağladığı öğreticiliğin yanı sıra kendi birikimleriyle oluşturduğu klasik Türk edebiyatına dair belleğin izlerini birçok eserinde görmek mümkündür.

Bazı şiirlerinde açık ya da kapalı olarak Hayâlî, Fuzûlî, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi Divan şairlerine yer verdiği; Mevlânâ, Hayyam ve Sa'dî'den etkilendiği; [...] Leylâ ile Mecnûn, Kerem ile Aslı gibi çift kahramanlı aşk hikâyelerinden söz ettiği; Divan şiirinin kelime kadrosunu ve rubai gibi bir nazım şeklini kullandığı; Adem, Nuh, Musa gibi peygamberlerden bahsettiği; Tevrat ve Kur'an'dan yararlandığı görülmektedir (Öztekin, 2008, s. 148).

Nâzım Hikmet'in farklı türdeki eserlerinde, Fuzûlî, Şeyh Gâlib, Nedim gibi sanatkârlardan birçok öge yer alır. Bu sanatkârlara ait metinler kimi zaman model / kaynak metin olarak kullanılırken, kimi zamansa bu metinlerin izlek ya da söylem özellikleri, alıntılarla ve yinelemelerle Nâzım Hikmet tarafından kendi eserlerinde tekrarlanır ya da benzeri yapılır. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in şiir türündeki eserleri tarandığında, klasik Türk edebiyatından unsura rastlamak mümkündür. Örneğin *Sesini Kaybeden Şehir*'de yer alan "Kerem Gibi" (1930)'de, klasik Türk edebiyatı sanatkârlarından Fuzulî'nin bir gazelinde yer alan bir mısraın bir kesitini alıntılar, başka bir ifadeyle doğrudan alıntılacağı mısraı metinlerarası düzlemde eksiltileyerek metnine dâhil eder. Fuzulî'nin beyiti,

Dost bî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn  
Derd çoh hem-derd yoh düşmen kavî tâli zebun (Fuzulî, 1958, s. 356).

beytinden alıntılanır. Nâzım Hikmet, alıntılacağı mısraı eksiltileyerek ve ilk kelimedeki "e" sesini dört defa tekrarlayarak bir anlam vurgusu yapar:

Deeert  
çok,  
hemdert  
yok (Nâzım Hikmet, 2014, s. 204).

Belirtilen şiirde, Nâzım Hikmet, Fuzulî'den aldığı parça metinde birebir alıntılama yapma yoluna gitmez. Ondan aldığı kesiti harf değişimi/eklemesiyle şiirine dâhil eder. Böylece kaynak aldığı metnin anlam alanını kendi muhayyilesine göre yeniden düzenleyerek dönüştürür ve geliştirir. Benzer şekilde *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise Nedim'in "-idi" redifli gazeli söylem açısından taklit edilir. Nâzım Hikmet, bunu yaparken, öncelikle yeni ürettiği metnin muhtevasını oluşturan tarihi süreci söylem açısından çağrıştırır. Çünkü söz konusu metinde Nâzım Hikmet, tarihî, gerçek bir kişi olan Şeyh Bedreddin'in yaşadığı dönemi (14. yy. sonları ve 15. yy. başları) dramatize eder. Bunu yaparken de kaynak metin olan klasik Türk edebiyatı sanatkârlarından Nedim'in söylem özelliklerini kendi metnine taşır.

Olağanüstü bir aşk hikâyesini kurguladığı *Jokond ile Sİ-YA-U*'da ise sanatkârın klasik Türk edebiyatında ve geleneksel anlatılarda işlenen aşk izleğine benzer bir muhtevayı hikâyeye eder. Eserde klasik/geleneksel anlatılarda yer alan kahramanlara yapılan şu göndermeler dikkat çeker:

Çinden gelen sevgilim gitti Çine!  
 Ve ben artık  
     bilemem kimlere derler Leyla ile Mecnun?  
 O pantolonlu Leyla  
 Ben etekli Mecnun değilsem! (Nâzım Hikmet, 2014, s. 63).

Bu noktada ayrıca Nâzım Hikmet'in hikâyeye etme tekniği ile aşk izleğini klasik edebiyattaki mesnevi türünü anıştıran biçimle kaleme aldığı söylenmelidir. Zira eserin şiirsel metinlere nispetle hacimli oluşu da bu düşünceyi destekler.

Nâzım Hikmet, kendisinden önce yaşamış ve özellikle kendi yaşadığı dönemde etkisi hâlâ hissedilen Türk edebiyatının öne çıkan isimlerinin metinlerine hâkimdir. Bu bağlamda dikkat çeken ilk isim Tevfik Fikret'tir. Özellikle babasının Tevfik Fikret şiirlerine olan ilgisi dolayısıyla küçük yaşta ulaştığını, okuma dünyasına ait bilgilerden elde etmek mümkündür. Bununla birlikte o, Türk edebiyatının bu büyük sanatkârının eserlerini yazınsal birer kaynak olarak da değerlendirir. Vâlâ Nureddin, Nâzım Hikmet'in Tevfik Fikret'i çok genç yaşta keşfedip anladığını şu ifadelerle dile getirir: "Fikret de zoraki bir bağdı aramızda. Kütüphane onu kavrayabilecek kudrette değildi. İşte Nâzım bu devirde 1921'lerde Meşin Kaplı Kitap'ı yazdı. Tarih-i Kadim'in karşısına dikti" (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 489). Benzer şekilde Nâzım Hikmet'in şiirinin erken dönemlerinde özellikle Tevfik Fikret etkisi görmek mümkündür. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in metinlerarası düzlemde tematik olarak taklit veya benzerini yazma işleviyle değerlendirilebilecek manzum metni ise "Sağlığında Yayımladığı Eski Biçimli İlk Şiirleri"nde yer alan "Tesadüf" başlıklı şiiridir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in model metin olarak Tevfik Fikret'in "Tesâdüf" şiirini seçtiği söylenebilir. Her iki şairin şiirlerinin başlıkları ortaktır hem de şiirlerin izleğinde yer alan "geçmişteki sevgiliyle/beğenilen kişi ile karşılaşma" durumu göze çarpar. Bunun yanı sıra Tevfik Fikret'in "İkinci Tesâdüf" ve "Son Tesâdüf" şiirleri de benzer içeriğe sahip iki manzum metin olarak karşımıza çıkar. Nâzım Hikmet'in söz konusu eserlerden hareketle benzer muhtevaya sahip bir şiir kaleme aldığı söylenebilir.

Niçin o çehreyi görmekle titredim birden,  
O dîdelerde niçin gizli bir nigâh aradım?  
Değil garâm-ı heves-perverâne mu'tâdım,  
Niçin o gözlere dikkatle baktım öyle iken?.. (Tevfik Fikret, 2018, s. 207).

Dün akşam yine ben görmeseydim sizi  
Zaman öldürmüştür derdim sevgimizi  
Bence siz şimdi bir yabancı iken neden  
Kalbimde hala o ilk aşkımın izi (Nâzım Hikmet, 2014, s.1917).

yer alan bu dörtlüklerde görüldüğü üzere, benzer içerikler, karşılaşma anı, sorgulama vb. ifadelerine yer verilmesi her iki metni birbirine yakınlaştırır. Bu noktadan hareketle Nâzım Hikmet'in henüz Rusya'ya gitmeden önce kaleme aldığı "Tesadüf" şiirinde Tevfik Fikret'tin aynı adlı eserinden esinlenerek benzer bir metin yaratma yoluna gittiği görülür.

Tevfik Fikret etkisi onun kimi olgunluk dönemi şiirlerinde de hissedilir. Örneğin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de yer alan 1935 tarihli "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri" başlıklı manzum metin incelendiğinde, Tevfik Fikret'ten Namık Kemal'e kadar birçok sanatkârın eserlerinden izler taşıdığı görülür. "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri"nde epigrafla, Tevfik Fikret'in "Hemşirem İçin" şiirinde iki defa tekrarlanan "Sen ölmedin, seni öldürdüler, zavallı kadın!" (Tevfik Fikret, 2016, s. 327-331) mısraı kullanılır. Nâzım Hikmet söz konusu epigrafın ardından kendi manzum metnine,

Sen çıkmadın  
çıkardılar karşıma seni! (Nâzım Hikmet, 2014, s. 402).

mısraları ile başlar. Bu mısralarda Tevfik Fikret'in ifadelerinin metinlerarası düzlemde dönüştürülerek yeni metinde kullanıldığı görülür. Şiirin ilerleyen bölümlerinde söylemi de belirleyen bu dönüşüm, Nâzım Hikmet'in metnini kimi yönleriyle "Hemşirem İçin" şiirine yaklaştırır. Şöyle ki Tevfik Fikret'in şiirinde sıkça kullandığı hitap "Ey!" hitap sözcüğü olarak birçok mısram başında yer alırken, Nâzım Hikmet'in de benzer şekilde mısra başlarında aynı sözcüğü aynı işlevle kullandığı görülür:

Ey ismet-i mübâreke, ey hüsn-i zî-hicab,  
Ey hande-i yulû-i hayâ, bîkr-i gül-nikâb... (Tevfik Fikret, 2016, s. 329).

Ey ihtisas mahkemeleri kaçağı  
ve Despini Kokonun aftosu,  
ey marka malı kör  
provokatör,  
ve ey zavallı yetim . . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 405).

İki şairin şiirlerinden alınan bu kesitler, her iki şiirin söylem açısından birbirlerine yakınlığına, böylece metinlerarası bir düzlemin kuruluşuna işaret eder. Bu noktada Nâzım Hikmet'in "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri"nde Peyami Safa'ya yönelttiği eleştirileri sıralarken, Tevfik Fikret'in zaman zaman Tevfik Fikret'in mısra kuruluşlarına başvurduğu ve söylem özelliklerini kendi metnine taşıması dikkat çeker.

Nâzım Hikmet'in kimi zaman ideolojik bir tutumu ön plana çıkararak bazı Türk sanatkârlarını eleştirisi göze çarpar. O eleştirilerini sıralarken muhatabın kalem ürünlerini toplumcu gerçekçi bir süzgeçten geçirir. Böylece eleştiri yönelttiği metni bir kaynak hâline getirir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in özellikle mektupları incelendiğinde onun Türk edebiyatı ve Türk şiiri değerlendirmelerinin yoğunlaştığı isimler arasında Namık Kemal öne çıkar. "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri" başlıklı manzum metninde Namık Kemal'e hücum eden Nâzım Hikmet'in mektuplarındaysa onun fikirlerine ve manzum metinlerine önem verdiği dikkat çeker. Birçok şiir karşılaştırmasında Namık Kemal'i örnek gösteren sanatkârın onun özellikle şiir türündeki eserlerinin birçoğunu okuduğu görülür. Kemal Tahir'e yazdığı 20.01.1942 tarihli mektubunda, "Şair Eşref müthiş adamdır. Ona realistlik vasfını vermekle çok doğru yapmışsın. Hele Namık Kemal'le karşılıklı konuşma halinde Eşref'in realizmi –bu realizmde septiklik olduğu da kaydedilmeli, anarşistçesine bir septiklik- gün gibi ortaya çıkıyor" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 109) diyerek bunun bir örneğini verir. Mektubun devamında Namık Kemal hakkında uzun bir değerlendirmede bulunur. (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 109-110). Bununla birlikte *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan,

Zaten bizde halkın bir garip hayranlığı var şairlere

Namık Kemal'den beri

(Nâzım Hikmet, 2014, s. 1188).

dizeleri, Nâzım Hikmet'in Namık Kemal'e bakış açısı hakkında da kimi ipuçlarını içerir. Böylece o, Namık Kemal'e yönelttiği eleştirilerin yanı sıra onun sanat gücünü ve toplumda bıraktığı etkiyi de dile getirmiş olur.

Nâzım Hikmet'in çağdaşı olduğu sanatkârların metinlerine de ilgi duyduğu, bu sanatkârların birçok eserini okuduğu ve yazımsal birer kaynak olmak üzere kendi



eserlerinde bu metinlere göndermeler yaptığı görülür. Bu noktada akla ilk gelen aynı zamanda kendisinin de edebiyat dersleri aldığı Yahya Kemal'dir. Vâlâ Nureddin'e yazdığı 22.01.1950 tarihli mektubunda, "Ondan şahsen –mısra düzmek hünerlerinin teknik bahislerinde- çok faydalanmış bir insanım" (Nâzım Hikmet, 1993, s. 215) diyen Nâzım Hikmet'in hapisanede kaldığı yıllarda dahi onun şiirlerini takip ettiğini Adalet Cimcoz'a yazdığı tarihsiz mektubundaki şu ifadelerden öğrenmek mümkündür:

Yahya Kemal'in Endülüste Raks şiiri için, "Gelelim kitap hakkında düşündüklerime, ikidir ısrarla kanaatlerimi yazmamı istediğin için ve sırf sen okuyasın diye bunları söylüyorum. Bence kitap haline geldikleri andan itibaren şiirler ya kıymetlerini kaybediyorlar, yahut bilakis değerleri çoğalıyor. Mısra, beyit, kıta ile şiirin bütünü arasındaki münasebet gibi bir şey (Nâzım Hikmet, 1997, s. 28-29).

Nâzım Hikmet, Yahya Kemal'in eserlerini kimi zaman yazınsal bir kaynak haline getirir. Bu bağlamda sanatkârın şiirleri incelendiğinde, "Benerci Kendini Niçin Öldürdü"nün Birinci Bap'ında,

Akşamüstü serinlikte teferrüce çık. . .  
Ve Yahya Kemal beyi asrileştir biraz,  
yaz :  
'Şöyle rahat bir kûşeye sığındık da biz  
Dehrin bu hayı huyuna meclubu handeyiz ...' (Nâzım Hikmet, 2014, s. 302-303).

Yahya Kemal'in "Abdülhak Hâmid'e Gazel" başlıklı şiirinden alıntılanan bir beyti içerir. Bu kesit alıntılanarak (Alaycı Dönüştürüme başvurularak yeniden yazılmasıyla) metne dahil edilir. Nâzım Hikmet, Yahya Kemal'in "Yattık bülemlend servlerin gölgesinde şâd / Dehrin bu hây ü huyuna mecbûl-i handeyiz" beytini "Şöyle rahat bir kûşeye sığındık da biz / Dehrin bu hayı huyuna meclubu handeyiz..." şeklinde yeniden yazar. "Ve Yahya Kemal beyi asrileştir biraz" dizesi ironi içerir. Şöyle ki, aslında şiirden alınan kesitle Yahya Kemal'in kendi döneminde de "asrileştirildiğinde" de toplumdaki, gerçek hayattan ve ideolojik söylemden uzak olan sanatı kurguda söz alan Roy Dranat'ın diliyle yerilir. Çünkü kurguda Roy Dranat, "kavgadan dönmüş" rahat bir hayatı tercih etmiştir. Bu yönüyle Roy Dranat, Yahya Kemal'i örnek alır/gösterir. Benzer şekilde 1947 tarihli "Mukayese" başlıklı şiirinde ise

Osmanlıların en usta şairi Yahya Kemal gelir aklıma:  
bir camekânda şişman ve mustarip görürüm onu.  
Ve her nedense birdenbire hatırlarım:  
Yunan dağlarında ölen topal Bayron'u (Nâzım Hikmet, 2014, s. 882).

Mısralarıyla Yahya Kemal'in rahatına düşkün olmasını yerip İngiliz şair George Gordon Byron'un mücadeleciliğini över. Nâzım Hikmet, çocukluk yıllarından itibaren Yahya Kemal'i tanınması, özel dersleri ve hatta ilk şiirlerinde yaptığı düzeltmelerle ona destek olması (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 35)'ndan dolayı, özel hayatında yaşadığı problemler dışında, onu kendi üzerinde büyük etkisi olan bir öğretmen olarak kabul eder. Kimi zaman onu eleştirse de yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere, Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatının öne çıkan şairlerinden biri olan Yahya Kemal'in şiirini kaynak metin olarak kullandığı görülür.

Nâzım Hikmet, "Sağlığında Yayımladığı Eski Biçimli İlk Şiirleri"nde epigraflarla çağdaşı olan sanatkarlara ithaflarda bulunmuştur. Yahya Kemal, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya gibi sanatkarlara, aile bireylerine ve yakın çevresine yapılan ithafların bir kısmı metinlerarası düzlemin kurulmasına imkân verirken diğer bir kısmı ise böyle bir işlevi gerçekleştirmez. Örneğin *İlk Şiirler*'de yer alan "Benim Gönlüm" şiirinde "Gönlü kelebek olan şaire" ithafı dikkat çeker (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1943). Nâzım Hikmet, Orhan Seyfi Orhon'u ve onun "Gönlüm" başlıklı şiirini kasteder. Bu noktada Nâzım Hikmet'in Orhan Seyfi Orhon'un "*Gönlüm* şiiri 1919 yılında *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi* adlı şiir kitabında yayınlanırken, Nâzım Hikmet'in "Benim Gönlüm" başlığıyla yayınlanan şiiri ilk olarak 05.04.1928'de *Akbaba* dergisinde ve daha sonra 25.09.1936'da *Alemdar* dergisinde yayınlanır. Nâzım Hikmet'in "Benim Gönlüm" şiirinde gönderme yaptığı "Gönlüm" şiiri ile metinlerarası bir ilişki kurduğu, "Gönlüm" şiirinin biçimini taklit ettiği görülür. "Gönlüm" şiirinde duyguların kaynağı bir kelebeğe benzetilir. Nâzım Hikmet ise "Benim Gönlüm" şiirinde ise gönlü bir kartala benzetir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in şiirinde Orhan Seyfi Orhon'un kimi dizelerini dönüştürerek yeniden yazma yoluna gittiği görülür. Şiirlerin bütünü dikkate alındığında ise Nâzım Hikmet'in şiiri ile Orhan Seyfi Orhon'a cevap verdiği izlenimi uyanır.

Nâzım Hikmet, *Yatar Bursa Kalesinde* eserinde yer alan "Nasılsın?" şiirinde ise yanmetinsel bir öge kullanarak "-İrfan Emin'e akrostiş-" (Nâzım Hikmet, 2014: 757) açıklamasına yer verir. Nâzım Hikmet, (avukatı da olan) İrfan Emin [Kösemihaloğlu]'na ithafla aynı zamanda şiirin biçimsel bir özelliğini de vurgular. Böylece yanmetinsel bir öge olan ithafta kullanılan ifadeler üstmetinsel yani türe ait unsurları ihtiva eden göndermeyi içeren metinlerarası bir düzlemi başlatır.

Nâzım Hikmet'in okumalarının zaman zaman belirli konu, alan ya da kişiler üzerine yoğunlaştığı görülür. Örneğin sanatkâr, Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarihsiz mektubunda, II. Abdülhamit devri için yazılan “bu devreye ait yazılmış tarihî, edebî kitapları, o devrin hususiyetlerini gösteren hatıraları ne olursa olsun” temin edilebilecek bütün metinlerin kendisine ulaştırılmasını ister (Nâzım Hikmet, 1993, s. 94). Yine Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarihsiz başka bir mektubunda, “Hindistan'a, bilhassa Pakistan'a dair, iktisadi, siyasi, coğrafi ve ticari kitaplar”ın teminini ister (Nâzım Hikmet, 1993, s. 109). Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı 09.02.1950 tarihli mektubundaysa, “Ali Suavi Efendi hakkında yazılmış kitaplar bulup gönderebilir misiniz? Tanzimat devri ve sonu münevverlerinin en enteresanı olan bu mübarek zat için bir piyes yazmak istiyorum” (Nâzım Hikmet, 1993, s. 219) der.

Nâzım Hikmet'in yazınsal kaynaklarında kutsal kitapların (tercümelerinin) da önemli bir yer vardır. “Kıyamet Sureleri” başlığı altında yer alan iki manzum metni: “1 Alâmetler Suresi” ve “2 Tebahhur Suresi” dikkat çekicidir. “Kıyamet Sureleri”nde yapılan alıntılar ve göndermeler kutsal kitaplarla ilintili bir kaynak eleştirisini ortaya koymayı gerektirir. “Kıyamet Sureleri'ni, Kuran, hatta *Tevrat*'a dek uzanan bir kültür bağlamının dışında ele almak olanaksız [dır]” diyen Nedim Gürsel, şiirleri genel başlığı olan “Kıyamet Sureleri” için seçilen başlığın “kıyamet” kavramının kozmik yapısı etrafında kutsal kitaplara, özellikle *Tevrat*'a göndermeleri işaret ettiğini ileri sürer (Gürsel, 2002, s. 21). Öte yandan Nâzım Hikmet'in “Kıyamet Sureleri” içinde yer alan “1 Alâmetler Suresi”nde Süleyman Çelebi'nin *Mevlid* adlı eserinden,

Hem Muhammed gelmeği oldı yakın  
Çok alâmetler belürdi gelmedün (Süleyman Çelebi, 1992, s. 77).

beytinde yer alan kimi ifadeleri metinlerarası düzlemde değiştirerek,

Yedi kat yerin altından uğultular geliyor.  
Çok alâmetler belirdi, vakit tamamdır.  
Haram sevaboldu, sevap haramdır.  
Ak kurt, kara tahtayı daha bir yol kemir,  
çekin ki körükleri  
ateşe girdi demir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 656).

bölümünde kullanır.

Onun şiirlerinde Türk edebiyatının farklı türdeki birçok metninden alınan öğelere ulaşmak mümkündür. Hemen hemen her edebî türden metni kaynak metin olarak kullanarak çoksesli bir metin vücuda getirir. Ayrıca süreli yayınlardan, radyo haberlerine kadar birçok öge, onun eserlerine dâhil olur. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, Sovyetler Birliği'nde yayınlanan *Literaturnaya Gazeta*'daki bir yazısında şu ifadeler yer verir: “Moskova Senfonisi, yirminci asırda Rusya’da Türkiye’de ve diğer memleketlerde cereyan eden en önemli tarihî hadiseleri hazırladığım destanımın bir parçasıdır” Bu destanda rol alanlar Türkiye’de, Sovyetler Birliği’nde veya edebî eserlerle gazetelerden hayatlarını öğrendiğim insanlardır” (Nâzım Hikmet, 1952, s. 5). Bu bağlamda Nâzım Hikmet’in dipnotta yer verdiği bir diğer manzum metni, *Yeni Şiirler* içinde yer alan “23 Sentlik Askere Dair” başlıklı eseridir. Şiirin başlığına eklenen dipnot için eserin sonunda “Geçenlerde gazeteler yazdı: Amerika'nın Dışişleri Bakanı Mister Dalles, Atlantik Paktı'na en ucuz askeri Türkiye'nin sağladığını söylemiş. Bir Türk askeri 23 sente mal oluyormuş. Bu meselenin üzerine bir şiir yazdım” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1521) açıklaması yer alır. Metinlerarası düzlemde yanmetinsel bir öge olarak değerlendirilen söz konusu dipnot ile gönderme yapılan metinler gazete haberleridir (fakat hangi gazete olduğu belirtilmez). Benzer şekilde Nâzım Hikmet’in gazete metinlerinden hareketle koşuklaştırma yöntemine başvurduğu manzum metinler arasında öne çıkanlardan bir diğeri 28.07.1962 tarihli “Vatan Haini” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1826)’dir. Söz konusu metinde yer alan mısraların ise *Vatan* gazetesinde kendisi hakkında yapılan haber metninden alındığı görülür.

Nâzım Hikmet’in şiirlerinde Türkiye’de çıkan süreli yayınlarda yer alan gazete haberleri kadar radyo yayınları da (özellikle İkinci Dünya Savaşı’na dair bilgiler) önemli kaynaklardır. Bu bağlamda *Son Şiirler*’de yer alan seri hâlinde altı şiirden oluşan eseri (“1 Kara Yara”, “2 Emniyet Müdür”, “3 Adnan Bey”, “4 Ahmet Emin Yalman”, “5 Refik Koraltan”, “6 Korkuyor” başlıklarını taşıyan) “Gazete Fotoğrafları Üstüne” (03.08. 1959) bu şiirler arasında gösterilebilir. Nâzım Hikmet’in “Gazete Fotoğrafları Üstüne” (Nâzım Hikmet, 2014: 1702-1707) başlığını taşıyan ve altı alt başlıkla altı şiirden oluşan eserinde, gazetede gördüğü fotoğraflarını resimsel birer gönderge olarak kullanarak betimler ve fotoğraflarla ilgili gazete yazılarıyla ise metinlerarasılık kurar. Fotoğrafların yer aldığı gazetenin, “4 Ahmet Emin Yalman” başlığını taşıyan şiirde şu ifadeler yer verilmesinden dolayı,

Ona göre her devirde, her zaman  
satılacak bir gazeteydi "Vatan"  
ve hazret sattı vatani (Nâzım Hikmet, 2014, s.1705).

*Vatan* gazetesi olduğu görülür. Fakat Nâzım Hikmet'in belirtilen *Son Şiirler*'de yer alan seri hâlinde altı şiirden ("1 Kara Yara", "2 Emniyet Müdür", "3 Adnan Bey", "4 Ahmet Emin Yalman", "5 Refik Koraltan", "6 Korkuyor" başlıklarını taşıyan) "Gazete Fotoğrafları Üstüne" oluşan esrinin altına 03.08. 1959 tarihi düşülmüştür. Belirtilen yıllarda Nâzım Hikmet'in yurt dışında olduğu bilinmektedir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in gazetenin hangi sayısına posta ya da arkadaşları yoluyla ulaştığı belirsiz bir hâl almaktadır.

Bu bilgiler ve verilen örnekler dikkate alındığında Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatının sözlü kültür ürünlerinden Türk halk edebiyatına, klasik Türk edebiyatı metinlerinden çağdaşı olduğu Türk edebiyatı sanatçılarının eserlerine, kutsal kitaplardan süreli yayınlarda yer alan metinlere kadar birçok anlatıyı ve/veya ögeyi yazınsal bir kaynak olarak kullanarak çoksesli bir estetik/şiir dünyası oluşturduğu söylenmelidir.

## 2.2. Batı Edebiyatı

Nâzım Hikmet'in, okuma dünyası incelendiğinde onun, Batı'nın öne çıkan metinler ve klasiklerinin büyük bir kısmını okuduğu anlaşılmaktadır. Batı sanatkârlarının kimi zaman eserleri ve fikirleri, kimi zaman olay örgüleri kimi zaman da kahramanları Nâzım Hikmet'in manzum metinlerine kaynaklık eder. Nâzım Hikmet'in özellikle olgunluk dönemi şiirleri incelendiğinde, sanatkârın biçim olarak Rus edebiyatından, içerik olarak ise daha yoğun bir şekilde Fransız edebiyatının metinlerinden etkilendiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Rus sanatkârlardan V. Mayakovski, A. Puşkin, N. Gogol, L. Tolstoy öne çıkarken, Fransız edebiyatında ise A. Dumas, J. Verne, H. Balzac gibi isimlerin metinleriyle Nâzım Hikmet'in estetik dünyasına kaynaklık eden isimler arasında yer aldıkları görülür. Ayrıca İngiliz edebiyatından büyük oranda Shakespeare ve H. G. Wells, Alman edebiyatından Goethe, İspanyol edebiyatından Cervantes ve Şilili sanatkâr Pablo Neruda sanatkârın örnek/kaynak aldığı isimler arasında ön çıkar.

Nâzım Hikmet'in -olgunluk dönemi- şiirlerinde, her şeyden önce Rus sanatkâr Viladimir Mayakovski'nin şiirlerinde kullandığı "merdiven basamakları şeklindeki mısra dizilişleri"ni biçimsel olarak model aldığı görülür. Mayakovski ile genç yaşta tanışan

şair, ondan aldığı bu modelden hareketle kendi şiir evrenini farklı bir noktaya taşır. Böylece model aldığı metindeki biçimsel yapı kendi şiir estetiğinin bir parçası olur.

Nâzım Hikmet'in Rus edebiyatından Tolstoy, Dostoyevski, Gorki, Gogol, Puşkin gibi isimlerin neredeyse bütün eserlerini okuduğu, mektuplarındaki ifadelerinden anlaşılmaktadır. Onun mektuplarında yaptığı karşılaştırmalarda daha sık olarak bu isimlerin eserlerini kullanması dikkat çeker. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, "Dostoyevski'nin büyük romanlarında fikra, Tolstoy'un ana ve baş romanlarındakine nazaran çok daha birinci plandandır. Şu tercüme ettiğim Harp ve Sulh romanının belli başlı öyle klasik manada bir roman fikrası olmadığı gibi, hatta bir finali bile yoktur" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 130) gibi karşılaştırmalarda yer verdiği ifadelerden özellikle Aleksandre Puşkin ve Lev Tolstoy hakkındaki olumlama ve dikkat çeken Nâzım Hikmet, söz konusu sanatkarların metinlerini genellikle bir esin kaynağı olarak görür ve eserlerindeki kimi özellikleri Türk edebiyatına taşır. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta Babu'ya Mektuplar* gibi hacimli eserler için seçtiği -Nâzım Hikmet'in ifadesiyle- "manzum roman" türü, dünya literatüründe özellikle Rus sanatkar Puşkin'le özdeşleştirilen bir tür olarak kabul edilegelen bir tür olarak karşımıza çıkar.

Nâzım Hikmet'in üzerinde dikkatle durduğu ve mektuplarında sıkça yer verdiği isimlerin başında eserleriyle birlikte Maksim Gorki yer alır. Hemen hemen bütün eserleri hakkında mektuplarında, söyleşilerinde ve düzyazılarında görüş belirten Nâzım Hikmet genellikle onun eserleriyle diğerlerini karşılaştırır. Örneğin Kemal Tahir'e yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, "Gorki'nin 'romanını' okuduktan sonra Orhan Reşit'e senin yazdıklarını söylemişim. Buna senin mektubun gelince işaret etti. Bak ne düşündüm: Görki'nin o romanındaki tipler evvela lüzumundan fazla tipik" (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 127). Maksim Gorki'nin bu "tipik"likle kurguladığı belirgin ve zihinde yer tutan kişileri, Nâzım Hikmet'in eserlerinde de kendini hissettirir. Benzer şekilde Lev Tolstoy'un *Savaş ve Barış* ile yaptığı "Rus halkının belirli bir dönemdeki günlük yaşantısını türsel bir kesinlik taşımadan gözler önüne serme" fikri Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın esin kaynakları arasında yer alır.

Annesi Celile Hanım'ın etkisiyle ve lisedeki dil eğitimi sayesinde Fransız edebiyatının hemen her türündeki eserini –özellikle hapisane yıllarında- okuyan Nâzım Hikmet,

ayrıca Fransa'daki süreli yayınları da takip eder. Fransız edebiyatının öne çıkan isimleri, Alexandre Dumas, Honore de Balzac gibi sanatkârların birçok eserini okuyan Nâzım Hikmet, okur. Örneğin *Akşam*'da kaleme aldığı “Bir Kitap” başlıklı yazısında, Maksim Gorki'nin *Mahkûmlar* adlı eserinin Türkçeye çevirisi üzerine bir değerlendirme sunar. Eseri Goethe'nin *Faust*'u, Balzac'ın romanları, Heninrich Heine'nin şiirleri, Shakespeare'in dramları ile karşılaştırır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 164-165).

Nâzım Hikmet'in Fransız edebiyatıyla kurduğu bağ, genellikle metinlerin içeriğine yöneliktir. Şöyle ki Nâzım Hikmet, kimi manzum metinlerinde Fransız edebiyatının metinlerinin içeriğine göndermeler yapar, bu içerikleri çeşitli açılardan dönüştürerek yeniden yazar ya da tekrar eder. Örneğin *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”ta “Hastane Kâtibi” ile “Mahkûm Halil” arasında geçen diyalogda Jules Verne'in romanlarının genel olarak değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1308). Nâzım Hikmet'in kullandığı ifadeler, Fransız yazar Jules Verne'in Amerika'nın güneyine bir balon yolculuğunda kaza yaparak pasifikte kaybolan bir grubu anlattığı ve Türkçeye *Esrarlı Ada (L'Île Mystérieuse, 1874)* ismiyle çevrilen eserini anıştırır.

Fransızca eğitimi görmesi ve Rusya'da öğrenci olarak bulunması Nâzım Hikmet'in okuma dünyasında çeviri kavramının önemli bir yer tutmasına neden olur. Özellikle İngiliz ve Amerikan edebiyatının yazınsal kaynakları Nâzım Hikmet'in yaptığı ve katkıda bulunduğu çeviriler için önem taşır. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in çeviri şiirleri dikkat çeker. Nâzım Hikmet ilk baskısı 1932 yılında gerçekleştirilen *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* kitabında Amerikalı şairlerden dört farklı şiir çevirisine yer vermiştir. Bu çeviri şiirler için eserde bir bölüm ayrılmış ve “Amerikan Şairlerinden Tercümeler -Martin Russak, Ralph Cheyney, Jim Waters-” başlığına yer verilmiştir. Söz konusu bölüm için ayrıca, “Nail V. ile birlikte tercüme edilmiştir” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 91) notu düşülmüştür. İngilizceden yapılan bu tercümelerde, Nâzım Hikmet'in mektuplarında belirttiği üzere iyi derecede İngilizce bilmemesi sonucunda bu şiirleri gazteci ve şair Nail Vahdeti Çakırhan'la yaptığı düşüncesi öne çıkar. Fakat bu şiirler tercüme edilirken, Nâzım Hikmet'in şiirlerin anlamsal ve biçimsel özelliklerine büyük oranda etki ettiği görülür. Tercüme şiirler, Martin Russak'ın “Bir Dokumacının Ölümü” ve “Jacquard Makinasının Çiçekleri”, Ralp Cheyney'den “Haykır Bebek” ve Jim Waters'tan “Anna Mcguire” başlığıyla çevrilen şiirlerdir. Çevrilen eserlerden ilk ikisi

Amerikalı şair Martin Russak'ın 1913 yılında yayınlanan *Poems of Silk Weaver* eserindedir. Martin Russak'tan yapılan bu iki çeviride, kimi kelimelerin tam olarak sözlükte yer alan anlam karşılıkları verilmemiş, çevrilen metinler bazı bağlam ve anlam değişimlerine uğramıştır.<sup>78</sup> Martin Russak'ın 1913 yılında yayınlanan *Poems of Silk Weaver* eserinden “Bir Dokumacının Ölümü” başlığıyla tercüme edilen eserin orijinal dildeki hali aşağıdadır:

#### A WEAVER'S FUNERAL

He wove enough silk  
To cover the city  
With a gossammer rainbow roof.  
But now he will lie  
Under a different roof.  
A roof of mud and worms,  
A low-ceiled, roof indeed  
And though he created  
Several fortunes,  
I must now beg you, fellow weavers,  
Each for a few pennies  
That we may bury him decently (Martin Russak, 1928, s. 9).

Şiir Nâzım Hikmet ve Nail Vahdeti Çakırhan tarafından şu şekilde tercüme edilmiştir:

#### BİR DOKUMACININ ÖLÜMÜ

Şehri boydan boya örtmeğe yetecek kadar  
harikulâde bir örtüyle örtecek kadar  
ipek dokumuştun o . . .  
Fakat şimdi o :  
uzanacaktır,  
çamurlu, kurtlu ve basık bir damın altında,  
ebediyen karanlık bir akşamın altında . .  
Değil bir lokma ekmek için;  
muazzam servetler yaratan onu  
temizce gömmek için, -  
dokumacı arkadaşlar! -  
size bir şey demeğe geldim :  
Sizden,  
sizin ayrı ayrı hepinizden  
beş on para istemeğe geldim (Nâzım Hikmet, 2014, s. 393).

<sup>78</sup> Şiirlerin orijinal dildeki metinleri için bkz. Russak, (1928).





BİRİNCİ CADI - Üçümüz bir daha ne zaman buluşalım? Gökler gürler, şimşekler çakarken mi? Yoksa yağmurlar yağarken mi?

İKİNCİ CADI - Karışıklık sona erdiği zaman; çarpışma yitirildiği ya da kazanıldığı zaman.

ÜÇÜNCÜ CADI - Bu iş, gün batmadan belli olur.

BİRİNCİ CADI - Yer neresi olsun?

İKİNCİ CADI - Şu fundalık başı.

ÜÇÜNCÜ CADI - Orada Macbeth'i de görecektik zaten.

BİRİNCİ CADI - Karakedi, geliyorum.

İKİNCİ CADI - Kara Kurbağa çağırıyor.

BİRİNCİ CADI - Derhal (*geliyoruz*).

HEPSİ - İyi kötüdür, kötü de iyi. Uçalım sisli havada, puslu havada.  
(Shakespeare, 1999, s. 5).

ifadeleriyle başlar. Nâzım Hikmet'in 835 *Satır* adlı şiir kitabında yer alan bu manzum metin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de "Kalkütada Bir Polis Karakolunun Yüksek Duvarlarının Dibi" başlığıyla ve bazı mısra değişiklikleriyle yer alır (Nâzım Hikmet, 2014: 287). Belirtilen kesitlerde yer alan benzerliklerle –Nâzım Hikmet'in de belirttiği gibi- her iki eser arasında esinlenme yoluyla bir metinlerarası düzlemin kurulduğu görülür. Bununla birlikte *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nün baş kahramanı olan Benerci'nin eser içinde kurgulanan yaşamı –muayyen tarih içindeki rolünü tamamlamış bir ferdin (Nâzım Hikmet, 2014, s. 287)- trajedisini konu alır. Bu durum Shakespeare'in baş kahramanı Macbeth'in iktidar hırsı ile yaşadığı trajedinin tersi olarak görünür. Çünkü Benerci, bir lider ve öncü olmak yerine intihar etmeyi yeğlerken, Macbeth iktidara sahip olmak isteyen rakipleri tarafından öldürülür. Fakat her iki eseri benzer kılan kimi kurgu öğelerine rastlamak mümkündür. Örneğin Komutan Macbeth'e iktidar hırsını aşıl原因 ve onu cinayete teşvik eden eşi Leydi Macbeth'tir. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de ise Benerci'nin sevdiği ve bir İngiliz ajanı olduğu sonradan öğrenilen kadın için şu ifadelere yer verilir:

- En yakınlarım, en yakın dostum  
taşladılar beni, taşladı.

Ve mavi gözlü kadın yoldaşlarını satıp  
başımı bana bağışladı. . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 256)

William Shakespeare'in *Macbeth*'inde yer alan doğaüstü unsurlara *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de şiir öznesinin metne dahil olduğu sahnelerde görmek mümkündür. Zira söz konusu eserinde Nâzım Hikmet, şiir öznesi olarak metne dahil olur ve kimi zaman Benerci ile sohbet eder kimi zamansa onun nerede olduğunu arar. Örneğin

“Kalküta’ya Gidip Benerci’yi Ne Halde Buldum?” başlıklı bölümde şiir öznesinin ağzından yazılan,

Ya yattı karanlık sulara  
     yahut da yatıyor.  
 İmdat işareti var,  
     ışıklı bir umman gemisi batıyor. . .  
     dedim.  
 Gözleri kanlı bir kurt gibi mesafeleri yedim,  
     yetiştim Kalküta’ya . . .  
 Gökten bir kanal gibi alçalarak  
     girdim yedinci kattaki odaya (Nâzım Hikmet, 2014, s. 295).

dizeleri, Macbeth’teki doğüstü unsurlara özellikle “cadılara” atfedilen davranışları hatırlatır.

Nâzım Hikmet’in eserlerinde kimi yönleriyle yazımsal bir kaynak olarak kullandığı eserlerden öne çıkanlardan biri de Miguel de Cervantes’in *Don Kişot* adlı eseridir. Bu bağlamda mektuplarında ve süreli yayınlarda kaleme aldığı yazılarında bir çok kez üzerinde durduğu ve onu birçok kişiden farklı algıladığını ifade eden Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, “Don Kişot kendi devrinin insanları için yazılmış, ama, o kadar çok tarafıyla gerçek ve güzel ki, o, bugünkü, yarınki insanların da kitabıdır” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 326) yazar. Nâzım Hikmet, *Yatar Bursa Kalesinde*’de yer alan “Don Kişot” başlıklı şiirinde,

Ölümsüz gençliğin şövalyesi  
     ellisinde uydu yüreğinde çarpan aklına,  
 bir Temmuz sabahı fethine çıktı  
     güzelin, doğrunun ve haklının :  
 önünde, şirret, aptal devleriyle dünya,  
     altında mahzun, fakat kahraman Rosinant’ı  
 (Nâzım Hikmet, 2014, s. 905).

mısralarıyla Miguel de Cervantes’in romanın kahramanı “Don Kişot” a yüklenen simgesel değeri değiştirir. “Nâzım bu şiirinde *Don Kişot* romanının baş kişisini, kendi imgeleminde her türlü zorluklara karşı idealistçe mücadele eden bir proletarya devrimcisi olarak algılayıp ona yeni bir kişilik veriyor” (Çetin, 2012, s.111). Bununla birlikte Nâzım Hikmet, “Don Kişot” kahramanına bir diğer göndermeye “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” de yer verir:

Benerci sen bir Don Kişot'sun ,  
kahraman  
ve gülünç  
bir Don Kişot (Nâzım Hikmet, 2014, s. 302).

Fakat burada *Don Kişot*'un herhangi bir değişimi değil, “gülünç bir kahraman” oluşu vurgulanır.

“Don Kişot” başlıklı şiirinde ise romanın izleğindeki ironiden bağımsız olarak “Don Kişot” kahramanını yüceltir ve sevdiği kadın karakter “Dulcinea del Toboso”ya – Dölsinya ismiyle- birlikte doğrudan gönderime başvurur:

Fakat, sen, yenilmez şövalyesi susuzluğumuzun,  
sen, bir alev gibi yanmakta devâmedeceksin  
ağır, demir kabuğunun içinde  
ve Dölsinya bir kat daha güzelleşecek . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 905).

Nâzım Hikmet'in Batı medeniyetinin sadece yazınsal ürünlerinden değil, felsefi ve siyasi metinlerini de kaynak metinler olarak kullanışı dikkat çeker. Batı dünyasının siyasi metinlerini bildirimlerini de birer kaynak olarak kullanan sanatkâr bu kaynaklardan harekete yeni metinler ortaya koyar. Bu bağlamda 1936 yılında yayınlanan, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl Millî Gurur* başlığını taşıyan ve *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı* açıklayıcı bir son söz niteliğinde olan eseri, Lenin'in “Büyük Rusların Ulusal Gururu Üstüne” başlıklı yazısından bir kesit olduğu yine sanatkârın kendisi tarafından eklenen bir dipnotla dile getirilmiştir. Bu durum, alıntılanan kesite eklenen dipnotla,

Lenin Külliyyatı, baskı 1935, cild 18, sayfa 80, 81, 83'te (Rusların millî gururu) isimli makaleyle - ki bu makale 1914 senesinde "Sosyal Demokrat"ın 35'inci numarasında çıkmıştır - Ahmed'in o gün bize hafızasından okuyup derhal tercüme ettiği satırları bilahara karşılaştırdım. Ahmed ezbere okuyup tercüme ettiği parçaların yalnız cümle kuruluşlarında bazı değişiklikler yapmış. Fikirde hiçbir hata olmadığı için ben Ahmed'in tercümesini aynen aldım (Nâzım Hikmet, 2014, s. 525).

şeklinde ifade edilirken aynı zamanda metinlerarası bir alıntının kaynağı da verilir. Nâzım Hikmet'in, Viladimir İliç Lenin'in 12 Aralık 1914'te kaleme aldığı “Büyük Rusların Ulusal Gururu Üstüne” başlıklı yazısı ile metinlerarası bir düzlem kurduğu görülür. Nâzım Hikmet, Lenin'in “Büyük Rusların Ulusal Gururu Üstüne” adlı yazısından üç paragraf halinde yaptığı alıntıda, örnekte görüldüğü gibi bazı anlamsal dönüşümlere yer vermiş, kısaltmalara başvurmuş ve büyük oranda metne sadık kalarak aktarım yapmıştır.

*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl Millî Gurur* başlığını taşıyan metninde dikkat çeken bir diğer gönderme de “‘Simavne Kadısı Oğlu Bedreddin Destanı’ isimli risaleme bir önsöz yazmak istemiştim. Bedreddin hareketinin doğuş ve ölüşündeki sosyal - ekonomik şartlar ve sebepleri tetkik edeyim, Bedreddin'in materyalizmiyle Spinoza'nın materyalizmi arasında bir mukayese yapayım, demiştim. Olmadı” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 524) ifadesinde yer alır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in ünlü panteist düşünür Baruch Spinoza'nın (1632-1677) felsefi düşüncelerine gönderme yaptığı görülür. Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda Spinoza'nın düşüncelerini işleme çabası, söz konusu filozofun, Marksist düşünürlerce materyalist bir filozof olarak kabul edilmesinden ileri gelir. Bu düşüncenin temelinde panteist (tümtanrıcı, doğayı ve doğada bulunan her şeyi tanrı olarak kabul eden görüş) bir felsefi görüşe sahip olan Spinoza'nın özellikle *Ethica (Ethica Ordine Geometrico demonstrata / Geometrik Bir Tarzda İspatlanmış Etika)* adlı eserinin giriş bölümünde “tanrı kanıtlaması” hakkında düşüncelerini ileri sürmesi ve sonuç olarak tanrı-doğa bütünlüğüne ulaşmasıdır. Bu bilgiler ışığında, Marksist teorisyen ve düşünürlerden Georgiy Valentinoviç Plehanov (1856-1918), Abram Deborin (1881-1963) gibi kimi isimler Spinoza'nın materyalist bir dünya görüşüne sahip olduğunu ileri sürmektedirler. Nâzım Hikmet'in ise özellikle KUTV'da aldığı felsefe dersleri ve hapishanede yaptığı felsefi okumalar sonucunda böyle bir çıkarım yapma yoluna gittiği görülür. Bununla birlikte Nâzım Hikmet, manzum roman şeklinde tanımlanabilecek bir diğer eseri olan *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da ideolojik bir söylem kullanır. Eserde İtalya'da bulunan “Gallalı bir genç”in sevgilisine yazdığı mektuplar kurgulanarak bir aşk/ayrılık izleği işlenir. Üstmetinsel bir işlevle manzum roman niteliği taşıyan eserde, ideolojik söylemin özlem duygularıyla birleşerek okuyucuya sunulduğu görülür. Benzer şekilde Nâzım Hikmet, *Rubailer*'de adlı eserinde de sıralı bir şekilde numaralandırılarak kaleme alınan rubai türündeki şiirlerinden “12” başlığını taşıyan şiirinde,

12

Lahana, otomobil, veba mikrobu ve yıldız  
hep hısım akrabamız.

Ve ey güneş gözlü sevgilim, “Cogito, ergo sum”\* değil

bu haşmetli ailede varız da düşünebilmekteyiz . . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 736)

şeklinde kaleme aldığı dörtlük için, “\*Düşünüyorum, demek ki varım” (Nâzım Hikmet, 2014: 736) dipnotuna yer verir. Söz konusu dipnot, Fransız filozof Rene Descartes’in *Metot Üzerine Konuşma (Discours sur la méthode)* (1637) kitabında yer alan Latince “Cogito ergo sum”, Fransızca “Je pense, donc je suis” sözünün materualist bir dünya görüşüyle youmlanmış çevirisidir. Nâzım Hikmet, rubaide yer alan ve Descartes’e ait olan bu özne merkezli düşünceye karşı çıkararak bütünsel bir varlık olduğumuz fikrini ileri sürer. Bu noktada metinde kullanılan yanmetinsel ögenin yani dipnotun açıklayıcı bir işlev ile yapılan göndermeye ve dolayısıyla metinlerarası kaynak gösterimine sebep olduğu görülür.

Nedim Gürsel ve Asım Bezirci, Nâzım Hikmet’in metinlerarası düzlemde esin kaynaklarından bir diğerinin Friedrich Engels olduğunu ileri sürerler. Bezirci’nin benzerlik kurduğu kaynak, Nâzım Hikmet’in ilk baskısı 1936’da yapılan *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*’nın baş kahramanına yüklediği değer ile Friedrich Engels’in Thomas Münzer’i ilk komünist olarak değerlendirmesi arasındaki ilişkidir. Bu bağlamda Bezirci,

XV. yüzyıldaki Şeyh Bedreddin olayı, çoğu yanlarıyla, XVI. yüzyılda Almanya’da ortaya çıkan Thomas Münzer başkaldırısına benziyor. Münzer de Bedreddin (ve tilmizi Börklüce Mustafa) gibi halkın kurtuluşu uğruna yiğitçe can vermişti. Dinsel bir örtü altında eşitliği, kardeşliği, ortaklaşmacılığı savunmuş, sosyalizme yaklaşan sömürsüz bir düzen ile maddeciliğe yaklaşan tümtanrıci (pantheeiste) bir felsefe önermişti. Derebeyliğe karşı köylüleri ayaklandırmış, fakat zaferi kazanamamıştı. Yenilerek işkenceyle öldürülmüştü. Bilindiği üzere, Engels Almanya’da Köylü Savaşları adlı eserinde Münzer’i inceler. Nazım Hikmet’in de bu eserdeki sınıfsal çözümlemeden kaynaklandığı söyleniyor (Bezirci, 2007, s. 139).

ifadeleriyle Nâzım Hikmet’in de Friedrich Engels’in Alman siyasi tarihi ve edebiyatında yaptığı değerlendirmeyi Türk siyasi tarihi ve edebiyatında yapmak istediğini ileri sürer. Bu noktada *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* incelendiğinde, Nâzım Hikmet’in destan baş kahramanı olan Şeyh Bedreddin’i geleneksel bir destan kahramanı çizgisinden uzaklaştırdığı, onun hayatını destanlaştırmak yerine, yenilgiyle sonuçlanan mücadelesini yücelttiği, özellikle mülkiyette ortaklaşma fikrini ona ve isyan hareketine katılan diğer kişilere (Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal) atfettiği görülür. Bu noktada Gürsel ve Bezirci’nin tespitlerinin doğruluğu, yani Nâzım Hikmet’in bir destan kahramanı yaratırken fikrî açıdan Engels’ten esinleneşinin varlığı dikkat çeker.

Nâzım Hikmet'in bir diğer esin kaynağı Yunan düşünür Heraklitos'tur. Felsefi metinlere olduğu kadar siyasi düşünceler tarihini de etkileyen isimlerden biri olan Heraklitos'un fikirleri Nâzım Hikmet'in 1925 yılında kaleme aldığı "Moskova'da Heraklit'i Düşünüş" ve (daha sonra aynı metnin kesip çıkarılarak montaj tekniği ile eklenmesiyle) "Benerci Kendini Niçin Öldürdü"ye esin kaynağıdır. Fikirleriyle ilerlemeci bir tarih anlayışının temellerini ortaya koyan Heraklitos'a göre her şey değişir ve dönüşür. Bu değişim ve dönüşüm beraberinde ilerlemeyi/gelişmeyi getirir ki, bu da komünizmin toplumların siyasi gelişimi doktriniyle örtüşen bir düşünce sistemini ortaya koyar. Bu bağlamda, Heraklitos'un, "Aynı ırmaklara hem gireriz hem de giremeyiz, hem biziz hem de biz değiliz" (Heraklitos, 2016, s. 161) ifadeleriyle var olan her şeyin bir ırmağın akışına benzeterek aynı ırmağa iki defa girilemeyeceğini ileri sürdüğü, Nâzım Hikmet'in ise bu fikirden hareketle manzum metinler kurguladığı görülür. Zira, Nâzım Hikmet,

Heraklit! Heraklit! Ne akıştır bu!  
 Ne akıştır ki bu,  
 ne evveli var, ne sonu!  
 Ne akıştır ki bu dalgalarında  
 dağlıdır alını en mukaddes putun  
 kızgın demir damgasıyla sükûtun!  
 Gebedir her sukut bir yükselişe!..  
 Kabil mi karşı durmak  
 bu köpürmüş gelişe?

Heraklit! Heraklit!  
 Akar suya kabil mi vurmak kilit? (Nâzım Hikmet, 2014, s. 2046-2047).

mısralarıyla, Heraklitos'un bu fikrini genişletir/derinleştirir. Şiirin ilerleyen bölümlerinde bu düşünce Roma tarihi ve köle Spartaküs'e yapılan atıfla, insanlık tarihinin özgürlük tarihine yönelişi fikri desteklenir. Nâzım Hikmet'in bu fikrî esinlenmeyi daha sonra 1932 yılında yayımlanan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'nün "Birinci Kısım" "Birinci Bap"ta yer alan "Bir genç adama... "Hakim Heraklite... Yıldızlara... ve Aşka Dairdir..." başlıklı manzum metinde, daha önceki metinden (Moskova'da Heraklit'i Düşünüş) kesip çıkartılan parçaların montajlanması ile yeniden yazılır:

Kim bilir böyle bir akşam,  
 böyle bir akşam,  
 Heraklit alını  
 yeşil gözlü zeytinliklerde akan  
 suya eğdi  
 ve dedi :

"- Her şey değişip akma da,  
bu hal beni hayran bırakmada . . "

Heraklit, Heraklit; ne akıştır bu! .  
ne akıştır ki bu, dalgalarında  
dağlıdır alını en mukaddes putun  
kızgın demir damgasıyla sukutun.  
Gebedir her sukut bir yükselişe.  
Ne mümkün karşı koymak  
bu köpürmüş gelişe . .  
Heraklit, Heraklit! .  
akar suya kabil mi vurmak kilit? (Nâzım Hikmet, 2014: 262).

Nâzım Hikmet'in felsefi metinleri kaynak olarak alırken materyalist fikir sistemini olumlayış, örneğin 835 *Satır*'da yer alan "Berkeley" (1926) gibi felsefi içerikli kimi eserlerinde ise özellikle idealist felsefeyi eleştirmesi dikkat çeker.

Bu bilgiler ışığında geniş bir okuma dünyasına sahip olan Nâzım Hikmet'in verilen örneklerden anlaşılacağı üzere Nâzım Hikmet'in Batı edebiyatına ait edebî türlerle birlikte farklı türdeki birçok metni yazınsal birer kaynak olarak kullandığı görülür. Nâzım Hikmet'in Batı edebiyatını eserlerini yazınsal bir kaynak olarak kullanırken ise kendine özgü dönüştürme teknikleri kullandığı, kimi zaman ise belirli metinlerden hareketle esinlenme ve benzerini yapma kimi zamansa gönderme yapma yoluna gittiği görülür.

### 2.3. Doğu Edebiyatı

Nâzım Hikmet'in Mevlevî olan dedesi Nâzım Paşa, onun Farsça bir eser olan *Mesnevi* ile erken yaşta tanışmasına neden olur. Hatta çocukluk ve ilk gençlik döneminden gelen bu etki onun "Mevlânâ" ve "Dergâhın Kuyusu" gibi dinî şiirlerine yansır. Nâzım Hikmet dinî ve mistik bir figür olan Mevlânâ'yı çeşitli eserlerinde kaynak alır. Bu noktada sanatkârın kimi zaman Mevlânâ'nın düşünce sistemine ve dünya görüşüne yaklaşırken kimi zaman ondan uzaklaştığı dikkat çeker. Cafer Gariper, "Nâzım Hikmet'in Sanat Evreninde Bilinç Parçalanması ve Mevlânâ Karmaşası" başlıklı makalesinde bu durumu yorumlar:

Nâzım Hikmet, 1920'de Mehmet Nâzım imzasıyla yayımladığı Mevlânâ başlıklı şiirinde ona bağlılığını dile getirmiş, fakat 1945 sonu ile 1946 başında yazdığı bir rubai ile de Mevlânâ'ya açıkça cephe almıştır. Mevlânâ'nın bir rubaisini, rubai formunu yenileyerek metinlerarasılık düzleminde konu edinmiş, onun hayat felsefesine ve kâinatı yorumlayış tarzına reddiye getirmek istemiştir. Bunun yanı sıra o, ölümünden bir yıl önce 1962'de Moskova'da yazdığı *Yaşamak Güzel Şey Be*



*Kardeşim* romanında tekrar Mevlânâ'ya dönme ihtiyacı duymuştur (Gariper, 2008, s. 84).

Nedim Gürsel, Mevlana'nın Nâzım Hikmet üzerindeki tesirlerini irdelerken, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'de çok sık kullandığı yansıma olgusunun Nâzım Hikmet'in rubailerinde de görüldüğünü ileri sürer (Gürsel, 1992, s. 339).

KUTV'daki öğrencilik yıllarında özellikle İran edebiyatının genç şairlerden olan Ebul-Kasım Lahuti ve Pervin İtisami ile dostluk kuran Nâzım Hikmet'in bu sanatkârlarla kurduğu ilişki, onların metinleri üzerine yoğunlaşır. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet'in "Lâhuti'nin 'Kremlin'ine Mukaddeme" (1923) adlı eseri, Ebul-Kasım Lahuti'nin 'Kremlin' adlı şiiri için kaleme alır. Ancak Ebul-Kasım Lahuti'nin 1975 yılında Moskova'da Farsça yayınlanan bütün şiirlerini toplayan *Divan-ı Eşar Ebul Kasım Lahuti* adlı eserinde söz konusu şiire yer verilmediği görülmüştür.<sup>79</sup> Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in şiirinde KUTV'da öğrenim gördüğü yıllarda arkadaşı olan Ebul-Kasım Lahuti için yer verdiği,

Ey, "Kremlin'i yazan adam  
Ey komünist 'Hayyam' (Nâzım Hikmet, 2014, s. 2042).

ifadeleri dikkat çekicidir. Çünkü Lahuti, rubaileri ile tanınan Ömer Hayyam'a benzetilir. Bu noktada Lahuti'nin *Divan-ı Eşar Ebul Kasım Lahuti* adlı eserinde "Rubaiyat" bölümünün yer alması sanatkârın rubai türünde eserler kaleme aldığını bu bağlamda ise Nâzım metinlerarası bir göndermeye yer verdiğini gösterir.

Nâzım Hikmet'in yazınsal kaynakları arasında daha çok Doğu edebiyatıyla özdeşleşen bir tür olan rubai türü ve özellikle İranlı şair Ömer Hayyam'ın önemli bir yer vardır. Maznum türdeki eserlerinde doğrudan Ömer Hayyam ismine göndermeler yapan Nâzım Hikmet'in Hayyam ve Mevlânâ'nın rubai türündeki eserlerinden esinlenerek rubailer kaleme almıştır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in

Bir gerçek âlemdi gördüğün ey Celâleddin, heyhüla filan degil,  
uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetr-üla filan degil.  
Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:  
"Suret hemi zillest..." filan diye başlıyan degil... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 731)

<sup>79</sup> Nâzım Hikmet'in 1923'te kaleme aldığı söz konusu şiirine kaynak olan Lahuti'nin şiirinin basılmadan önce müsvedde hâlinde görmüş olabileceği düşünülmektedir.

mısralarıyla kaleme aldığı bu rubai, Mevlânâ'nın

Sûret heme zillest ü heyûlâ m î-dân  
Tasvîrgereş illet-i ûlâ m î-dân  
Lâhût b e -n â sût t fûrû [b]e-âyed lîk  
Nâsût zi-lâhût hüveydâ m î-dân<sup>80</sup>

mısralarını içeren rubaisine asırlar sonra verilen bir cevaptır (Gariper, 2008, s. 100). Bu noktada Nâzım Hikmet'in esinlenmeyle kaleme aldığı bu rubaide model metin olarak Mevlânâ'nın rubaisini seçmesi, bu metni metinlerarası bir kaynak olarak kullanması söz konusudur.

Nâzım Hikmet, *Dört Hapishaneden*'de yer alan "Rubailer"de, "İkinci Kısım"ın ilk ("1"başlıklı) rubaisiyle doğrudan Ömer Hayyam'a ve onun sözlerine gönderme yapar:

"- Şarapla doldur tasını, tasın toprakla dolmadan," - dedi Hayyam.  
Baktı ona gül bahçesinin yanından geçen uzun burunlu, yırık pabuçlu adam:  
"- Ben, bu nimetleri yıldızlarından çok olan dünyada açım," - dedi,  
"şaraba değil, ekmek almaya bile yetmiyor param..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 741).

Ömer Hayyam'ın sözlerine yapılan bu rubaideki gönderme ve hatta ona verilen cevaplar, Nâzım Hikmet'in kaynak metin ve fikirleri dönüştürerek kullanımına örnek gösterilebilir. Çünkü o Ömer Hayyam'ın sözlerine cevap verirken, onun yaşam algısını da eleştirir. Hayyam'a atfettiği sözlerin boşvermişliğine, rubaisine dâhil ettiği kahramanın gerçekçi sözleriyle cevap verir. Böylece hem kaynağını hem de kaynak aldığı metindeki sanatkârın fikirlerine karşı kendi fikrini belirtir.

Nâzım Hikmet'in KUTV'daki bir başka arkadaşı da Çinli Siyau (Aimei Xiao)'dur. Kendisi de eserler üreten Siyau için Nâzım Hikmet, *Jokond ile SÎ-YA-U* başlıklı "manzum romanı"nın ilk sayfasının baş kısmına "Şang-Hay'da kafası kesilen arkadaşım SÎ-YA-U'nun hatırasına" notunu koyar (Nâzım Hikmet, 2014, s. 74). Bu not, kurmacanın izleği hakkında ipucu verir. Zira Nâzım Hikmet KUTV'daki arkadaşı olan Çinli Siyau (Aimei

<sup>80</sup> Günümüz Türkçesiyle:

Suret tümüyle heyulaya layıktır .

Onu tasvir eden "ilk neden"dir.

İlahlık insanlık (düzeyine) iner.

İnsanlık, ilahlıktan (uluhiyyetten) görünür(dür). (Gariper, 2008, s. 98).

Xiao)’nun hayatından esinlenmiştir. “Bu isim, Nâzım’ın ‘Jokond ile Siyau’ kitabında kahraman olarak geçmiştir” (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 348).

Nâzım Hikmet’in Doğu toplumlarına ait halk edebiyatı ürünlerine (Binbir Gece Masalları ve Türk halk edebiyatına da geçen halk hikâyeri gibi) de ilgisi olduğu görülür. Öte yandan onun şiirlerinde doğu toplumlarına ait ve zamanla İslam medeniyeti çerçevesinde Türk kültürünün de bir parçası olan resimsel öğeleri ve müzik unsurlarını da birer kaynak olarak kullanılır. Örneğin *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda Kerbala anlatılarına öykünme yapılır, cam üzerine baskı yapılan Hz. Ali portreleri gibi resimsel unsurlar, sözselsel alana taşınır.

#### 2.4. Sahne Sanatları (Tiyatro ve Sinema)

Nâzım Hikmet, henüz çocukluk yıllarında geleneksel Türk tiyatrosu gösterimleriyle tanışır. Aile hayatının sağladığı bu imkânı “Oyunlarım Üzerine” başlıklı sohbet üslubuyla kaleme aldığı yazısında dile getirmiştir:

İlk tiyatroyu nerde, ne zaman gördüm? Karagöz de tiyatrodan sayılırsa, İstanbul’da gördüm, sünnet düğünümde sekiz yaşında. Belki daha önce mahalle kahvesinde ramazan gecelerinden bir gece seyretmişimdir Karagöz’ü, ama aklımda kalmamış. Meddahı da ilkönce sünnet düğünümde dinledim. O ilk Karagözümle ilk Meddahımdan aklımda kalan bugün? Ak ve avuçiçi kadar perdenin öte yanında Karagözle Hacivat oynatan incecik değneklerin durup dinlenmeden uzanıp kısalan gölgeleri (Nâzım Hikmet, 1976, s. 8).

Tiyatroya dair bu ilk izlenimler, Nâzım Hikmet’in -kendi ifadelerinde de yer aldığı gibi- üzerinde büyük izler bırakmaz. Nâzım Hikmet’in gençlik dönemlerinde ise dünya literatürlerine ait oyunlar ve Tanzimat dönemi sanatçılarınım kimi eserleri gösterimdedir. Tiyatro oyunları genellikle yabancı uyruklu tiyatro oyuncularını/toplulukları tarafından sahnelenir. Rusya’ya gitmeden önce İstanbul’da gösterimde olan tiyatro ve operetleri mümkün oldukça izleyen Nâzım Hikmet, aynı yazısında “İlk opereti yine İstanbul’da Birinci Dünya Savaşı içinde, 915’te sanırsam, seyrettim. Bu bir Avusturya operetiydi” (Nâzım Hikmet, 1976, s. 8) ifadelerini kullanır.

Nâzım Hikmet’in gençlik yıllarında başlayan tiyatro ilgisi sürekli olarak devam eder. 1921’de Rusya’ya gitmek üzere harekete geçen Nâzım Hikmet, Batum’da “Fransa” otelinde kaldığı sırada,

[...] bir yandan Türkiye Komünist Fırkası Dış Bürosunun çıkardığı "Kızıl Sendika" dergisinde çalıştım, bir yandan da şu "Küçük ilüstrasyon" serisinde yayımlanan Fransızca piyesleri okudum, belki yüz tane, ard arda, belki daha çok. Yerleştiğim odanın dolabında buldum onları. Hepsi dokuz yüz on dörtten önceki tarihlerde çıkmıştı. Fransız bulvar tiyatrolarının o zamanlardaki repertuvarıyla, Fransız Vodviliyle altı ay haşır neşir oldum (Nâzım Hikmet, 1976, s. 8).

ifadeleriyle, bu dönemdeki ilgisinin hangi eserlere yönelik olduğunu ortaya koyar. Bu okumalarla birlikte teorik yeni teorik bilgilere de ulaştığını ileri süren Nâzım Hikmet, bazı piyesler kaleme alır. Batum'da kaldığı süreçte izlediği, *Beethoven* adlı şiirli bir piyesin kendisini etkilediğini ve Karl Marks için böyle bir eser kaleme almak istediğini ifade eder (Nâzım Hikmet, 1976, s.9).

Nâzım Hikmet'in Rusya'daki öğrencilik yılları tiyatro ile doğrudan bir bağlantı kurmasına olanak sağlar. O sırada hem tiyatro metinleri kaleme alır hem de sahneye çıkar. Aynı yıl Rusya'ya giden Nâzım Hikmet, "gerçek anlamda" ilk opera, bale ve hatta tiyatroyu Moskova'da izlediğini aktarır. "Sovyet tiyatrolarının etkisi şiirimde üstünde Sovyet şiirinin etkisinden büyüktür" (Nâzım Hikmet, 1976, s.10) diyen Nâzım Hikmet, üniversite eğitimi için gittiği Rusya'da, eğitiminin yanı sıra farklı sanat dallarının metinlerine ve gösterimlerine tanık olur. Nâzım Hikmet'in Rusya'daki öğrencilik sürecinde farklı sanat dallarına ait metin ve göstergeler hakkında da bilgi sahibi olması, onun fikir ve düşünce hayatını neredeyse yeniden inşa eder. "Moskova'ya bu ilk gelişimde tanıştığı tiyatro yaşamı, Nazım'ı kalbinden vurmuştu. Bu aydınlık, rengarenk dünya, Nazım'ın aklında 'tiyatro cenneti' olarak sürekli kaldı" (Sverçevskaya, 2001, s. 17). Nâzım Hikmet, "Yazar olarak da izleyici olarak da delice tutkundu tiyatroya" (V.T. Hikmet, 1989, s. 296). Rusya'da özellikle tiyatro ve operaların dekorları, sunumları ve halkı etkileme gücü Nâzım Hikmet'i oldukça etkiler.

Farklı sanat dallarına duyduğu ilgi Nâzım Hikmet'in, yeni sanatçılarla ve onların metinleriyle tanışmasına neden olur. Bu bağlamda siyasi düşünce yapısına uygun beğenilerin de Nâzım Hikmet'in ilgi ve okuma alanına etki ettiği görülür. Nâzım Hikmet, A, Fevral'ski ile yaptığı sohbette öğrencilik yıllarında tanıştığı Rus tiyatro yazarı ve yönetmen, Vsevolod Mayerhold için şunları söyler,

Meyerhold'dan ilk gösteriyi, Moskova Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesinde öğrenci olduğum sırada izledim. Bu gösteriyi izlemeye gidişim rastlantı değildir. Moskova'ya, Lenin'le karşılaşmak umudu ile gelmişim. Ona soracak bir sorum vardı. Şunu sormak istiyordum ondan: «Lenin yoldaş, mümkün

olduğunca çabucak, Sovyet Rusya'da neyi ve nasıl yaptığımı söyle bana. Aynısını Türkiye'de yapmak istiyorum. Fakat bana, bu sırrı ancak uzun bir sürede öğrenileceğini söylediler. «Şimdilik üniversitede öğrenim gör.» Ve ben her yerde bu sırrı aradım, fabrikalarda ve tiyatrolarda. Aradığım sır, Türkiye'de devrimin nasıl yapılacağıydı. Bu nedenle tüm kapıları çalıyordum. Fakat tiyatrolardan sadece bir tanesi bu sırrı açtı bana, Meyerhold Tiyatrosu. Bu tiyatro o zaman çok yardım etti bize, Türk komünistlerine. Türkiye'de küçük bir işçi tiyatrosu örgütledik ve gücümüz ölçüsünde Meyerhold'un yöntemlerini uyguladık bu tiyatrodaki. Ve sevinçle gördük ki, işçilerimiz onu anlıyorlar (Fevralski, 1997, s. 87).

Nâzım Hikmet Rusya'daki üniversite -KUTV'daki- eğitim yıllarında aktif bir öğrencilik hayatının içindedir. KUTV'un öğrencilerine tanıdığı imkânların hemen hepsinden faydalanmaya çalışır, sosyal faaliyetlerin içinde yer alır. “Nâzım'ın Komünist Üniversite'deki bir öğrenci tiyatro grubunun yönetmenliğini yapması, Meyerhold'la ilişkiye geçmesini sağladı” (Göksu ve Timms, 2011, s. 84). Nâzım Hikmet KUTV'daki öğrenciliği sırasında Vsevolod Meyerhold tiyatrosunun oyunları, Hudojestvenniy (sanat) tiyatrosu, Kamerni tiyatrosu gibi Rus tiyatro külliyyatına ait oyunları takip eder, özellikle Meyerhold'un oyunlarına ilgi duyar. “1923 yılında, Vsevolod Meyerhold'un Novinski bulvarı üzerindeki atelyesinde kurultay delegeleriyle bir karşılaşma düzenlendi. Burada kendilerine Suhovo Kobilin'in “Tarelkin'in Ölümü” adlı oyunundan bir bölüm gösterildi. Konuklar arasında iki Türk delegesiyle birlikte Nâzım Hikmet de vardı” (Babayev, 1997, s. 75).

Öğrenci grubuyla birlikte Meyerhold'un *Piramit* adlı oyunun bir benzerini sahneye koyan Nâzım Hikmet, Vassilenko'nun *Güzel Yusuf* balesini, Maksim Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında*, Racine'in *Fedra*, Carlo Gozzi'nin *Prences Turandot*, Ostrovski'nin *Fırtına* ve *Orman*, Gogol'un *Müfettiş* adlı oyunlarını, Georges Bizet'in *Karmen* operasını izler. Bunların yanı sıra “Ben Stanislavski'nin, Meyerhold'un, Vahtangov'un, Tairov'un ellerinden taze çıkmış, dumanı üstünde, buram buram hayat, devrim, güzellik, kahramanlık, iyilik, akıl, zekâ kokan oyunlar seyrettim” (Göksu ve Timms, 2011, s. 84-85) ifadeleriyle o dönemde Sovyet Rusya'da popüler olan tiyatro sanatçıların oyunlarını izlediğini dile getirir.

1924'te Türkiye'ye dönen Nâzım Hikmet, Türkiye'deki tiyatro faaliyetlerini de yakından takip eder. Özellikle Muhsin Ertuğrul'un tiyatro için yaptığı çalışmalara dikkat çeker, sahnelenen oyunları izler ve değerlendirir. “Nâzım dönüşünde yazacağı yazılarda Muhsin

Ertuğrul'u da konu edinir ve onun 20 Kasım 1924'te ilk gösterimi yapılan Andreyev'in *İhtilal* piyesini sahneye koymasını 'Türk sahnesinde bir ihtilal, bir inkılap' olarak açıklar, övgüyle söz eder [...]” (Makal, 2015, s. 44). Bu dönemde sahne çalışmalarını ilgi duyan sanatkar yine Muhsin Ertuğrul'un sahnelediği *Süreyya Opereti*'nin sahne çalışmalarını izler.

Nâzım Hikmet, Rusya'ya 1925'te ikinci defa gittiğinde tiyatroyla daha fazla ilgilenme şansı bulur. Rus tiyatro yazarı ve yönetmeni Nikolai Ekk, aktris ve dram yazarı Regine Yanuşkeviç gibi isimlerle birlikte METLA adında bir tiyatro topluluğu kurar. Avangart devrim tiyatrosunu izleyiciyle buluşturmayı amaçlayan bu topluluk yaklaşık altı ay faaliyet gösterir (19 Eylül 1926 - Mart 1927). Nâzım Hikmet topluluk için çeşitli (genellikle hiciv içerikli) oyunlar yazar. Yazılan yirmi kadar oyunun bir kısmını uyarlamalar oluşturur. Yaklaşık altı ay süreyle gösteriler sunan topluluk bu sürenin sonunda dağılır. Daha sonra ise, Genç Dram Yazarları Üretim Birliği (PROMD) adlı tiyatro topluluğuna katılır. Nâzım Hikmet'in Rusya'ya ikinci gidişinde, Mayerhold, Vahtangov, Hudoyestvennyy gibi birçok tiyatro topluluğunun oyunları gösterimdedir ve Nâzım Hikmet bu gösterimlerin birçoğunu izleme imkânı bulur: “[...] Çok daha fazlasını görme şansına sahipti. Yıllar geçtikçe yavaş yavaş sahnelerden silinen ve sonraki dönemlerde çok ender olarak oynanan pek çok başka oyunu da izlemiştir” (Sverçevskaya, 2001, s. 19).

“İlk operayı, ilk baleyi, ilk gerçek tiyatroyu Moskova'da gördüm. Opera şaşırttı beni, ama o zamanlardan, yani 920-28 yıllarından söz ediyorum, aklımda kalan, o zamanki sahneye konuluşları ve oynanışları ve o zamanki dekorlarıyla *Karmen* ve o zamanki adıyla *Krasni Mak*” (Nâzım Hikmet, 1976, s. 8) ifadelerini kullanan Nâzım Hikmet, bu yıllarda tiyatro oyunlarının yanı sıra, *Afrodite Adası* operası, *Güzel Yusuf* balesi gibi ortaya koyulan sahne sanatlarına ait birçok eseri seyretme şansına sahip olur.

1928'de Türkiye'ye dönen Nâzım Hikmet, tiyatroya olan ilgisini de canlı tutar. Piyes ve tiyatro metinleri kaleme alır. Birçok oyunun gösterimini takip etmeye çalışır. Bu dönemde çeşitli gazete ve dergilerde yazılar yayımlayan sanatkar, tiyatro oyunları üzerine de yazılar yazar. Söz konusu yazılardan, Orhan Selim imzasıyla kaleme aldığı “Sevmek-İnanmak” başlıklı yazısında, “Geçen gece "Şehir Tiyatrosu"nda Hamlet'i gördüm. Daha kulaklarım onun sesleriyle, gözlerim ışıklarıyla dolu” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 72) ifadeleriyle

tanıttığı oyunun içeriği hakkında bilgi verir. “Şehir Tiyatrosu’nda Tarzan’ın Arkadaşları” başlıklı yazıda Şehir Tiyatrosu’nda Vetren oyununu izlemek için gittiği tiyatrodaki izleyicinin tutum ve davranışlarını eleştirir. (Nâzım Hikmet, 2018, s. 88-89). Yine 101.03.1935 tarihli *Akşam*’daki “Güleriz Ağlanacak...” başlıklı yazısında, Gogol’un *Müfettiş*’inin yanlış anlaşılmasını eleştirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 97). Bununla birlikte, tiyatro metinleri de okuyan Nâzım Hikmet, Abdullah Cevdet tarafından Shakespeare’den tercüme edilen *Otello* ve *Hamlet*’in metinlerini okur ve bu oyunları tiyatro sahnesinde izler. 08.12.1934 tarihinde *Akşam* gazetesinde Orhan Selim takma adıyla kaleme aldığı, “Sevmek-İnanmak” adlı yazısında *Hamlet*’i Şehir Tiyatroları’nda izlediğini ifade eden Nâzım Hikmet, eser üzerine değerlendirmeler yapar, karakterlerin güncelliği üzerinde durur (Nâzım Hikmet, 2018, s. 72-73). Yine Shakespeare’in *Venedik Amiralî*<sup>81</sup> olarak uyarlanan adlı oyununun Ankara’daki bütün gösterimlerine gittiğini ifade eder.

Nâzım Hikmet, takip edebildiği tiyatro oyunlarının yanı sıra tiyatro oyuncuları hakkında da gözlemler ve değerlendirmeler yapar. Bu bağlamda Shakespeare’den uyarlanan oyunlarda ve özellikle *Otello*’daki performansıyla öne çıkan *Otello Kâmil*<sup>82</sup> Nâzım Hikmet’in oyunculuğuyla dikkatlere sunduğu bir tiyatro sanatçısı olarak karşımıza çıkar. 14. 10. 1935 tarihinde *Tan*’da yayınlanan “Bir 25’inci Yıl” (Nâzım Hikmet, 2018, s. 133) ve 24.12. 1935 tarihinde *Akşam*’da kaleme aldığı “Bilginin Jübilesi” yazısında ise Darülbedayi oyuncularından İsmail Galip Arcan hakkında değerlendirmelerde bulunur (Nâzım Hikmet, 2018, s. 155). Bununla birlikte Nâzım Hikmet’in süreli yayınlarda kaleme aldığı birçok yazıda, tiyatro oyuncuları hakkında fikirler ileri sürdüğü görülür. 29. 01. 1936 tarihli *Akşam* gazetesinde kaleme aldığı “Güldürmek, Ağlatmak ve Naşit” başlıklı yazısında Türk tiyatrosunun ünlü tuluat ustası Naşit Özcan’ı ve komedi türünü konu alır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 162-163), yine aynı gazetenin 26. 04. 1936 tarihli sayısında yer alan “Küçük Kemal” yazısında ise İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenen oyunlarda rol alan ve Küçük Kemal olarak tanınan aktör hakkında fikirlerini yazar. (Nâzım Hikmet, 2018, s. 191-192).

Bu dönemde Nâzım Hikmet’in, Ankara Devlet Tiyatrosu ve Darülbedayi sahnesinde yer alan oyunlar ve tiyatro faaliyetleri ile ilgili yazılarına da sıklıkla rastlanır. Halk gösterileri

<sup>81</sup> *Venedik Taciri*

<sup>82</sup> Darülbedayi tiyatrosu oyuncularından Kamil Rıza.

ve özellikle Halk Evleri'ndeki gösteriler ile tuluat kumpanyaları da Nâzım Hikmet'in takip ettiği oyunlar arasındadır. Örneğin 24. 03. 1936'da *Akşam*'da yayımlanan "Bir Gösteri Kolunu Dinlerken" başlıklı yazısında İstanbul Eminönü Halkevi gösteri kolunun sahnelediği –Henrik Ibsen'in *Babaların Günahı* adlı üç perdelik eseri üzerine değerlendirmelerde bulunur (Nâzım Hikmet, 2018, s. 182-183-184). "Naşit ve Halkın Kahkahası" başlıklı yazısında, tuluat sanatçısı Naşit Özcan'ın üç perdelik vodvilini izlediğini ifade eden (Nâzım Hikmet, 2018, s. 217) Nâzım Hikmet'in izlediğini belirttiği bir diğer piyes ise Ermeni yazar Suntugyanta'nın *Pepo* isimli eseridir (Nâzım Hikmet, 2018, s.198).

Hapishanede kaldığı süreçte Nâzım Hikmet'in tiyatro oyunlarını süreli yayınlardan takip ettiği görülür. Bununla birlikte Muhsin Ertuğrul başa olmak üzere, Semiha Berksoy gibi sanatçı dostlarının aracılığıyla sahne sanatlarına ait bazı metinlere ulaşır, çeviriler yapar. Nâzım Hikmet, 1943'te İstanbul Şehir Tiyatrosu için daha önce, Stanislavki'nin Charles Dickens'tan uyarladığı *Ocak Çekirgesi* oyununu, *Tosca* operasını çevirir.<sup>83</sup> *Cavalleria Rusticana* da Nâzım Hikmet'in çeviri için ulaştığı metinler arasındadır.

Nâzım Hikmet, hapishaneden çıktıktan sonra gittiği Rusya'da tiyatroya ilgisini sürdürür ve tiyatro metinleri kaleme almaya devam eder. Kendi eserleri dışında oyunlar da uyarlar. Nâzım Hikmet, Moliere'inin *Tartüf* adlı oyununu *Tartüf-59*, Viktor Aristophanes'in *Lysistrata* adlı oyununu *Kadınların İsyanı* adıyla uyarlar. "1962 yılında, V. Kommissarjevski ile birlikte Albert Kahn'ın *Ulusal Bir Skandal Üstüne Notlar* adlı, belgelere dayalı romanından yararlanarak *Yalancı Tanık*'ı yazar" (Makal, 2015, s. 244).

Nâzım Hikmet'in öğrencilik yıllarından itibaren tiyatronun yanı sıra sinemayla kurduğu ilişkiden de bahsetmek gerekir. Çünkü Nâzım Hikmet, tıpkı tiyatro gibi sinemanın da halkın eğitilmesinde büyük bir rol üstlendiğini düşünür. Rusya'ya ilk gidişinde, henüz öğrencilik yıllarındayken Nâzım Hikmet ve arkadaşları (Vâlâ Nureddin ve Şevket Süreyya Aydemir ile birlikte) 1921 yılında Moskova'da halka açık bir alanda beyaz perdeye yansıtılan ve yönetmenliğini Vselodov Pudovkin'in yaptığı *Golod... Golod...*

<sup>83</sup> Nâzım Hikmet'in çevirdiği *Tosca* operası yayınlanmamıştır. Ancak Memet Fuat A'dan Z'ye Nâzım Hikmet'te, Semiha Berksoy'un 1940 yılında bu çeviri işinin Nâzım Hikmet'e verilmesi için çok çaba sarf ettiğini vurgular (Memet Fuat, 2002, s. 310). Nâzım Hikmet, Semiha Bergsoy mektuplaşmalarından ise çeviri hâlindeki operanın Ankara'da 2 Nisan 1941 tarihinde Semiha Berksoy tarafından sahneye koyulduğu anlaşılmaktadır.



*Golod... (Açlık... Açlık... Açlık...)* adlı, açlığı konu alan belgesel film izlerler (Babayev, 1997, s. 65). Kimi araştırmacılara göre bu belgesel film, Nâzım Hikmet üzerinde büyük bir etki bırakır ve hatta bazı şiirlerine (özellikle “Açların Gözbebekleri” şiirine) tesir eder.

Nâzım Hikmet’in Rusya’dan döndüğü 1924 yılında, babası Hikmet Bey Süreyya Paşa Sineması’nın müdürlüğünü yapmaktadır. Hikmet Bey’in Türkçe-Fransızca *Sinema Postası (Le Courrier du Cinéma)* adlı bir sinema dergisi çıkartma düşüncesi vardır. Nâzım Hikmet bu derginin çıkarılması için babasının yanında kısa süre çalışır (Makal, 2015, s. 44). Yedi ay sonra yine Rusya’ya geçen Nâzım Hikmet, tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da yeni gösterimler ve filmler izleme olanağı bulur. Bu dönemde Nâzım Hikmet’in dostluk kurduğu kişiler arasında Rusya’da bulunan Muhsin Ertuğrul da vardır. “Muhsin Ertuğrul, *Odessa* ve Bakü’de Vukfu film şirketi adına *Tamilla* (1926) ve Moskova’da *Spartaküs* (1926) adlı öykülü uzun iki film çevirir” (Makal, 2015, s. 47).

Rusya’dan 1928 yılında tekrar Türkiye’ye dönüşünde ise “Nazım için iki çalışma alanı vardı: Babıali basını ve İpek Film stüdyosu” (Sülker, 1988, s. 25). Çalışma hayatının yanı sıra sinema izlemek Nâzım Hikmet için ayrıca ilgi alanıdır. Bu bağlamda Orhan Selim imzasıyla kaleme aldığı ve *Akşam* gazetesinin 20. 01. 1935 tarihli sayısında “Sinemada” başlığıyla yayımlanan yazıda her perşembe sinemaya gittiğini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 90). Nâzım Hikmet bir taraftan edebî eserler kaleme alıp, gazete ve dergilerde yazılar yayımlarken diğer taraftan da İpek Film’de sinema yönetmen yardımcılığı, film yönetmenliği, seslendirme yönetmenliği, belgesel yönetmenliği yapar, senaryolar kaleme alır. Bu dönemde İpek Film, Ankara Postası, Bir Millet Uyanıyor, İstanbul Sokakları gibi filmler beyaz perdeye yansıtılır. Ayrıca, bu dönemde Türkiye’de dublaj ile film gösterimi başlar ve Nâzım Hikmet tarafından Lorel-Hardi gibi filmlerin seslendirilmesi yapılır. “Nâzım iyi Rusça bildiği için, gerektiğinde Sovyetlerden dış alımı yapılan filmleri Türkçeye çevirmektedir” (Makal, 2015, s. 89). Nâzım Hikmet, İpek Film ile *Bir Millet Uyanıyor*, *Düğün Gecesi-Kanlı Nigâr*, *Naşit Dolandırıcı* filmlerinin de yönetmenliğini yapar. 1933 yılında ise Muhsin Ertuğrul, Nâzım Hikmet’ten bir romanı sinemaya uyarlamasını ister. Nâzım Hikmet de Yunan yazar Grigorios Ksenopoulos’un *Fena Yol (O Kakos Dhramos)* adlı eserini sinemaya uyarlar. Yine bu dönemde, Max Neudfld’in çevirdiği *Özlem 202* Alman müzikli komedisini *Milyon Avcıları* olarak ve Tekfor

Çuhacıyan'ın *Leblebici Horhor Ağa* isimli operetini sinemaya uyarlar (Makal, 2015, s. 100-101). Selma Lagerlöf'ün *Tösen Fran Stormyrtpet* adlı öyküsünü Hasan Cemil Çambel'in meninden yararlanarak *Aysel, Bataklı Damın Kızı* adıyla sinemaya uyarlar (Makal, 2015, s. 104). Buna ek olarak 13.01.1935 tarihli *Akşam* gazetesinde *Aysel, Bataklı Damın Kızı* için "Bir Film İçin" başlığıyla bir de yazı kaleme alır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 87).

*Aydınlık, Orak Çekiç, Gün, Tan* gibi gazete ve dergilerde yazılar kaleme alan Nâzım Hikmet, bu yazılardan bir kısmında sinema ve filmler üzerine görüş ve değerlendirmeler sunar. Bu yazılarda Nâzım Hikmet'in özellikle Amerika'nın ve Hollywood'un filmleri ve sinemayı emperyalizmin bir propaganda aracı olarak kullandığı eleştirisinde bulunması göze çarpar.<sup>84</sup> Nâzım Hikmet, söz konusu yazılarda "Beyaz Gölgeler" ve "Eskimo" gibi o dönemde gösterimde olan filmleri değerlendirir ve bazı yönleriyle eleştirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 150). Orhan Selim takma adıyla 05.10.1935 tarihinde *Akşam*'da kaleme aldığı "Bir Film Gördüm" başlıklı yazısında ise, Henri Barbusse'nin<sup>85</sup> ölümünü konu alan bir film (ya da belgesel türünde gösterim) hakkında düşündüklerini ve beğenilerini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 131). *Tan*'da 09.10.1935 tarihinde yayınlanan "Şekspir Holivut'ta" başlıklı yazısında benzer şekilde,

Şimdi de öğreniyoruz ki, Holivut kırılması burnunu Şekspir'in kitapları arasına sokmaya başlamış. Üstadın, Bir Yaz Gecesi Rüyası filme çekiliyormuş.

Zavallı Şekspir! Asırlarca öncce gelişini müjdelediği bir sosyal rejimin en sonra kendisini de ne hale sokacağını görseydi, onun böyle yürekten, bu kadar ateşli bir müjdecisi olmazdı belki... (Nâzım Hikmet, 2018, s. 132).

ifadeleriyle Shakespeare'in metinlerinin Amerikan sineması tarafından kullanılmasını eleştirir. 15.03. 1936 tarihinde *Akşam*'da yayınlanan "Bir Film Seyrederken" başlıklı yazısında ise yine Amerikan filmlerine karşı eleştirel bir tavır takındığı görülür (Nâzım Hikmet, 2018, s. 176-177).

<sup>84</sup> Bu eleştiriler özellikle *Ben* takma adıyla 02.05.1939 tarihli *Yeni Gün*'de yayımlanan "Filmlere Dair" (Nâzım Hikmet, 2018, s. 53), Orhan Selim takma adıyla *Akşam*'da 08.12.1935 tarihinde yayınlanan "Açık Bacak ve Emperyalizm Propagandası" yazılarında dikkat çeker (Nâzım Hikmet, 2018, s. 150), Orhan Selim takma adıyla *Tan*'da 09.10.1935 tarihinde yayınlanan "Şekspir Holivut'ta" yazılarında dikkat çeker (Nâzım Hikmet, 2018, s. 132).

<sup>85</sup> Henri Barbusse, Fransız romancı, şair, gazeteci ve komünist parti üyesi.

Hapishane yıllarında Nâzım Hikmet, çeşitli senaryolar kaleme alır. Nâzım Hikmet, eşi Piraye Hanım'a, Kemal Tahir'e ve Semiha Berksoy'a yazdığı mektuplarında İpek Film için film senaryoları kaleme aldığını ifade eder. Bu senaryoların birçoğu uyarlamalardan oluşur. “Muhsin Ertuğrul’un, Mümtaz Osman’ın yani Nâzım’ın senaryolarından çektiği *Tosun Paşa* (1939), *Şehvet Kurbanı* (1940), *Kıskanç* (1941-1942), *Kahveci Güzeli* (1941) filmleri birbiri ardına gelecektir (Makal, 2015, s. 110). Bu filmlerden *Tosun Paşa*, Jean de Létraç’ın *Le Bichon-Tosun* adlı vodvilinden, *Şehvet Kurbanı*, Victor Fleming’in *The Way of all Flesh* filminden uyarlanmıştır. Nâzım Hikmet hapishane yıllarında kimi mektuplarında İstanbul’da ve Ankara’da gösterime giren filmler hakkında yakınlarından bilgi ister. Bu mektuplarından birinde ise eşi Piraye Hanım’a *Stalingrad* filmini izlemesini ve görüşlerini kendisine aktarmasını tavsiye eder (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 220).

Nâzım Hikmet hapishaneden çıkışının ardından tekrar Rusya’ya döndüğünde yine dünya sinemasını yakından takip etme imkânı kazanır. Onun bu dönemde de izlediği birçok film hakkındaki değerlendirmeleri göze çarpar. Örneğin Aleksandr Fevralski’nin hatıratında 16 Nisan 1955 notuyla aktarılan anılarda, “Nazım bugün V. V. Mayakovski kitaplık - müzesinde, «Mayakovski ve Sinema» gecesindeydi. Senaryosunu Mayakovski’nin yazdığı ve başrolünde oynadığı «*Serseri ve Kız*» filmini seyretti. Yanyana oturuyorduk. Birinci bölümün gösterisi sırasında «Bu konu, şarkılar ekleyerek yeniden ele alınabilir, o zaman 'Avare'nin başarısını kazanır» dedi” (Fevralski, 1997, s. 60) ifadeleri yer alır. Nâzım Hikmet, “Charlie Chaplin’in yurt dışında gördüğü filmlerinden yine Fevralski’ye söz eder (13 Nisan 1955) ve Moniseur Verdoux’yü dâhice bulduğunu açıklar” (Makal, 2015, s. 63). Nâzım Hikmet, Macaristan’da *En Büyük Kötülük ya da En Büyük Hekim* filmini, Rusya’da Nkolai Ekk’in yönetmenliğini yaptığı *Hayat Yolu ya da Yaşama Bilet* filmini, bir Fransız filmi olan *Cennetin Çocukları*’nı izler. Hollywood sinemasında gösterime sunulan filmlerden sadece Şarlo’yu başarılı bulan Nâzım Hikmet, 30. 11. 1935 tarihinde Akşam’da kaleme aldığı “Şarlo ve Materyalizm” başlıklı yazısında, Şarlo karakterinin birçok açıdan materyalist felsefeye uygun olduğunu ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 143-144). Rusya dışına gerçekleştirdiği seyahatlerde de beyaz perdeye yansıtılan filmleri takip eder. Örneğin yine Fevralski’nin anılarında Peredelkino, 27 Mayıs 1956 notuyla aktarılan “Nazım, geçenlerde döndüğü ülkelerde (Çekoslovakya, Macaristan, Polonya) oyunlarının ve oyunlarından yapılan filmlerin sahnelenişini ve

yapım özelliklerini anlattı. «Bir Aşk Masalı'nın Çek ve Bulgar sinemacılarınca yapılan filminin yapımından hoşnut değil. «Yönetmenler, devasallığı amaçlıyorlar. Eski Alman filmlerinde olduğu gibi» (Fevralski, 1997, s. 72) ifadeleriyle o dönemdeki sinema ve filmler hakkındaki görüşlerini dile getirir.

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde temel aldığı Türk ve Batı dünyasına ait kaynaklar sadece edebî metinlerle ya da süreli yayınlarla sınırlı kalmaz. O başta tiyatro olmak üzere, sahne sanatlarının birçoğuyla ve müzikle kendi eserleri arasında sıkı bir bağ kurar. Özellikle Rusya'daki yaşamını aktarırken Nâzım Hikmet, “gerçek anlamda” ilk opera, bale ve hatta tiyatroyu Moskova'da izlediğini, “Sovyet tiyatrolarının etkisi şiirimin üstünde Sovyet şiirinin etkisinden büyüktür” (Nâzım Hikmet, 1976, s.10) ifadelerine yer verir. Nâzım Hikmet, bu ifadeler Nâzım Hikmet'in estetik dünyasını anlamak için oldukça önemlidir. Çünkü o tiyatro türündeki eserlerini kaleme alırken, özellikle Rusya'daki son yıllarında Rus tiyatrosundaki gelişmeleri, güncel konuları, sahne faaliyetlerini takip eder, eserlerinin tashihi ve düzenlenmesinde bu çevredeki arkadaşlarından yardım alır.

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde ise tiyatro ve sinemayla kurduğu kaynak ilişkisi genellikle iki şekilde inşa edilir. İlk olarak Nâzım Hikmet'in kendi eserinde sahne sanatları için üretilen metinlerin karakterlerini dönüştürülüp uyarladığı ya da bu eserlerin içeriğine gönderme yaptığı görülür. Bu bağlamda, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yapılan Othello göndermesi (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1359) örnek gösterilebilir. Çünkü Nâzım Hikmet, söz konusu kesitte William Shakespeare'in *Othello* adlı oyununa bir gönderme yaparak kendi kahramanı (Ali Çavuş) ile Othello arasında bir benzerlik kurar.

Öne çıkan ikinci ilişki biçimi ise Nâzım Hikmet'in sinemanın –kadroaj- tekniğini edebî türdeki metinlerine yansıtmasıdır. Bu noktada özellikle hacimli olan ve hikâye etmeye dayalı olan edebî metinlerde Nâzım Hikmet'in bu tekniği sıkça uyguladığı göze çarpar. Örneğin *Kuvâyi Milliye*'de sahneler arası geçişler adeta bir sinema filmi izlenimi uyandırır. O bu türden uyarlamaları sanat türleri arasında başarılı bir şekilde uygular.

## 2.5. Görsel Sanatlar (Resim, Karikatür, Mimari) ve Müzik

Nâzım Hikmet'in hayata bakışında, okuma dünyasının oluşumunda, ilgi ve beğenilerinin yönlendiği sanatsal faaliyetlerde, bunları algılama ve yorumlama konusunda annesi Celile Hanım'dan etkilendiği görülür. Nâzım Hikmet'in babası Hikmet Bey'den ayrıldıktan

sonra resim eğitimi için Fransa'ya giden Celile Hanım özellikle portre çizimleri konusunda kendisini geliştirir. Celile Hanım'ın Nâzım Hikmet ve Piraye Hanım'la olan mektuplaşmalarında, evini bir resim atölyesi gibi kullanmak istediği, harcamalarını genellikle resim malzemeleri için yaptığı dikkat çeker. Celile Hanım için resim yapmak bir tutku olarak görülür. Celile Hanım'ın sanata ve özellikle resme olan ilgisi Nâzım Hikmet'in de resme ve ressamlığa ilgi duymasına büyük ölçüde etki eder. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in hapisane yıllarında birlikte bulunduğu Orhan Kemal'in anıları (*Nâzım Hikmet'le 3.5 Yıl*) Nâzım Hikmet'in bu dönemde Celile Hanım'la yaptığı resim çalışmaları hakkında önemli bilgiler verir. Celile Hanım'ın hapisane ziyaretlerinde özel görüşmeler ve şiirlerden sonra en önemli konunun resim olduğunu ifade eden Orhan Kemal, Celile Hanım'ın ziyaretler esnasında dahi Nâzım Hikmet'in portrelerini yapmaya koyulduğunu, her ikisinin bu portreler üzerine kimi zaman tartıştığını dile getirir (Orhan Kemal, 2015, s. 69). Nâzım Hikmet'in hapisane yıllarında kitap ve süreli yayınlarla birlikte dışardan en çok talep ettiği şeyler resim malzemeleri, portreler, fırçalar ve boyalardır. Kemal Tahir'e yazdığı 26.12.1940 tarihli mektubunda, “Bana: *Ana* romanını, şu yağlı boya manzaralar olan Almanca kitabı, Semiha'nın gönderdiği meşhur Alman ressamın tabloları olan kitabı, bir de güzel, ağır başlı Klarte filan gibi Fransızca bir roman gönder” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 21) ifadelerine yer veren Nâzım Hikmet, sadece Türk ressamların eserlerini değil, dünya ressamlarına ait eserleri de takip etmeye çalışır.

Süreli yayınlarda kaleme aldığı kimi yazılarında da özellikle resim, resim sergileri ve ressamlar üzerine eğilen Nâzım Hikmet, Orhan Selim takma adıyla 12.2.1936 tarihinde kaleme aldığı “Ressam Olmak Hasreti” başlıklı yazısında, resme ve ressamlığa olan ilgisini dile getiren sanatkar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 166), tıpkı annesi Celile Hanım'ın kendisine ressamlığı öğretmesi gibi, kendisi de birçok kişinin resme yönelmesinde rol oynar. Özellikle hapisane yıllarında resim çalışmalarına çokça zaman ayıran Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda, bütün öğleden sonra, “[...] aşağı yukarı ortalık kararınca yani saat akşam beşe kadar, öğle yemeği fasılası müstesna resme çalışıyorum” (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 18) ifadelerine yer verir. Bu süreçte yanında bulunan İbrahim Balaban'ın ressamlığa yönelmesinde Nâzım Hikmet'in etkili olduğu bilinmektedir. Mektup ve anılarında İbrahim Balaban'ın resme olan yeteneğinden sıkça söz eden Nâzım Hikmet, sadece Balaban'la değil, çevresinde yer alan diğer kişilerle (Örneğin hapisane müdürleri,

görevli jandarmalar vb.) de resim çalışmaları yapar (Orhan Kemal, 2015, s. 69). Bununla birlikte, Nâzım Hikmet'in ressam dostları Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Avni Arbas'la da sıkı ilişkiler kurduğu, onların eserlerini takip ettiği kimi zaman tablolarına dair şiirler kaleme aldığı görülür. *Yeni Şiirler* içinde yer alan “Avni'nin Atları” ve “Abidin Dino'nun ‘Yürüyüş’ Adlı Bir Tablosu’ Üstüne Söylenmiştir”, *Yatar Bursa Kalesinde*'de yer alan “İbrahim Balaban'ın ‘Bahar Tablosu’ Üstüne Söylenmiştir”, “İbrahim Balaban'ın ‘Mapusane Kapısı Tablosu’ Üstüne”, “Balaban'ın ‘Harman Tablosu’ Üstüne Söylenmiştir” başlıklı şiirleri bu türden eserler olarak karşımıza çıkarken, *Son Şiirler* içinde yer alan “Tangarika Röportajı –Birinci Mektup-”ta yine Abidin Dino'nun yağlı boya tablosundan esere yansır. Ayrıca Nâzım Hikmet'in ilk resimli şiir kitabını da Abidin Dino resimler.

Nâzım Hikmet bazı şiirlerinde, şiirlerinin muhtevasında yer alan sanatçı ve eser isimlerini metinlerin giriş kısmında ya da dipnotlarında verir. Örneğin *Jokond ile Si-Ya-U* adlı şiir kitabında, eser adının ve baskı yılının hemen arkasından “Rönesans devrinin İtalyan ressamlarından Leonar da Vinçi'nin meşhur eserlerinden birinin ismi Jokond'dur” notunu düşer. Sanata ve resme bu denli ilgi duyan Nâzım Hikmet'in İlk baskısı 1929 yılında yapılan *Jokond ile Sİ-YA-U* adlı eseri İtalyan Rönesans sanatçılarından Leonardo da Vinci tarafından yapılan 16. yüzyıl yağlı boya portresi olan *Mona Lisa*<sup>86</sup> ile göstergelerarası bir düzlemde kurgular: Jokond tebessümüyle meşhurdur. Bu kitaptaki acayip sergüzeşt işte bu *Jokond ile Sİ-YA-U* isminde bir Çinlinin macerasına dairdir” ifadelerine yer verir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 77). *Jokond ile Sİ-YA-U*'nun başlangıcında ayrıca “Rönesans devrinin İtalyan ressamlarından Leonar da Vinçi'nin meşhur eserlerinden birinin ismi Jokond'dur. Jokond tebessümüyle meşhurdur. Bu kitaptaki acayip sergüzeşt işte bu Jokond ile Sİ-YA-U isminde bir Çinlinin macerasına dairdir” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 77) ön sözüne yer verilir. Söz konusu kısa ön söz ile okuyucuya göstergelerarası bir düzlem kurulacağına işaretleri de aktarılmış olur. “Jokond”un Leonardo da Vinci'nin 16. yüzyılda resmettiği “Mona Lisa” tablosunun diğer adı olduğu bilinmektedir. Nâzım Hikmet, ön sözde yer alan ifadeleriyle göstergelerarası bir gönderme ile söz konusu resmin kurmaca metne taşınacağını ortaya koyar ve böylece yanmetinsel bir işlev ortaya konmuş olur. Yine şiirlerinde ismi geçen bir başka isim Rönesans ressamı

<sup>86</sup> Tablonun bir diğer ismi *Jokond*'dur.

Michelangelo'dur. Bunların yanı sıra Nâzım Hikmet'in şiirlerinde duvar resimleri, sulu boya resimler, kartpostallar, tablolar ve ressam tasvirleri sıklıkla yer bulur.

Nâzım Hikmet'in resimler, ressamlar, sergiler hakkındaki düşüncelerini ifade ettiği bir başka alan süreli yayınlardır. Süreli yayınlarda kaleme aldığı söz konusu yazılarında kimi zaman yeni ressamları tanıtan Nâzım Hikmet kimi zamansa tablo ve sergiler hakkında bilgiler verir. Bu bağlamda 01.01.1925 tarihinde *Aydınlık*'ta "Yeni Resim ve Yeni Bir Ressam" başlıklı yazısında "Ressam Namık İsmail" ithafıyla kaleme aldığı gazete yazısında resim sanatını hakkında geçmişten o güne kadar yaşanan gelişmeleri kendi gözlemleri ile sunar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 15). Orhan Selim takma adıyla 01.09.1935 tarihinde yazdığı "İmdad-ı Sıhhi" başlıklı yazıda, ise ressam Namık İsmail'in ölümünde acil yardımın geç kaldığından, sanatçılara gereken değerin verilmeyişinden bahseder (Nâzım Hikmet, 2018, s. 126). "Bir Ressamın Atölyesinde" başlıklı yazısında ressam Nazmi Ziya'nın atölye çalışmaları ve tabloları hakkında bilgi veren Nâzım Hikmet (Nâzım Hikmet, 2018, s. 138), Müzehher Vâ-Nû'ya yazdığı tarihsiz mektubunda ise "Bedri Rahmi'nin resim sergisini ne kadar çok gezmek istediğini. Onun hem resimlerini hem şiirlerini oldukça beğendiğini ifade eder (Nâzım Hikmet, 1993, s. 55).

Nâzım Hikmet'in süreli yayınlarda kaleme aldığı yazılarda resim teknikleri ve katıldığı sergiler hakkında da düşünceler ileri sürdüğü görülür. Bu bağlamda kaleme aldığı yazılarından 21.07.1935'te *Tan*'da çıkan "Dogmatizm ve Metot" başlıklı yazısında resim teknikleri ve açılan sergiler hakkındaki düşüncelerini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 117-118). Yine 13. 07. 1935 tarihinde *Tan*'da yer alan "İş İmanı" başlıklı yazısında "D Grubu" ressamlarını değerlendiren, onların çalışmaları hakkında bilgiler veren bir fikirlere yer verir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 116). "İki Kriz" başlıklı yazısında, modern resim ve ressamlar hakkında fikirler öne süren (Nâzım Hikmet, 2018, s. 137) sanatkar, "Resim Galerisi" başlıklı yazısında ise resmin diğer güzel sanat dallarından ayrılan yönlerini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 105). Nâzım Hikmet'in resme olan ilgisiyle İstanbul'da açılan resim sergilerine katılır. Katıldığı sergiler hakkında sergileri tanıtan yazılar kaleme alır, eleştiriler yazar. Bu bağlamda, 22. 08. 1931'de *Yeni Gün*'de kaleme aldığı "Resim Sergisi" başlıklı yazısında "Güzel Sanatlar Birliği'nin 15. Resim Sergisi" hakkında bilgi veren sanatkarın Necmi Rıza ve Fikret Muâlla'nın resimleri

dışında sergide yer alan diğer resimlere karşı eleştirilerini ileri sürdüğü görülür (Nâzım Hikmet, 2018, s. 55).

Nâzım Hikmet'in resimle birlikte önem verdiği ve ilgi duyduğu bir başka alan karikatürlerdir. Türkiye'deki çalışma hayatında basın yayın hayatının sağladığı imkânlarla karikatürler hakkında bilgi sahibi olan sanatkâr, hapisanede bulunduğu dönemde de yine bu ilgisini devam ettirir. Süreli yayınlarda kaleme aldığı yazılarında karikatür sanatçıları tarafından ortaya koyulan eserler hakkında fikirler ileri sürer. Bu bağlamda Orhan Selim takma adıyla *Akşam*'da çıkan 27. 05. 1936 tarihli yazısında, Bursa'da açılan Cemal Nadir'in karikatür sergisi hakkında bilgi verir (Nâzım Hikmet, 1993, s. 207). Yine *Akşam*'da yer alan 23.11.1935 "Bay Amcanın Kuvveti ve Kusuru" başlıklı yazısında, Cemal Nadir'in "Bay Amca" isimli karikatür serisini değerlendirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 139-140). 27.08.1936 tarihli "Karikatür Sergisi" başlıklı yazısında Sedat Nuri, Sedat Simavi, Cemal Nadir, Ramiz Münif, Arif Dino gibi sanatkârların eserlerinden bahseder (Nâzım Hikmet, 2018, s. 229).

Nâzım Hikmet'in mahkûm olması onun resim ve karikatüre olan ilgisini azaltmaz, hapisane sürecinde yine süreli yayınlara ve kitaplara ulaşma imkânına sahip olan sanatkâr, Kemal Tahir'e yazdığı 08.04.1941 tarihli mektubunda, Ressam Togo'nun karikatür albümünü talep ettiğini fakat henüz eline ulaşmadığını ifade eder (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 56). Bu noktada onun hapisaneye ulaşan süreli yayınlar üzerinden söz konusu sanat faaliyetlerini takip ettiği görülür. Yine Kemal Tahir'e yazdığı tarihsiz mektubunda, ressam ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hem şiirlerini hem de özellikle Türk halk motifleriyle yaptığı resimleri beğendiğini ifade eden Nâzım Hikmet, onun şiir kitaplarının kapaklarına yaptığı resimlere ayrıca önem verdiğini söyler (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 328). Yaşamının son yıllarında Rusya'da bulunan Nâzım Hikmet, çeşitli sebeplerle gittiği ülkelerde resim sergilerini gezer ve özellikle ressamlarla ilişki kurar.

Bu bilgiler ışığında Nâzım Hikmet'in manzum metinlerinde resim sanatına ait unsurlar bir diğer kaynak alanını oluşturduğu görülür. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet'in *Yatar Bursa Kalesinde* eserinde yer alan ve resimsel gönderge içeren eserlerden, 1947 tarihli "Bir Şiir Kitabının Kapak Resmi" şiiri dikkat çeker (Nâzım Hikmet, 2014, s. 893). Nâzım



Hikmet, söz konusu şiir için Kemal Tahir'e yazdığı tarih ibaresi bulunmayan mektubunda,

Bak, şu ressam ve şair Bedri Rahmi var ya, ben onun resimlerini, bilhassa bizim Türk Halk motifleriyle yaptığı resimleri, tarif pek doğru olmadı ama sen anladın, pek severim. Geçenlerde bir şiir kitabının kapağına yaptığı bir resme - mübalağasız- bir saat, tıpkı, bir şarkı dinler, bir yazı okur gibi, hatta daha başka türlü dalıp gitmişim. Sonra o kitabı oğluma yolladım, sonra aradan iki ay kadar geçti ve tekrar içimde o resmi görmek iştihakı uyandı ve o resimdeki motiflerle uzak bir ilgisi olan fakat bana o resmi hatırlatan acayip bir yazı yazdım. Sana yolluyorum (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 328).

ifadelerine yer verirken Adalet Cimcoz'a yazdığı yine tarih ibaresi bulunmayan bir başka mektubunda, bu kitap kapağının Bedri Rahmi'nin, Orhan Veli'nin şiir kitabı kapağına yaptığı resim olduğunu ve bu resmi oldukça çok beğendiğini ifade eder. Söz konusu şiir kitabı Orhan Veli'nin 1947 yılında yayınlanan *Yenisi* isimli şiir kitabıdır. Nâzım Hikmet, "Bir Şiir Kitabının Kapak Resmi" ile resimsel bir göndergeyi dilsel ifadeyle betimler. Bu betimlemede resimde yer alan unsurların her biri için bir çeşitli ifadelere yer verilir. Bu unsurlara ek olarak çağrışımlarla kurulan bir hayal dünyası aktarılır. Nâzım Hikmet, resmi "hareket halinde" görür ve aktarır. Çünkü betimlenen denizkızı, çınar, gül, ceylan vb. unsurların tamamı "gelir" ifadesiyle yani bir eylemle sözselsel bir aktarıma tabi tutulur. Öte yandan Nâzım Hikmet, bu betimlemelerin sonunda resmin yaratıcısına,

Nâzım der ki : Gelir Eyyub'un oğlu Bedri,  
boynu uzun, boynu eğri,  
yeşille, kırmızıyla,  
sırma sırna çiziyle,  
bir acayip yazıyla... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 893).

ifadeleriyle gönderme yapar. Nâzım Hikmet'in resimsel göndergeye yer verdiği şiirleri arasında üç tanesi ise Ressam İbrahim Balaban'a ait resimlerin betimlenmesiyle kaleme alınır. Bu şiirler, *Yatar Bursa Kalesinde*'de yer alan "İbrahim Balaban'ın 'Bahar Tablosu' Üstüne Söylenmiştir" (1947), *Yeni Şiirler* içinde yer alan "İbrahim Balaban'ın 'Mapusane Kapısı Üstüne'" (28.12.1949) ve "Balaban'ın 'Harman Tablosu' Üstüne Söylenmiştir" (1950) şiirleridir. İsimleriyle birlikte şiir başlığında yer alan resimlerin her biri söz konusu şiirlerde resimsel birer gönderge olarak kullanılır. Nâzım Hikmet'in resimsel göndergeler ile

göstergelerarası düzlemde kaleme aldığı “Abidin Dino’nun ‘Yürüyüş’ Adlı Bir Tablosu Üstüne Söylenmiştir” (13. 05. 1958) ve “Avni’nin Atları” (01.06.1958) şiirleri, resimsel olan öğelerin dilsel olan şiirde betimlenmesiyle varlık kazanır.

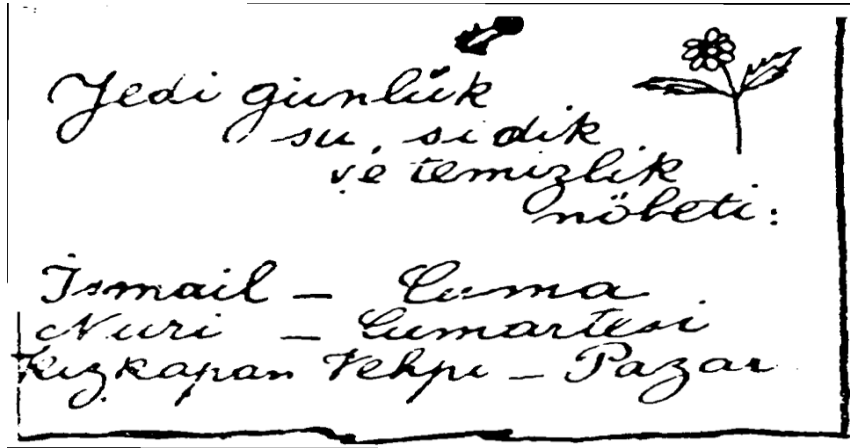
Nâzım Hikmet’in resimsel gönderge kullanarak göstergelerarası bir düzlem kurduğu bir diğer şiiri *Son Şiirleri* içinde yer alan “Piri Reis’in Hartası” (29 Aralık 1960)’dır. Nâzım Hikmet “Piri Reis’in Hartası” şiirinde Osmanlı Devleti’nde Kaptanı-ı Derya görevini üstlenen Pîrî Reis’in 1513’te çizdiği dünya haritası ile göstergelerarası bir bağlantı kurar. Pîrî Reis’in haritasının Avustralya’yı gösteren en eski haritalardan biri olduğu bilinmektedir. Bu noktada Nâzım Hikmet’in şiirinde yer verdiği,

Piri Reis düşlerimizi çizmiş hartasına  
varılan kıyılardan ayak basmamış kumsallara doğru  
hayırsız adalarla yeşil papağanların arasından  
billûr köşklere giden yolu (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1745).

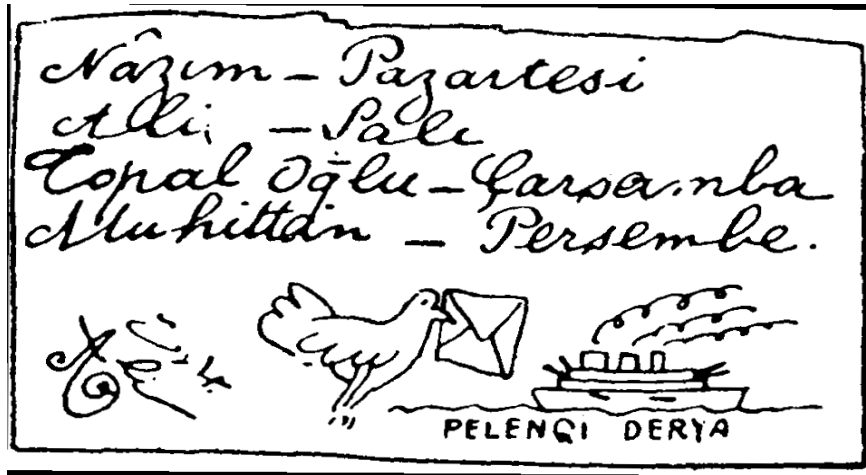
ifadeleri dikkat çekicidir. Bu ifadeler Nâzım Hikmet’in harita hakkında okuma yapmasıyla da ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte söz konusu haritanın resimsel özellikleri ve çizimleri çağrışımlarla zenginleştirilerek dilsel alana taşındığı görülür. Nâzım Hikmet’in belirtilen eserlerinde tablo ve resimleri, resimsel göndergeler biçiminde kullanarak göstergelerarası bir gönderime yer vermesinin yanı sıra şiirinde ise fotoğraflarla göstergelerarası bir gönderimde bulunduğu görülür. Örneğin *Yeni Şiirler* içinde yer alan “Benim Oğlan Fotoğraflarda Büyüyor” (1954) bu tarzda kurulan bir şiir olarak varlık kazanır.

Nâzım Hikmet’in manzum metinlerinde Türk edebiyatında resimsel öğelerle kurulan metinleri de kaynak metin olarak kullandığı görülür. Bu bağlamda örneğin *Yatar Bursa Kalesinde* eserinde yer alan “Hünernâmemden Minyatürler” başlıklı manzum metni ise başlığıyla Seyyid Lokman’ın (ö. 1010/1601’den sonra) şehname tarzında yazdığı tezhip ve minyatürleriyle ünlü *Hünernâme* eserine gönderme yapar. Dört cilt olarak tasarlanan eserin birinci cildinde Osmanlı Devleti’nin yöneticilerinin başarıları (Osman Bey’den I. Selim’e kadar), ikinci cildinde ise Kanuni Sultan Süleyman’ın hayatından kesitler minyatürlerle tasvir edilir. Eserin üçüncü ve dördüncü ciltleri ise yazılmamıştır. Eserde Nakkaş Osman gibi ünlü isimlerin minyatürleri yer alır. Nâzım Hikmet, eserinde kullandığı başlık ile *Hünernâme* arasında metinlerarası düzlem kurar.

Nâzım Hikmet'in resimsel göndergeye başvurduğu bir diğer eseri 835 *Satır*'da yer yer verdiği, "Hopa Hapishanesinden Notlar" içinde yer alan "1 Kızıkanan Oğlu Vehpi ve Çocuk Muhitine Dair" başlıklı manzum metnidir. Söz konusu metninde Nâzım Hikmet metin içine iki görsel (ikiye bölünmüş not kâğıdı şeklinde tasarlanmış) ögeyi kurguya katar.



(Nâzım Hikmet, 2014:242).



(Nâzım Hikmet, 2014:243).

Kurguya dahil edilen bu ögeler, hapishane rutinleri arasında yer alan temizlikte görev alacak kişi listesini gösterir ifadelerden, "duvara tutuştırulan çivi"den ve kimi küçük resim (karakalem) çizimlerinden oluşur. Çizilen resimler ise tekrar metinde resimsel gönderge olarak kullanılır. Bu bağlamda, metinde yer alan şu ifadelerle resimsel gönderge arasında göstergelerarası bir düzlem kurulur:

Çivi, kuyruğunu kıvıra kıvıra  
bir defter kâadının  
kalbini delip geçmiştir.

Kâat bembeyaz,  
Kâat sapsan . .  
Çivi kâadın kanını içmiştir (Nâzım Hikmet, 2014:90).

Bununla birlikte, metne eklenen resimsel öge, metnin izleğini tamamlayan bir unsur olarak kullanılır. Böylece göstergelerarası alışveriş, birbirini tamamlayan bir bütünü ortaya koyar.

Nâzım Hikmet'in süreli yayınlarda yer alan fotoğrafları kimi manzum metnine taşıdığı, bu fotoğraflarla kendi metni arasında göstergelerarası bir düzlem kurduğu görülür. Örneğin "5 Refik Koraltan" başlığını taşıyan şiirde,

"Tekstilde umutsuz durum.  
Bir işsiz kezzap içti.  
Bir milyon çocuk okuldan mahrum.  
Kara yara Mardin'e geçti.  
Grev yapan işçiler yakalandı.  
Köylü, çiftliklerin ekinini yakıyor ..."  
Bir gazete sayfasında  
başlıkların arasından bakıyor başkan

başkan Refik Bey.  
bel bel bakıyor (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1706).

Nâzım Hikmet, "Gazete Fotoğrafları Üstüne" (Nâzım Hikmet, 2014: 1702-1707)'de yer alan "1 Kara Yara", "2 Emniyet Müdürü", "3 Adnan Bey", "6 Korku" şiirlerinde ise gazete fotoğraflarını kimi zaman kendinde uyandırdığı çağrışımlarla ve gazete yazılarının bir kısmının metinlerarası düzlemde dönüşümleriyle birlikte betimler. Bunu yaparken kullanılan teknik, yani görsel olan fotoğrafın dilsel alana taşınışı bir göstergelerarası düzlem kurar. "Kara Yara" şiirinde yer alan şu ifadeler göstergelerarası düzlemi ortaya koyan bir örneği gösterir:

Birinci sayfada yatıyor iki sütun üstüne  
iki çıplak yavrucuk,  
birinci sayfada iki sütun üstüne  
bir avuç kemik deri (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1702).

Nâzım Hikmet'in ilgi duyduğu sanat dalları arasında müziğin önemli bir yeri olduğu görülür. Onun estetik dünyasının oluşumunda Türk halk türküleri ve şarkıların oldukça

önemli bir yeri vardır. Çünkü Nâzım Hikmet, bu unsurları kendi ürettiği metinlerde birer kaynak hâline getirir. *Memleketimden İnsan Manzaraları* ve “Türk Köylüsü” başlıklı şiirinde halk türkülerinden birer kolaj yapan sanatkar ayrıca birçok manzum metninde özellikle şarkı sözlerini kullanır. Dünya müziğine karşı da yakın bir ilgi duyan Nâzım Hikmet’in kimi manzum metinlerinde Batı müziğini kaynak aldığı görülür. Örneğin “Sebastian Bah’ın 1 Numaralı Dominör Konçertosu Üzerine” adlı eserinde, ünlü Alman müzik bestecisi Johann Sebastian Bach’ın müziksel bir eseri ile göstergelerarası bir düzlem kuduğu görülür.

Özellikle Türk halk müziğine ve klasik Batı müziğine ilgi duyan sanatkar, kimi zaman bu unsurları metinlerarası düzlemde şiirine taşır. Orhan Selim takma adıyla 18.5.1936’da *Akşam*’da kaleme aldığı “Halk Şarkıları” başlıklı yazısında İstanbul’a gelen Romen halk korusu şarkılarından, gramofonda dinlediği Darülelhan heyetinin Anadolu’da derlediği bir şarkı olan “Hacı Yârim”i bir arada değerlendiren Nâzım Hikmet, söz konusu eserleri Beethoven’in eserleriyle karşılaştırır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 201). Dünyaca ünlü müzisyenlerin öne çıkan eserleri hakkında da bilgi sahibi olan Nâzım Hikmet’in şiirlerinde bu isimlere ve eserlerine yer verdiği görülür. Şiirlerinin yanı sıra süreli yayınlarda da müzikle ilgili yazılar kaleme alan Nâzım Hikmet, Orhan Selim takma adıyla *Akşam*’da 27.11.1934 tarihinde kaleme aldığı “Gövde ve Can” başlıklı şiirinde klasik müzik, Beethoven ve Richard Wagner hakkında görüşler ileri sürdüğü görülür (Nâzım Hikmet, 2018, s. 68). Beethoven’e olan ilgisini *Akşam*’da 01.07.1935 tarihli “Geceki Fırtına” yazısında da dile getiren sanatkar, ona ait bir sonat dinlediğini ve bu sonatın Fransız Devrimi’ni anlattığını ve kendisini oldukça etkilediğini ifade eder. Beethoven’in eserlerinin tabiat, toplum ve diyalektik materyalizm arasında bir olduğunu dile getirir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 115). 20. 04. 1931 tarihinde *Yeni Gün*’de yer alan “Musiki Ruhun Gıdasıdır” yazısında ise Türk müziğinin birçok ruh haline hitap eden yönlerinin olduğunu ileri süren Nâzım Hikmet, Münir Nurettin Selçuk, Hudadat Şakir Hanım gibi isimlerin seslendirdiği eserleri örnek gösterir (Nâzım Hikmet, 2018, s. 55).

Orhan Selim takma adıyla 20.6.1935’te *Akşam*’da yer alan “Müziğin İki Çeşidi” başlıklı yazısında müziğin alaturka ve alafranga olarak iki gruba ayrılabilceğini dile getiren Nâzım Hikmet, bu alaturkalıkla alafrangalık arasındaki ayrılığı, şimdiye kadar bilinen anlamında dışında algıladığını, bu bakımdan bir İtalyan opera parçası alaturka ve bir

Anadolu köy şarkısını alafranga çerçevesi içinde değerlendirilebileceğini ifade eder (Nâzım Hikmet, 2018, s. 114). Yine 27. 11. 1934'te *Akşam*'da yayınlanan “Gövde ile Can” başlıklı yazısında müziğin insanlar için önemi hakkında değerlendirmelerde bulunan Nâzım Hikmet (Nâzım Hikmet, 2018, s. 68-69), “Konsere Kim Gider” yazısında İstanbul'da düzenlenen bir konsere alınmayan bir gencin öyküsünü okuyucularına aktarır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 149).

Nâzım Hikmet “Parter, Balkon, Paradi” başlıklı yazında Beyoğlu'nda konser veren konservatuar hocalarının tavırlarıyla ilgili olarak sanatın, nasıl günden güne yalnız demokrat unsurların malı olmaya başladığını düşündüğünü ifade eder (Nâzım Hikmet, 2018, s. 153-154).

Hapishanede bulunduğu dönemde ve özellikle Bursa Cezaevi'nde kaldığı süreçte ortak bir kullanımla radyo dinletilerine erişen ve müziğe olan ilgisini sürdüren Nâzım Hikmet'in mektup ve anılarında radyoda çalan şarkılar için ayrıca bölümler kaleme alış dikkat çeker. Söz konusu mektup ve anılardan onun Türk halk müziğine olan ilgisini görmek mümkündür. Özellikle Piraye Hanım ve Kemal Tahir ile olan mektuplaşmalarında halk türkülerinin önemi ve kendisinde uyandırdığı hisleri dile getiren sanatkar, 27. 10. 1936 tarihinde *Akşam*'da yer alan “Radyo İçin” başlıklı yazısında Anadolu ve Rumeli köy türkülerinin kaybetmememiz gereken bir kaynağı yaşattığını ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 255).

Türk müziğiyle olduğu kadar dünyaca ünlü klasik müzisyenlerin eserlerine de ilgi duyan Nâzım Hikmet, iyi bir müzik dinleyicisidir. Bu bağlamda kimi müzik terimlerine de hâkim olan sanatkarın müziğe ve özellikle müzikle birlikte operaya olan ilgisi sürekli olarak canlı kalmıştır.

Nâzım Hikmet'in resmin yanında mimariye karşı da derin bir ilgisi olduğu görülür. Bu ilginin kökenlerini onun şiirlerinde, sinema ve tiyatro metinlerinde ve özellikle gazete ve dergilerde kaleme aldığı yazılarda bulmak mümkündür. Henüz Rusya'ya gitmeden önce mimari eserlere karşı görülen bu ilgi Nâzım Hikmet'in gençlik döneminde kaleme aldığı şiirlerinde kendisini gösterir. Örneğin 1921 yılında *Anadolu'da Yeni Gün*'de çıkan “Ağa Camii” şiirinde Nâzım Hikmet, romantik bir tavırla işgal altında bulunan İstanbul'daki Ağa Camii'nin durumunu manevi bir

duyuşla yansıtır (Nâzım Hikmet, 2008, s. 1979).

Nâzım Hikmet'in daha sonraki şiirlerinde de kimi mimari, heykel ve anıt yapıları şiirlerinde yer verdiği görülür. 835 *Satur*'da yer alan "Rodos Heykeli", "10 Mayıs" şiirlerinde ve *Yeni Şiirler*'de yer alan "Yirminci Kongre" "Lenin Heykeli" ile "Bazı Anılar"da heykel ve mimari öne çıkar. Nâzım Hikmet'in yurt dışında yaşadığı dönem ve özellikle seyahatlerinde ilk defa gördüğü şehirlerde yer alan oteller, kilise ve öne çıkan mimari eserlere olan ilgisi de dikkat çeker. Nâzım Hikmet'in bu eserleri yaratan heykeltıraşlara, mimarlara ve eserlerin oluşumuna katkıda bulunan işçilere de göndermeler yaptığı görülür. *Son Şiirler*'de yer alan *Romanya'ya Dair Lirik Röportaj*'da yer alan şu bölüm bu bağlamda örnek gösterilebilir:

Mimarlar sağolun.  
Sözüm 57'den sonrakilere.  
Ellerinize, gözlerinize,  
kağıdınıza, pergellerinize selâm.  
Selam taşçılara, dülgerlere, montörlere,  
demiri dövenlere, betonu dökenlere,  
ağaç biçenlere, camcılara,  
ve bu işte bir tutam olsun,  
emeği geçenlerin topuna selâm.  
Selam Komitetut Çentral'ın aklına (Nâzım Hikmet, 2014, s.1820).

Nâzım Hikmet'in kimi zaman mimari eserler üzerine yazılar kaleme alırken kimi zamansa eserleri meydana getiren sanatkarlar üzerine düşüncelerini dile getirir. Bu bağlamda Orhan Selim takma adıyla *Akşam'da* 25. 02.1935 tarihinde kaleme aldığı "Süleyman ve Süleymaniye" başlıklı yazısına dikkat çekicidir. Nâzım Hikmet söz konusu yazıda Süleymaniye Camii'nin mimarisi ve Mimar Sinan'ın bu eseri oluşturmadaki dehası üzerine fikirlerini yazar (Nâzım Hikmet, 2018, s. 96). Yine aynı isimle 22.5.1935 tarihinde *Tan*'da kaleme aldığı "Ayasofya ve Süleymaniye" başlıklı yazısında ise bu eserlerin müze hallerini ve mimarilerini anlatır (Nâzım Hikmet, 2018, s. 104). Yine *Tan*'da çıkan "Sinan'a Anıt" başlıklı yazısında Mimar Sinan'a duyduğu hayranlığı dile getiren Nâzım Hikmet, onun eserlerinde gösterdiği ustalığın bir halk hastanesine ismi verilerek ödüllendirilmesi gerektiğini ileri sürer (Nâzım Hikmet, 2018, s. 123).

Dikkat çeken mimari eserler ve tanınmış mimarlar yanında Nâzım Hikmet'in daha arka planda kalan ya da daha az ilgi çeken eserler ve mimarlarla da ilgilendiği görülür. Özellikle İstanbul'da yer alan tarihî eserler hakkında da bilgi topladığı, bu eserlerle ve mimarlarla ilgilendiği, İstanbul'un çevre güzelliği hakkında görüşler belirtmesi dikkat çeker. Bu bağlamda, "Mimar Kasım, Mimar Davut" başlıklı yazısında, İstanbul'daki Yeni Camii'nin mimarı hakkındaki bilgi kirliliği üzerine eğildiği görülür (Nâzım Hikmet, 2018, s. 258).

Yaşadığı dönemde İstanbul'un mimarisi ve çarpık yapılaşmaya dair benzer birçok gazete yazısı kaleme alan Nâzım Hikmet'in Rusya'daki yaşamı süresince de mimari ve heykel sanatlarına olan ilgisi devam eder. Özellikle Rusya'da Puşkin gibi sanatkârların heykelleri Nâzım Hikmet'i etkiler. Macaristan, Küba ve Paris seyahatlerinde ise şehirlerin mimarileri hakkında birçok detayı mektuplarına aktarır.

Bu bilgiler ve belirtilen örnekler ışığında Nâzım Hikmet'in sadece edebiyata değil, aynı zamanda sanat dallarının hemen hepsine yakın ilgi duyduğu göz çarpar. O, karşılaştığı bütün sanat ürünlerini zihin kodlarına göre yorumlayarak söz konusu yapıtlar hakkında düşünceler ve eserler üretir. Eserlerini kaleme alırken, Türk edebiyatının sözlü ve yazılı ürünlerinin hemen hepsinden çeşitli yöntemlerle yararlanarak şiirlerine taşıdığı, bu unsurları farklı işlevlerle metinlerinde birer kaynak olarak kullandığı görülür.

Çok yönlü sanat duyuşuna sahip olan şair, ilgisini yönelttiği çalışmalar, tablolar, mimari yapılar, çizimler gibi sanat değeri taşıyan hemen her eser hakkında okumalar yapar. Bunların tarihini, niteliğini ve şuan ki durumlarını sorgular. Nâzım Hikmet, özellikle sahne sanatları, resim ve müziksel unsurları kimi şiirlerinde göstergelerarası birer alt metin hâline dönüştürerek, bunları şiir etetiğinin bir parçası hâline getirir.



### 3. BÖLÜM

#### GÖNDERMELER

Metinlerarası göndermeler, bir metnin diğer metinlere yaptığı açık ya da kapalı bütün alıntı, atıf, anıştırma vb. işlevlerini ifade eder. Yaratılan metnin kaynak metinle göndermeler yoluyla kurduğu bütün metinlerarası işlevler bağlam değişimleriyle ele alınır. Bu durumda kaynak metne yapılan gönderme biçimlerinin yeni metindeki konumu ve işlevi sorgulanır. Metinlerarası alış verişlerde göndermelere sıkça rastlanır. Göndermeler, yeni metinleri birçok açıdan destekleyen, tamamlayan ya da açıklayan ögeler içerir. Bu bağlamda kaynak metne, yeni metinde kimi zaman doğrudan kaynak gösterilerek kimi zaman sezdirme yoluyla işaret edilerek kimi zamansa gizlenerek göndermede bulunulduğu görülür.

Metinlerarası göndermelere ve alıntılara sıkça yer veren Nâzım Hikmet'in şiirlerinde yaptığı alıntılarda, tırnak işaretleri ("..."), ('...') ve/veya ayraçlar (<< ... >>) kullanarak bu unsurları belirgin bir hâle getirdiği görülür. Bu şekilde yapılan alıntılama Nâzım Hikmet'in çağdaşı Fransız şair Louis Aragon'un şiirlerinde de görülen bir alıntılama yöntemidir. Bu yöntem ayrıca söylemin sapmasına, ayrışık unsurların bir araya getirilmesine neden olur. Bilinçli bir kullanımı işaret eden bu yapı yaratılan metni çoksesli ve yazınsal olarak güçlü bir hâle getirir. İşte bu çokseslilik Nâzım Hikmet'in şiir estetiğinin önemli bir parçasıdır.

Metinlerarası göndermeler Nâzım Hikmet'in diğer bütün manzum eserlerinde olduğu gibi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da başvurduğu metinlerarası işlevler arasında yer alır. Başka bir ifadeyle Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı şiirlerinin metinlerarası dokusu, yani gönderme, alıntılama ve dönüştürme tarzı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda benzer bir yapıda varlık kazanır. Sanatkâr söz konusu eserinde de alıntıları ve göndermelerin neredeyse tamamını tırnak işaretleri ve/veya ayraçlar kullanarak vurgular. Yapılan alıntı ve göndermeler, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı çoksesli ve yazınsal değeri güçlü bir eser hâline gelir. Nâzım Hikmet'in çalışmamıza konu olan eserinde, metinlerarası gönderme işlevlerinden, alıntı, doğrudan/açık gönderimler, anıştırma, kapalı gönderimler, bilinçaltı / bilinçdışı anımsama, çeviri, esinlenme, etkilenme, söylemlerarasılık, tamamlama, üstmetinsellik,

yanmetinsellik ve içmetinsellik işlevlerine başvurduğu görülür. Aşırma ve kanıtlama gibi işlevlere *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda rastlanmaz. Bununla birlikte *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerinde olduğu gibi, bazı metinlerarası gönderme işlevlerinin öne çıktığına tanık olunur. Bu ilişki biçimleri, özgönderim (içmetinsellik) ve esinlenmedir. Şöyle ki, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kurgusunda yer alan bazı alt metinler, eserin izleğinin belirginleşmesinde ve yapısal dokusunun oluşmasında öne çıkar. Bu bağlamda özellikle özgönderim ve esinlenme için Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı 30.05.1941 tarihli mektubunda yazmak istediği eserler hakkında tasarılar öne sürdüğü şu ifadeler önemlidir:

Yirminci ve on dördüncü asırların hususiyetleri, bilhassa teknik bir tarafa atılırsa, iki poemin de kuruluş prensibi birbirinin aynı... Ayrı ayrı sınıfların inkılapçı şairleri tarafından ayrı ayrı ideolojiler bakımından, muhteva da aynı, yani muayyen bir devirdeki cemiyeti ana çizgileri, sınıfları ile "semboller de" kullanarak vermek... Sonra, biliyor musun, "Onlar, O ve Maceraları" diye bir yazıya başlamıştım. Bunun muhtevası malum, sonra "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi", bu da öyle. Çıkardığım netice on dördüncü asırda bir inkılapçı şair en büyük şiir muhtevası diye en geniş ölçüde cemiyeti alıyor, 20. asırda başka bir inkılapçı sınıfın şairi başka bakımdan aynı mevzuun etrafında dönüp dolaşıyor. Binaenaleyh Kemal'ciğim, var kuvvetimle "Onlar, O ve Maceraları"na devam edeceğim. Diğer taraftan "Ansiklopedi"yi tamamen yeniden, yeni bir tarzda ve üslupta ve kuruluşta işleyeceğim. İşte şimdilik önüme koyduğum vazife bu iki yazıyı tamamlamaktır. Tabii "Onlar ve Maceraları" sona ermek için benim ölümüm lazım. Yani bu yazı ben ölene kadar devam edecektir. Fakat "Ansiklopedi" öyle değil. O bir tek memleketin muayyen bir devirdeki tablosu olacağından, hiç olmazsa bir kısmı, ben ölmeden evvel de bitmiş olabilir (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 72-73).

Mektuptaki yer alan tasarımın *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda karşılık bulduğu görülür. Çünkü Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası düzlemde esinlenme işlevi ile açıklanabilecek, uluslararası yazında öne çıkan inkılapçı şairler gibi (Puşkin, Tostoy, Gogol gibi yazarların eserlerinden ve fikirlerinden esinlenerek) "muayyen bir devirdeki cemiyeti ana çizgileri, sınıfları ile 'semboller de' kullanarak vermek" ister. Metinlerarası düzlemde özgönderimi ortaya koyan "Onlar, O ve Maceraları"yla (*Kuvâyi Milliye'nin* destan kahramanları olan "Onlar"ın ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda "Halil" karakteri ile 'O'nun maceralarını) kurgular. Buna ek olarak yine kendi eseri olan "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"ni *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kimi dönüşüm ve eksiltilelerle yeniden yazar. Öne çıkan bu iki metinlerarası gönderme biçiminin yanı sıra *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası düzlemde göndermelerle yazar / şair isimlerine (Örn.

Namık Kemal, Ahmet Haşim vb.), eser isimlerine (Örn. *The Crime of Sylvestre Bonnard*), eser kahramanlara (Örn. Othello), halk anlatılarına yapılan göndermelerle birlikte ayrıca tekrarlar ve yinelemelerle zenginleşen bir metin yapısı kurduğu görülür.

Nâzım Hikmet'in benimsediği ideolojik fikirler de onun şiirinin muhtevası için yeni bir kaynağa açılan kapıyı aralar. Nâzım Hikmet geleneği Marksist ideolojiyi içinde sürdüren bir yapıda şiirler kaleme alır. Bunu yaparken ayrıca gerçek yaşamın bireyde ve toplumda yarattığı duygusallığı estetik bir problem hâline getirir. Bu probleme ilişkin olarak idealizmden uzak, materyalist bir düşünceyle olguculuğa ve gerçekçiliğe yönelir. Metinlerarası düzlemde ideolojinin incelenmesi, değer sorgulamalarıyla işlevseldir. Nâzım Hikmet'in eserlerinde Marksizm bir referans yani bir değer olarak varlık kazanır. Başka bir ifadeyle onun özellikle olgunluk dönemi eserlerinde ideoloji değer yapılır. Bir değer ve referans kaynağı olan ideoloji ise içeriği belirler ve benimser.

Dünya şiiri bakımından Nâzım Hikmet'in ayırıcı vasfı, şiire siyasi dilin sokulmasında, şiirin düzyazıdaki kelime tutumluluğuna bağlı olduğunun örneklerini vermesinde ve şiirin  *lirik, epik, gülmece* unsurlarının aynı yapıda kaynaşabilirliğini göstermiş olmasında bulunabilir. Türk şiiri bakımından ise Tanzimat sonrası Türk şiirinin beklenebilir birçok sonuçlarından yalnızca biridir. Hece vezniyle açılan yolun Tevfik Fikret'e mahsus hitabet edasıyla desteklendiğinin görülmesi, Mehmet Âkif'in şiir bünyesinde toplum değerlerine yaklaşmakta gösterdiği ustalığın fark edilmesi ve Yahya Kemal estetizmindeki tematik ölçünün anlaşılmasıyla Nâzım Hikmet'in Türk şiirindeki yerinin kavranması kolaylaşır.

Nâzım Hikmet, her fırsatta şiirde özün şekli belirlediğini belirtmiş ve kendi eserlerinde böyle denemelerin yansıdığını göstermiştir. Nâzım Hikmet'in şiirindeki yenilik daha çok sosyalizmle izah edilmeye çalışılmıştır. Oysa onun şiiri sosyalist realizmle geniş bir ortaklık alanı kurmaz. Şairin Rus *fütürist*lerinin insan psikolojisini reddetmeleri üzerine onlardan ayrılıp *constructivist*lere katılmış olması, siyasi baskılara rağmen Sovyet rejiminin hegemonyacı kültür politikasına direnmiş olması, Türk dilinin Azerbaycan, Kazakistan, Bulgaristan gibi ülkelerde gelişmesi için şahsî prestijini kullanmış olması onun eserlerine ayrıca değer katar.

Nâzım Hikmet'in olgunluk dönemi eserleri arasında yer alan *Memleketimden İnsan Manzaraları* ise biçimi ve içeriği ile serbest bir söyleyişin imkânlarını arar. Şiir cümlesini

söylem ve biçim açısından yumuşatarak nesir cümlesine doğru yaklaştırır. Böylece şiir-nesir arası cümle yapısı daha çok nesre yaklaşan çizgide şairin geniş hacimli eserler ortaya koymasına zemin hazırlar. Âdeta “manzum roman” arayışının formunu veren *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nı bu çerçevede değerlendirmek doğru olacaktır. 1940’ta hazırlıklarına başladığı, 1941-1947 arasında kaleme aldığı bu geniş hacimli eseriyle Anadolu merkezli Türk halkının iç tarihini sosyal gerçekçi perspektiften göstermeye girişir. “*Benim asıl eserim*” (Sertel 1991, s. 310) dediği bu çalışma zengin bir insan malzemesi ele alır. O, somut insanın problem alanlarını, çıkmazlarını, temel sıkıntılarını, geri kalmışlığını, cehaletini, yüzyıllar içinde oluşturduğu davranış kalıplarını dikkatlere sunmak ister. Bir bakıma Mehmet Âkif’in *Safahat*’ında İslami duyarlıkla öyküleyici olarak dikkatlere sunulan İstanbul merkezli Türk insanı, bu defa Nâzım Hikmet tarafından Marksist bakış açısıyla Anadolu’ya doğru genişletilerek dikkatlere sunulur. Bu noktada *Memleketimden İnsan Manzaraları* sosyal gerçekçi çizgide toplumun yazgısını gözler önüne seren, bir eser olarak varlık kazanır.

Toplumcu gerçekçi bir çizgide kaleme alınan *Memleketimden İnsan Manzaraları* somut gerçeklikten hareketle ayrı ayrı bireysel fakat bütünsel olarak kolektif bir duyuşu barındırır. Eserde toplumu oluşturan bireyler/kahramanlar, sıradan basit, kolektif bir yaşamı, emeği paylaşırken; kimi kahramanlar ise özellikle *Kuvâyi Milliye* destanındaki yaşamlarıyla mücadeleyi ve fedakârlığı simgeleyen kişileridir. Bu noktada *Kuvâyi Milliye*’nin sahip olduğu destan türünün özellikleri bir bakıma *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda devam eder. *Kuvâyi Milliye*’de “Zaten metin de destansı bir amaçla yola çıkmış bireylerin hikâyelerinden oluşmaktadır ki, bu, sosyalist gerçekçilikle kurulabilecek temel ilişkiyi meydana getirir” (Irmak, 2011, s. 28). Nâzım Hikmet *Kuvâyi Milliye*’ye bir palimpsest/üstüneyazma uygular, ayrıca destan kahramanlarından kimilerinin sonraki yaşamlarını *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na taşır. Böylece kahramanlar ve kahramanlıklar sıradan yaşamın günlük insanıyla bir araya gelir. Bu yönüyle ve özellikle epik destan üslubunu anıştıran kesitlerinde yer verilen söylem özellikleriyle *Memleketimden İnsan Manzaraları* modern bir destan/epope izlenimi uyandırır.

### 3.1. Alıntı

Metinlerarası göndermeler içinde yer alan alıntı, bir başka yazara ait metnin tamamının ya da bir kesitinin doğrudan ve kaynak belirtilerek birebir yeni metne aktarılmasıdır. Alıntıda kaynak metinden alınan parçalar Yanmetinsel unsurlar olarak yani epigraf, önsöz vb. olarak ve yeni metin içinde bir fikri ileri sürme, örnek gösterme, kanıtlama vb. farklı birçok işlevle kullanılabilir.

Nâzım Hikmet'in şiirleri incelendiğinde metinlerarası düzlemde alıntılanan kesitler için çoğu zaman kaynakların belirtildiği görülür. Kendi metni içinde alıntılanan kesitlerin kaynağını genellikle yazar/şair ismi ve/veya eser ismi ile birlikte kurguya dâhil eden sanatkar, böylece gönderme yapılan kaynağı belirgin bir hâle getirir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da benzer tavrını sürdüren Nâzım Hikmet, söz konusu manzum metninde de alıntı yaptığı kaynakları, yazar/şair isimleri ve/veya eser isimlerini belirtme yoluna gider ve genellikle alıntılar tırnak işaretleri ya da ayraçlarla içinde manzum metne dâhil edilir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer verilen alıntılar çözümlendiğinde, farklı birçok sanatkar, fikir adamı ve düşünürün metinlerinden kesitlerin –birçoğu kaynak gösterilerek- alıntılı olduğu görülür. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Birinci Kitap”ta Tevfik Fikret'in ismini vererek “Hân-ı Yağma” şiirinden bir mısra alıntılar. Söz konusu bölümde Nâzım Hikmet'in yarattığı kurgu kahramanlarından “Mahkûm Süleyman” Tevfik Fikret'in belirtilen şiirinden bir kesiti zihninden geçirir:

Pencereden bakıyor Mahkûm Süleyman  
Fikret'in bir şiirini okuyordu içinden:  
"Yiyin efendiler, yiyin, bu hanı iştiha sizin..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1053).

Yapılan alıntı, kurgu içine yerleştirilirken, izleğe uygun bir noktada metne dâhil edilir. Çünkü alıntılanan metnin izleğinde yer alan unsurlara benzer bir izlek, söz konusu kesitten önce “Jandarmalar” ve “Mahkûmlar” arasında geçen diyaloglarda işlenir. Şöyle ki “Mahkûm Halil” ve “Jandarma Hasan” arasında geçen konuşma “Hükümetin ekmeği vesikaya bağlayıp bağlamayacağı” ve devletin aldığı vergiler ile ilgilidir. Bu konuşma devam ederken “Mahkûm Süleyman”ın zihninden geçen şiir kesiti bu izleğe benzer bir içeriğe sahiptir. Alıntı yapılan kesit, Tevfik Fikret'in yazılış tarihi Haziran 1328 [Haziran 1912] olan ve kendi dönemindeki siyasi otoriteyi (İstibdat yıllarının ardından ülke

yönetiminde etkili olan İttihat ve Terakki'nin tavrını) eleştiren “Hân-ı Yağma” şiirindedir. Yapılan alıntıyla yalnızca alıntılanan kesit değil, şiirin tamamındaki “milletin hayatının yenmeye hazır bir sofraya olarak sunulması” ve bunun bir yağma sofrasına dönüştürülmesi izleği *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın izleği ile kesişir. Çünkü Tevfik Fikret'e göre, “memleket bütün malını, vücudunu, hayatını, ümidini ve hayalini” vermeye hazırdır (Tevfik Fikret, 2004, s. 661-662). Buna karşın “Mahkûm Süleyman”ın zihninde “yiyenler” o gün olduğu gibi bugün de olacaktır. Böylece yapılan alıntı ile öne sürülen fikir, canlandırılmak istenen düşünce desteklenmiş olur.

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta “Hasan Şevket”in hayal ürünü olan “baş parmak boyundaki adam”la konuştuğu kaynak belirtilerek Pierre Joseph Proudhon'dan bir cümle alıntılar:

'Mülkiyet hırsızlıktır ' demiş Prüdon.  
'Sen bir küçük bujuva anarşistsin,' dedi bana  
bizim komünist şuaradan biri (Nâzım Hikmet, 2014:1070).

Söz konusu alıntı, Fransız düşünür Pierre Joseph Proudhon'un 1840 yılında yayınlanan *Mülkiyet Nedir? (Qu'est-ce que la propriété?)* adlı eserinde yer alan ve sloganlaşan “Mülkiyet hırsızlıktır” (Proudhon, 2010, s. 16) sözüne Nâzım Hikmet, “Hasan Şevket”in kendisiyle hesaplaştığı, ironik bir dille para için “küçük âlimane fıkralar ve tarafsız fıkralar” yazmayı kabul edip etmediğini sorguladığı kesitte yer vererek, metinde öne sürdüğü savı güçlendirir. Bu bağlamda mülkiyetin fiziksel olarak imkânsızlığı fikri, “ayda beş yüz liraya hayır fakat yedi yüz liraya belki” diyen “Hasan Şevket”in “haysiyetini satması”nı sorgulatacaktır. Çünkü kendisiyle muhasebesi, kazanımları ve mal varlığı sebebiyle kendini “hırsız” olarak görmesiyle sonuçlanır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda alıntılara yer verilen bir diğer bölüm, “Üçüncü Kitap”ta kurmaca karakter Şevki Bey'in konuşmalarında yer alır. Nâzım Hikmet'in kurmaca karakter Şevki Bey'i gerçek yaşamdan hareketle oluşturduğu, söz konusu kişinin Birinci Meclis'te yer alan milletvekillerinden ve Orhan Kemal'in babası olan Abdülkadir Kemali olduğu düşünülmektedir: “Nâzım Hikmet, Kemali Bey'i *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın sayfalarına taşır. Bu dev eserdeki Şevki Bey ile Abdülkadir Kemali Bey'in öyküsü neredeyse aynıdır” (Özkılınç, 2012, s. 56-57). Cumhuriyet'in ilk yıllarında milletvekili olan Abdülkadir Kemali, daha sonraki yıllarda siyasi açıdan yönetimle ters

düŖer. 23 Aralık 1930 tarihli ‘‘Giritli Mehdi Dervif Memet’’ öncülüğünde gerekleŖtirilen Menemen İsyanı’na destek veren Abdülkâdir Kemali’nin isyana destek olarak Menemen’e geldiği ve isyanın baŖlamasından hemen önce de firar ederek Halep’e gittiği bilinmektedir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda kurmaca karakter Ŗevki Bey okuyucuya sunulurken onun hayatındaki deđiŖim ve fikrî açıdan yaŖadığı dönüşüm öne çıkar. Ŗevki Bey yanındaki ‘‘ufacık adam’’la konuŖurken ona söylediği sözlerle öğütler verir. Bu öğütler *Kur’an*’dan yapılan alıntılarla desteklenir:

Çok öğren, çok oku.  
öğren, öğrenmeyenlerin mantığını da.  
Kuran’da bir söz var:  
'Küllü yamellu Ŗakiliyetihi.'  
Herkes derecesine göre iŖ yapar.  
Aklını hakim kıl oğlum  
kurtul ıstıraptan (Nâzım Hikmet, 2014: 1291).

Nâzım Hikmet bu kesitte *Kur’an*’da yer alan ‘‘İsra Suresi, 84. Ayet’’ti alıntılar. Kaynak gösterilerek yapılan bu alıntı kaynak metinde Türkçe transkriptle ‘‘Kul kullun ya’melu ‘alâ Ŗâkiletihî ferabbukum a’lemu bimen huve ehdâ sebîlâ(n)’’ (İsra Suresi, 84. Ayet) Ŗeklinde yer alır. Bu noktada Nâzım Hikmet’in model metinden aldığı kesitte metinlerarası düzlemde bir kısaltmaya (ve okunduğu gibi yazılmasına) yer verdiği görölr. Bununla birlikte Nâzım Hikmet’in, hemen bir sonraki dizede yapılan bu alıntıyı Türkçeye eviriŖi dikkat çeker. ‘‘Herkes derecesine göre iŖ yapar’’<sup>87</sup> Ŗeklinde çevrilen bu bölüm, bağlam içinde verilen bir nasihati desteklemek için kullanılır ve yine eviri yapılan kesitte de bir kısaltmaya gidilir.

Ŗevki Bey’in konuŖmasındaki alıntının ardından, yine onun hayatının bir dönemi (yaŖadığı fikrî dönüşümden önceki dönemi) anlatılırken bir baŖka alıntıya yer verilir. Bu dönemde *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın ilgili bölümünde milletvekili olduğu

<sup>87</sup> De ki: Herkes bulunduğu hal ve niyetine göre iŖ yapar. Bu durumda kimin en doğru yolda olduğunu Rabbiniz daha iyi bilir. (Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır. (2017). *Kur’an-ı Kerim Türkçe Meali*. Ankara: Türkiye Diyanet Bakanlığı Yayınları.).

De ki: Herkes huylandığı huya göre hareket eder. Gerçekten de Rabbiniz, en doğru yolu kim bulmuŖtur, pek iyi bilir onu. (Abdülbaki Gölpınarlı, (2007). *Kur’a-ı Kerim ve Meali*. İstanbul: Elif Kitabevi.).

anlaşılan Şevki Bey'in, Birinci Millet Meclisi'ndeki her nutkunun sonunda bir beyit okuduğu ifade edilir:

- fakat böyle Kuran'dan ayet değil şu  
beyti okurdu :  
"Namı insaniyete, iman ü vicdan namına,  
hakkı hürriyet yolunda fişkiran kan namına . . . (Nâzım Hikmet, 2014: 1291).

Bu mısraların Abdülkadir Kemali Bey'in *Tan* gazetesinin 12 Şubat 1923 tarihli 21. sayısında kaleme aldığı bir başyazıda yer alan bir dörtlüklerden hareketle alıntılandığı düşünülmektedir. "Hürriyete Tecavüz Kanunu Etrafında" başlıklı yazısında Abdülkadir Kemali Bey'in şu ifadeleri yer alır.

Müzakerat esnasında Dahiliye Vekil-i Muhterem'i Fethi Beyefendi de bu kanunun kabulü memlekette anarşi vücuda getirebilir buyurdular...  
"Namı insaniyete, iman ü vicdan nâmına,  
Aç kalan, zâr ağlayan, bîkes yetimân nâmına,  
Hakk-u hürriyet yolunda fişkiran kan nâmına,  
Olmaz olsun böyle suzişli felâketli hayat"

Diye sell-i seyf ederek kötülöklere isyan ruhunu kalplerimizde sönme bir ateş hâlinde ikad eden bu hürriyet kahramanının sözleri bana aynı şiiri tekrar söyledi (*Tan* gazetesi, Sayı: 21. s.1 Tarih: 12. 02. 1923).<sup>88</sup>

Abdülkadir Kemali Bey'in yazısında yer verdiği söz konusu şiir kesiti Abdullah Cevdet'in *Kahriyat*'ta yer alan "Bir Şâ'ir-i Garîbin Zindâna Yâdigârı" (Abdullah Cevdet, 1899, s. 139-140) adlı eserinden alıntılanmıştır. Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda gerçek hayattan esinlenerek kurmaca alana taşıdığı Şevki Bey'in hikâyesinde bu şiirden alıntı yapması, metinlerarası düzlemde iki bağlantı noktası oluşturur. Bunlardan ilki gerçek hayattan esinlenme yoluyla dönüştürülen kurmaca karakterin gerçek hayattaki kaynak kişisi (Abdülkadir Kemali)'nin bu şiiri kendi metninde kullanması, ikincisi ise hem gerçek hayattaki metne kaynak kişinin hem de onun *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na yansıyan kurmaca karakterinin muhalif kişilikleri için seçilen metnin, yine dönemindeki resmî otoriteye karşı muhalif kimliğiyle tanınan sanatkâr Abdullah Cevdet'in şiirinin seçilmesidir. Öte yandan Nâzım Hikmet, şiirin son dörtlüğünün (Abdülkadir Kemali Bey'in ilgili metninde bu dörtlüğün tamamı

<sup>88</sup> Meral Demirel'in, *Tam Bir Muhalif Abdülkadir Kemali Bey* (2006) kitabında da yer alan Abdülkadir Kemali Bey'in 1923 yılındaki başyazısında bu şiir de yer almıştır.



vardır) sadece birinci ve üçüncü mısralarını alıntılararak metinlerarası düzlemde bir eksiltme yoluna gider.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”ta Şevki Bey’in konuşmalarında bir başka doğrudan alıntı daha önce yapıldığı gibi yine *Kur’an*’dandır:

Allah istemiyor demek, insanlar istemiyor demektir.  
 İnada inatla mukabele boştur.  
 Ve ma sebrüke illa billah.  
 Bu üç kelime kurtardı beni çıldırmaktan.  
 Allah böyle istiyor diyerek ona teslim olabilmek.  
 ne kadar iyi bir şey (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1295).

Belirtilen kesitte, *Kur’an*’da yer alan “Nahl Suresi 127. Ayet”ten yapılan alıntı, yine bir kısaltmayı içerir. Türkçe transkriptte “Vasbır vema sabruke illa billahi vela tahzen aleyhim ve la teku fi daykın mimma yemkurun”<sup>89</sup> (Nahl Suresi, 127. Ayet) şeklinde okunan model metinden, Nâzım Hikmet’in metinlerarası düzlemde kesip çıkartmayla alarak kendi metnine dahil ettiği görülür. Nâzım Hikmet yine aynı karakterin hikâyesinde daha önce *Kur’an*’dan alıntılacağı kesitte yaptığı gibi alıntının çevirisini de “Allah böyle istiyor diyerek ona teslim olabilmek” ifadeleriyle metne eksiltmelerle dahil eder.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda kurgusal karakter “Şevki Bey”in hikâyesi anlatılırken yapılan bu alıntılar, onun hayatında bugünden geçmişe ve tekrar bugüne dönen zamansal bir akışı da işaret eder. Bu bağlamda “Şevki Bey”in hayatının bir dönemindeki düşünsel nostaljiyi canlandıran milletvekilliği yaptığı yıllardaki dünya görüşü, düşünce sistemi ile bugün arasındaki farklar yapılan alıntılarla belirgin bir hâle getirilir. Yapılan alıntılarla aslında bir dönem “milletin hürriyeti” için mücadele eden, hatta bu sözün heyecanlı ve cesur bir savunucusu olan “Şevki Bey”in, bu mücadeleden ziyade tevekküle sığınan bir kişiye dönüşmesi gözler önüne serilir.

Başka bir dilden yapılan aktarımları ifade eden çevirilerde, metinlerarası düzlemde aktarılan metnin yeni metindeki anlamsal bağlamı/değişimleri irdelenir. Çeviriler bir yapıtın tamamı üzerinde yapılabılırken kimi zaman kesitler hâlinde yeni metinde montaj

<sup>89</sup> Sabret, sabrın da ancak Allahın inayetiyledir, ve onlara karşı mahzun olma, yaptıkları mekirden telaş da etme. (Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır. (2017). *Kur’an-ı Kerim Türkçe Meali*. Ankara: Türkiye Diyanet Bakanlığı Yayınları.).

Sabret, sabretmen, ancak Allah’ın vereceği başarıyla mümkündür. Sana düzen kurduklarından dolayı da daralma, sıkıntıya düşme. (Abdülbaki Gölpinarlı, (2007). *Kur’a-ı Kerim ve Meali*. İstanbul: Elif Kitabevi.).

teknîği ile dâhil edilir. Metinlerarası düzlemde çeviriler, karşı dilden/edebiyattan yapılan aktarımların anlamsal açıdan değişiklik barındırıp barındırmadığı, herhangi bir dönüşüme uğrayıp uğramadığı bağlamında incelenir.

Nâzım Hikmet'in edebî faaliyetleri arasında çeviriler önemli bir yer tutar. O özellikle Batı edebiyatından tiyatro, roman ve şiir türlerinde oldukça fazla sayıda çeviri yapar. Bu bağlamda, başta Lev Tolstoy'dan Zeki Baştımar'la yaptığı *Savaş ve Barış* tercümesi olmak üzere, *La Fontaine'den Masallar* ve şiir kitaplarında yer alan şiir tercümeleri dikkat çeker. Hapishane yıllarında özellikle Fransızca polisiye romanların çevirisi üzerine yoğunlaşan Nâzım Hikmet'in bu süreçte tiyatro ve opera metinlerini de Türkçeye çevirdiği bilinmektedir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Gabriel Peri'nin hikâyesi anlatılırken ona ait söz, montaj tekniği ile metne dâhil edilir (tercüme edilmeden ve Fransızca okunuşuyla) ve daha sonra bir dipnotla tercümesine yer verilir:

“Adyö  
e kö viv la Frans!”\*\* (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1421) .

sözü dipnot ile,

\*\* Adieu, et que vive la France: Allahısmarladık ve yaşasın Fransa! (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1421).

tercümesiyle verilir. Bunların yanı sıra Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda özellikle Gabriel Peri'nin hikâyesini anlatırken onun Fransızca mektubundan ve “Zoya”nın hikâyesinin anlatıldığı bölümde Rusça *Pravda* gazetesini kaynak metin olarak kullandığı, bunları tercüme ederek/ettirerek koşuklaştırdığı görülür.

90

### 3.2. Açık Göndermeler

Metin içinde bir başka yazara ait metne, metnin yazarına, eser ismine ya da eser içeriğine kaynak belirtilerek yapılan göndermeler metinlerarası düzlemde atıf ya da doğrudan / açık göndermeler olarak değerlendirilir. Kaynak metne açık göndermeler bağlam içinde farklı birçok işlevle kullanılabilir. Bağlama dâhil edilen öğelerin, öne sürülen fikrin,

<sup>90</sup> Bu bölümler koşuklaştırma başlığı altında incelenmiştir.

düşüncenin ya da kurgusal vakanın kaynağını gösterme, örnekleme, ispatlama vb. amaçlarla kullanıldığı, böylece metinlerarası bir düzlemin kurulduğu görülebilir. Atıf yapılan sanatkârın ya da eserin ismi veya içeriği hedef alınarak doğrudan bir anlam bağlantısı kurulur. Böylece kaynak metinle yaratılan metin arasında metinlerarası düzlemde kanıtlama, örnek gösterme, içeriğin benzerini yapma gibi farklı birçok ilişki ağı kurulur.

Nâzım Hikmet'in şiirleri incelendiğinde sanatkârın, yazar/şair isimlerine, eser isimlerine ve içeriklerine kaynak göstererek açık göndermeleri dikkat çeker. Nâzım Hikmet, bu türden metinlerarası göndermeleri genellikle tırnak işaretleri ya da ayraçlarla vurgulayarak belirgin hâle getirir. Bu türden gönderimleri şiirlerinde bağlama ustaca yerleştiren şair, genellikle doğrudan gönderimle eserin içeriği ve kendi eseri arasında bir anlam ilişkisi kurar.

Açık göndermeler, Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerinde olduğu gibi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da sıklıkla kullanılan metinlerarası bir ilişki biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Birinci Kitap"ta hikâyesi anlatılan Bayan Emine'nin fiziki özellikleri,

Fakat bu hantal, harap gövdenin üzerinde  
ipek gibi ince bir yüzü vardı:  
onuncu asır Acem nakışlarında gördüğümüz,  
Dede'nin nisfîyesinde nağmeleşen,  
bize divan şiirinin anlattığı bir yüz... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1038).

dizeleriyle anlatılırken üç farklı sanat dalına doğrudan göndermeler içerir. Bu göndermeler, kurgusal karakterlerden biri olan "Bayan Emine"nin tanıtımı ve fiziki özelliklerini tasvir etmek için kullanılır. Bayan Emine'nin vücudu oldukça kaba, yüzü oldukça güzel ve narin olarak betimlenir. Bu özellikleri ile Bayan Emine adeta mitolojik anlatılarda yer alan tipleri anıştırır. Bayan Emine'nin resimsel gönderge ve müziksel öğelere benzetilerek betimlenen yüzü, son olarak "divan şiirinin anlattığı bir yüz"e benzetilir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in metinlerarası düzlemde Türk edebiyat tarihinin önemli bir dönemini oluşturan klasik Türk edebiyatının içerik unsurlarının bir kısmına doğrudan gönderme yaptığı görülür. Çünkü kaynak gösterilen divan şiirindeki yüz güzelliği sık işlenen bir konudur. Zaman zaman soyut bir güzelliği çağrıştırması sebebiyle

tartışma konusu hâline de gelen bu yüz tasviri, divan şiiri için önemlidir. “Yüz ve yanak, divanda üzerinde en çok durulan unsurlar arasında yer alır. Bunun en önemli sebebi, diğer güzellik unsurların yüz (yanak) üzerinde bulunmasıdır (Sefercioğlu, 1990, s. 164). Divan edebiyatında sevgilinin güzellik unsurları öne çıkarılırken, Güzellik unsurlarının en başta geleni yüzdür. Çünkü o bir tek unsur olarak görülmez [...] Yüz güzelliği birçok beyitte cemâl olarak tavsif edilir veya yüz, güzelliğin zuhur yeridir. Ya da yüzde görülen bu güzellik ilahî güzelliğin bir aksidir (Tolasa, 2001, s. 207).

Nâzım Hikmet, Bayan Emine'nin yüz güzelliğini betimlerken yüzü oluşturan (kaş, göz, dudak vb.) unsurları tek tek sıralamak yerine metinlerarası bir göndermeyle “divan şiirinin anlattığı bir yüz” diyerek örnekleme yoluna gider. Örnek gösterilen “divan şiirinin anlattığı yüz” ise klasik Türk edebiyatının şiirlerinde sıklıkla rastlanan büyüleyici bir yüz güzelliğinin ifadesidir.

Nâzım Hikmet'in doğrudan gönderim yaptığı bir diğer bölüm, *Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta yer alan kurmaca karakter Hasan Şevket'in hikâyesinde yer alır. “İkinci Kitap”ın giriş kısmını oluşturan Hasan Şevket'in kendisiyle hesaplaşması ve kurmacada yer alan diğer kahramanlar hakkındaki düşünceleri Fransız yazar Anatole France'ın bir kitabına ve içeriğine doğrudan göndermelerle metinlerarası bir düzleme taşınır. Nâzım Hikmet'in doğrudan bir gönderme ile kaynak gösterdiği *Sylvestre Bonnard'ın Suçu* Fransız yazar Anatole France tarafından 1881 yılında yayınlanan roman türündeki eseridir. Söz konusu bölümde trenin yemekli vagonunda içki içerek yolculuk yapan Hasan Şevket'in aklına bir kitap gelir:

Satrançla örtüde elleri titriyordu Hasan Şevket'in,  
gözleri kadehinde,  
aklında Anatol Frans'tan bir kitap ismi:  
"Lö krim dö Silvester Bonar" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1065).

Bir yazar ve çevirmen olan “Hasan Şevket”, daha sonra bu kitap hakkında düşünmeye başlar:

Düşündü:  
"Çevirmeli Türkçeye."  
Düşündü:  
"Çevrilmiş mi acaba?  
ne zaman?"  
Bilmiyor:

tanınmış ediplerimizden oldu olalı  
 Türkçede kendi yazılarından başkasını okumadığından.  
 "Lö krim dö Silvester Bonar".  
 "Silvester Bonar'ın Suçu".  
 İsim güzel.  
 Suçu neydi fakat?  
 Kimdi Silvester Bonar? (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1065).

France'ın eserinde kitaba ismini veren kurmaca karakter *Sylvestre Bonnard* Fransa Yazarlar Akademisi'nde görev yapan ve hayatını kitaplara adayan yaşlı bir kişidir. Eserde sürekli olarak monologlarla hayatı sorgulan *Sylvestre Bonnard*'ın yetimhanede kalan küçük yaştaki bir kıza yardım etmek istemesi ve bunun çevresince kötü niyetli algılanarak suçlanması konu alınır. Bu noktada Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yine monologlarla kendi hayatını sorgulayan kurmaca karakteri "Hasan Şevket"le *Sylvestre Bonnard*'ın düşünsel ve davranışsal özellikleri noktasında bir benzerlik kurarak metinlerarası alışverişiyle yeni bir anlam düzeyi ekleyerek metnini zenginleştirir. Bunun yanı sıra Nâzım Hikmet, Anatole France'ın söz konusu eserindeki kurgusal bir karakterden hareketle kendi eserinde bir kahraman yarattığı görülür. İç monoloğuna devam eden Hasan Şevket,

Galiba o kitapta baş parmak boyunda bir adam var,  
 hatta baş parmaktan da küçük. . .  
 Silvester Bonar'la konuşur :  
 Galiba mum ışığında  
 ve galiba el yazması Latince bir kitabın  
 kırmızı meşin cildi üstüne çıkıp (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1065-1066).

diyerek Anatole France'ın *Sylvestre Bonnard'ın Suçu* adlı eserindeki bir karaktere işaret eder. France'ın eseri incelendiğinde bu karakterin "baş parmak boyunda" olamayan fakat,

Bir anda, kitabın sırtına oturmuş, gelişinin farkında bile olmadığım bir şahıs gördüm. Bir bacağı kıvrımış ve bir bacağına aşağıya sarkıtılmış, adeta Hyde-Park'ta yahut Boulogne ormanındaki amazonların, ataların sırtında oturdukları gibi kurulmuştu oraya. O denli küçüktü ki, sallanan ayağı elbisesinin kuyruğunun bükülüp kaldığı masaya bile erişemiyordu. Fakat yüzü yetişkin bir kadın gibiydi (France, 2003, s. 71).

ifadeleriyle anlatılan olağanüstü / hayal ürünü bir kahraman olduğu görülür. Anatole France'ın eserinde *Nurenberg Tarihi* kitabının üzerine oturabilecek kadar küçük olan bu kadın (France, 2003, s. 73), eserin kahramanı *Sylvestre Bonnard*'ın hayalinde canlanan

ve “peri” olarak ifade edilen bir karakterdir. Söz konusu bu küçük karakter, sürekli bilgi ve gerçeğin peşinden koşan Sylvestre Bonnard’a “Bilmek hiçbir şeydir, hayalde canlandırmak her şeydir” (France, 2003, s. 75), diyerek telkinde bulunur. Sylvestre Bonnard’ı şaşırtacak kadar özgüvenli olan bu karakter, aslında Sylvestre Bonnard’ın hayal dünyasında –belki de dalgınlıkla- canlanan bir karakterdir. Hatta kimi yönleriyle ona olması gerekeni telkin eden iç sesin, hayal dünyasında cisimleşen hali olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan bu küçük peri hareketleriyle Sylvestre Bonnard’ın bilgeliğine karşı alaycı bir tavır sergiler. Mürekkep hokkasında tüylü kalemle kürek çeker gibi görünen küçük peri, bu mürekkebi Sylvestre Bonnard’ın yüzüne atarak gözden kaybolur. Sylvestre Bonnard kendine geldiğinde rüzgârın tüylü kalemleri, mürekkebi dağıttığını, ay ışığının *Nurenberg Tarihi* üzerine düştüğünü görür (France, 2003, s. 75).

Anatole France’ın söz konusu kahramanı, *Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta yer alan kurmaca karakter “Hasan Şevket”in hikâyesine “baş parmak boyunda bir adam” olarak yani dönüşerek dâhil olur. Anatole France’ın kahramanı Sylvestre Bonnard’ın hayal ürünü ve âdeta iç sesiyken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda “Hasan Şevket”in “Baş parmak boyundaki adam”ı onun vicdanının sesine (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1066) dönüşür. Şöyle ki, “Hasan Şevket” içki içerken kadehinin kenarına oturan küçük adam “tıpkı kendisi gibi kumral ve bodur”dur ve onun vicdanının cisimleşen hâlidir. Çünkü, küçük adamın konuşmaları “Hasan Şevket”i yargılar. Adeta onun iç hesaplaşmasıdır. “Hasan Şevket sen mahvolmuş bir insansın /Nasıl bu hâle düştün sen” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1066) ifadeleriyle başlayan bu hesaplaşma, “Hasan Şevket”in yaşadığı pişmanlığı ortaya koyar. Anatole France’ın kurmaca karakteri küçük perisinin eser kahramanı Sylvestre Bonnard’la yaptığı kısa diyalogdan daha uzun bir diyaloga yer verilen *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda, baş parmak boyundaki adamla eser içindeki diğer kurmaca karakterler hakkında (Örn. Nuri Cemil), yayıncılık ve kitaplar hatta öz Türkçe kelimeler konusunda konuşmalar yapılır. Söz konusu bölümün sonunda ise Hasan Şevket, baş parmak boyundaki adamının düştüğü kadehte boğuluşunu izler.

Anatole France’ın *Sylvestre Bonnard’ın Suçu* adlı eserine doğrudan gönderme ve söz konusu eser içindeki karakterin metinlerarası düzlemde bir değişimle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na taşınması, iki metnin ve bu metinlerin kurgularındaki

benzerliklerin belirlenmesi açısından önem arz eder. Anatole France'ın eserinde yer alan baş kahramanın hayatını kitaplara adayan yaşlı bir akademisyen oluşu ile *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Hasan Şevket'in –anlaşıldığı üzere- bir yazar olması, Nâzım Hikmet'in alıntıladığı karakteri benzer bir izlek bağlamı içinde kullandığını gösterir. Öte yandan *Sylvestre Bonnard'ın Suçu*'nda yer alan küçük perinin hareketleri örneğin bacağına oturduğu *Nurenberg Tarihi* kitabının üzerinde sallaması

tırmanıp oturdu kadehimin kenarına.  
Ayaklarını sallıyor (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1066).

ifadeleriyle çok benzer ifadelerle kurgusal açıdan korunur. *Sylvestre Bonnard'ın Suçu*'nda yer alan küçük perinin oldukça özgüvenli hatta küstah sayılabilecek tavırları, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki baş parmak boyundaki adamda da görülür. *Sylvestre Bonnard'ın Suçu*'nda küçük peri mürekkep hokkasında kaybolurken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki baş parmak boyundaki adam kadehte boğularak ortadan kaybolur. Bütün bu benzerlikler, Nâzım Hikmet'in metinlerarası düzlemde bir başka yazara ait olan içeriğin, benzerini yazarak bir kurgu oluşturduğunu ortaya koyar.

Nâzım Hikmet'in doğrudan gönderim yaptığı bir diğer bölüm, *Memleketimden İnsan Manzaraları* "İkinci Kitap"taki kurmaca karakter Doktor Faik'in hikâyesinde yer alır. Doktor Faik'in tren garında yolcu kadınlarla yaptığı konuşmada şu ifadelere yer verilir:

Siyah elbiselerin sarışını sordu esmerine:  
"- Faik Bey, nereye gidiyoruz?"  
"- Ben bir bozkıra gidiyorum  
    siz Eskişehir'e galiba."  
"- Onu demek istemedim."  
"- Malum.  
    Kovadis Domino?"  
"- Bir roman ismi değil mi, Doktor Faik Bey?"  
"- Evet." (Nâzım Hikmet, 2014: 1116).

İsmi verilerek doğrudan gönderme yapılan eser, Henryk Sienkiewicz'e ait Lehçe yazılan, tarihî bir aşk romanı olan ve tam ismi *Quo Vadis: A Narrative of the Time Nero*'dur. Eser ilk olarak Polonya'da *Polska* gazetesinde 1895-1896 yılları arasında tefrika olarak yayımlanır. Roman Türkçeye çevrilmemiştir. Fakat göndermede bulunulan eserin bir bölümünde yer alan Latince "Quo vadis domine?" yani "Nereye gidiyorsun Rab?"

anlamına gelen ifade, Batı’da Hristiyanlıkla ilgili efsanevi bir anlatıya işaret eder. Bu anlatının, söz konusu romanın izleğini oluşturduğu bilinmektedir: Roma’dan halkını terk ederek kaçan Aziz Peter/Petrus, yolda yürürken İsa peygamber ile karşılaşır. İsa’ya “Quo vadis domine?” yani “Nereye gidiyorsun Rab?” diye sorar. İsa da ona “Eğer halkını terk edersen sizin için yeniden çarmıha gerilmeye, Roma’ya” yanıtını verir. Bunun üzerine Aziz Peter tekrar Roma’ya döner ve kendini Hristiyanlığa adar. Anlatıda yer alan “Nereye gidiyorsun Rab?” sorusunun başka bir ifadeyle “Quo vadis domine” kelime grubunun çağrıştırdığı hikâyenin Nâzım Hikmet’in eserinde romanın adı verildikten sonra ilerleyen bir kesitte tekrar Doktor Faik’in konuşmalarında karşılık bulur:

- "- Lakin nereye gidiyoruz, değil mi?"  
 "- Evet, nereye gidiyoruz?  
 Dünya nereye gidiyor böyle?  
 İnsanlar nereye gidiyor?"  
 "- Bence bunu anlamak, Bay..."  
 "- Şekip Aytuna..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 118).

Metinlerarası düzlemde atıf yapılan bu eser ismi ve çağrışım yaptığı hikâyeyle *Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”taki kurmaca karakter Doktor Faik’in düşünsel dünyası arasında bir ilişki kurulur. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın ilerleyen bölümlerinde “Mahkûm Halil”le dostluk kuran Doktor Faik’in hayata bakış açısı diğer kahramanlardan epeyce farklıdır. İkili arasında geçen diyaloglardan Doktor Faik’in nihilizmi çağrıştıran düşünceleri hissedilir. Bu bağlamda “Dünya nereye gidiyor?”, “İnsanlar nereye gidiyor?” gibi sorular soran Doktor Faik’in intihar etmesi de bu yargıyı destekler niteliktedir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta Nâzım Hikmet, kimi halk anlatılarının isimlerine de doğrudan göndermede bulunur. Bu bağlamda, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın kurmaca karakterleri arasında geçen konuşmalar dikkat çekicidir. Eserde Garson Mustafa, Aşçıbaşı Mahmut Aşer’e *Kuvâyi Milliye* destanını okurken, destanın “Üçüncü Bap”ında yer alan Arhaveli İsmail’in kurgusal mı yoksa gerçek bir karakter mi olduğu tartışılır. Aşçıbaşı Mahmut Aşer bu karakterin gerçek bir kişi olduğunu savunurken şu ifadelere yer verir:

- Yavrum, masal olur mu?  
 Haşa! . .  
 Destan denildi, duymadın mı?  
 Köroğlu da mı yaşamamış?



Tahir'le Zühre de mi yalan?  
Hem ben tanırım dedim sana Arhaveli İsmail'i (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1144).

Arhaveli İsmail'in gerçek bir kişi olduğunu ve onu tanıdığını ifade eden Aşçıbaşı Mahmut Aşer'in onun hikâyesinin ve yaşamının gerçekliğini kanıtlamak için, destan kahramanlarından “Köroğlu” ve halk hikâyeleri kahramanlarından “Tahir ile Zühre”yi örnek verir. Bununla birlikte yine “İkinci Kitap”ta, Türk sosyo-kültürel hayatında önemli bir yeri olan “Karagöz” (Gölge Oyunu) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1151) ve Türk halk edebiyatının bilmece, fıkra gibi türleriyle özdeşleşen ve tarihî bir kişilik olan “Nasreddin Hoca”nın bağlam içinde isimleri anılır. Örneğin Nasreddin Hoca'nın kurnaz alaycılığı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda mizahi bir durumu aktarırken vurgulanır:

Güldü sarı kurt gözleri Kartallı Kâzım'ın,  
herhalde birçok sefer böyle gülmüştür  
Hoca Nasreddin'in de gözleri (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1190).

Destansı bir kahraman olan Arhaveli İsmail den bahsedilirken, “Köroğlu”, halkın okuduğu bir eser olarak “Karagöz” oyununun metni, gülmece unsurunun öne çıktığı bir bölümde ise Nasreddin Hoca'ya gönderme yapılır. Böylece halk edebiyatına ait anlatı kahramanlarına yapılan bu göndermelerle metnin anlam alanı genişletilir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta, Ahmet Haşim'in sanatının kimi yönleriyle eleştirilmesi dikkat çeker.

- Haklısınız, Bay Şekip Aytuna,  
aşçıbaşıya anlatacak  
açık  
korkunç  
cesur  
haklı ve umutlu bir tek sözü yoktur Ahmet Haşim'in (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1151).

Bu gönderme, okuyucuda Ahmet Haşim'in eserlerinin dili, şiiri ve sanat anlayışı hakkında düşünceler uyandırır. Konuşmada yer alan ifadelerle göre Ahmet Haşim'in aşçıbaşının kişiliğinde aslında halkı temsil eden bütün bir okuyucu kitlesine söyleyebileceği iyi veya kötü bir sözü, başka bir ifadeyle halka hitap edebileceği bir sözü yoktur. Verilen bu kesitin ardından şiir üzerine konuşmalar devam eder. Bu noktada Doktor Faik Bey'in şiir üzerine söylediği

- Şiir bunlardan mı ibaret yalnız, Doktor Bey?

- Şiir dünyadan ibaret.

Ve bugünkü dünyada yalnız bu dediklerim anlatılmaya değer (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1151).

bu sözler daha önce Ahmet Haşım'ın şiirini olumsuzlayan düşünceleri destekler. Çünkü Ahmet Haşım'de olmayan, başka bir ifadeyle onun dile getiremediği “açık, korkunç, cesur, haklı ve umutlu sözler” şiiri ve dolayısıyla dünyayı anlatılmaya değer kılar. Yine bu bağlamda benzer bir doğrudan gönderme yine *Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta bu defa Nâmık Kemal’e yöneliktir. Söz konusu gönderme kurmaca karakterler Süleyman ve Kartallı Kâzım arasında şiir üzerine konuşmada, “Zaten bizde halkın bir garip hayranlığı var şairlere / Namık Kemal'den beri (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1188) şeklinde yer alır.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta doğrudan gönderime başvurduğu bir diğer bölüm Mahkûm Süleyman'ın İkinci Dünya Savaşı, Fransız Devrimi ve Osmanlı Devleti hakkında konuştuğu, siyasi olayları değerlendirdiği kesitte yer alır. Söz konusu kesitte, bir başka mahkûm olan Fuat, konuşmaya dâhil olur:

Süleyman'ın sözünü kesti Fuat:

"- İnsanlığın Hali romanında Malro'nun  
lokomotif ocaklarında bir yakılışı vardır işçi Çinlilerin..."  
(Nâzım Hikmet, 2014, s. 1214).

Mahkûmlar arasında geçen bu siyasi içerikli konuşma özellikle vatan sevgisi konusunda yoğunlaşır. Vatan sevgisinin ne demek olduğu üzerine görüşler getirilirken, Fuat'ın, Fransız yazar Andre Malraux'nun 1933 yılında yayınlanan *İnsanlık Durumu (La Condition Humaine)* isimli eserine doğrudan gönderimi metinlerarası düzlemi başlatır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın belirtilen kesitinde yer alan bağlam, başka bir ifadeyle vatan sevgisinin tartışılması sırasında bir başka metin olan *İnsanlık Durumu*'nun içeriğine göndermeyle örneklenir. Zira *İnsanlık Durumu*'nda, Çin'deki Komünist ihtilal ve bu ihtilali başarmak için girişilen mücadeleye katılan idealist devrimcilerin öyküsü ve acıları anlatılır. Komünist ihtilalin gerçekleşmesi uğruna verilen mücadeleyi, ölümleri ve kişilerin yaşadığı dramları konu alan eserde, ülkesini seven “Kyo, Doktor May, Tchen” gibi idealist/mücadeleci devrimcilerin hayatlarından kesitler sunulur. *İnsanlık Durumu*'nda yer alan bu kurgusal yapıdan bir kesitin Mahkûm Fuat'ın sözleriyle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na taşındığı görülür. Bu kesit, “lokomotif ocaklarında bir yakılışı vardır işçi Çinlilerin...” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1214)

ifadeleriyle metne dâhil edilir. Nâzım Hikmet tarafından eserin içeriğine yönelik doğrudan gönderme, Andre Malraux'nun eserinde olay örgüsünün bir kısmını oluşturan kesitte

Askerler kalabalığın içerisinde ayağa kalkamayan iki mahkûmu almaya geldiler. Diri diri yakılmak kuşkusuz, sınırlı da olsa birtakım onurlara hak kazandırıyor herhalde. Tek bir sedye ile taşınarak, üst üste ya da hemen hemen öyle getirilip, Katov'un soluna atılıverdiler. Kiyo ölmüştü, sağında yatıyordu. Yalnızca ölüme mahkûm edilmişlerle kendilerini boş bir alanın ayırdığı askerler fenerlerinin yanına çıktılar. Yavaş yavaş kafalar ve bakışlar gecenin içerisine gömüldüler. Artık mahkûmların yerini gösteren salonun dibindeki ışığa kafalar daha seyrek döner oldu (Malraux, 1982, s. 231-232).

ifadeleriyle canlandırılan bir sahne olarak okuyucuya sunulur. Böylece *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda "vatan sevgisinin" sorgulanışı sırasında doğrudan gönderme yapılan bu kesitle komünist devrim için idealist kişilerin can vermesini aktaran bir eserle metinlerarası bir düzlem kurulur. Bu noktada doğrudan göndermede bulunan metnin seçiminde ideolojik tavrın varlığı dikkat çeker. Metinlerarası düzlemde ideolojinin değer sorgulamasıyla anlam kazandığı göz önüne alındığında Nâzım Hikmet'in atıf yaptığı eserdeki içerik öğelerini, başka bir ifadeyle devrimci gençlerin mücadelelerini konu alan izleğe de değer yüklemesi dikkat çeker.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Dördüncü Kitap"ta Alfred de Musset'in ismine ve onun eserlerine doğrudan/ açık bir gönderme yaptığı görülür. Söz konusu kesitte, kurmaca karakterlerden Şerif Bey'in büyük kızı "Geceleri ağlayarak Alfred dö Müse'yi okur" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1355). Alfred de Musset'ye yapılan bu doğrudan gönderme, metnin anlam alanını farklı bir çizgiye taşır. Çünkü belirtilen bölümde tanıtılan Şerif Bey modern fakat zengin bir kapitalist burjuva tipi olarak kurgulanır. Onun büyük kızının (ismi belirtilmez) davranışları,

Hizmetçileri odunla döver  
(babasının ırgatları dövdüğü gibi).  
Ve geceleri kapanıp odasına  
Alfred dö Müse'yi okur ağlayarak.  
Şerif Bey bile kendinden yaşlıymış gibi kızını sayar.  
Bütün aile gayet şık giyinirler:  
İngiliz modası takibedilir konakta  
fakat politikada ırkçı ve Alamancıdırlar (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1355).

ifadeleriyle aktarılırken, geceleri ağlayarak Alfred de Musset'e ait eserler okuması aslında bir çelişkidir. Çünkü Alfred de Musset, *Bir Zamane Çocuğunun İtirafı*, *Marianne'nin Kalbi* gibi dünya yazınında romantik tarzda kabul gören eserler kaleme alır. Onun eserlerindeki karakteristik özellik, romantik gençlik dönemleri ve aşkı izlek olarak benimsemesidir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ise annesi ölünce konağı idare etme ve kardeşlerini büyütme hatta Şerif Bey'i bile yönetme görevlerini üstlenen ailenin büyük kızı, oldukça sert mizaçlı, ailedeki herkesin çekindiği bir kişidir. Bu sert kişiliğin altında Alfred de Musset okumaları onun aslında örtük / insanlardan sakladığı duygusal yanını ortaya koyar. Bununla birlikte konak yaşamında özellikle evlenmeyerek annenin yerine geçen "ailenin büyük kızı"nın, özendiği ya da yaşayamadığı fakat istediği hayatı, aşkları, gençlik yaşamını Alfred de Musset'te bulmasıyla karşılık bulur. Böylece metinlerarası düzlemde bir yazarın adına yapılan atıfla, eserlerinin içeriği ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan bir karakterin hayat hikâyesi arasında anlamsal açıdan bağlar kurulur.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda doğrudan gönderim yapılan başka eser, William Shakespeare tarafından yazılan *Othello* isimli oyundur. "Dördüncü Kitap"ta kurmaca karakter Ali Çâviş'in öyküsü anlatılırken, "üçüncü eşi" ile kendi oğlunun ilişkisinin olduğunun kendisine ima edildiği sahnede,

Bir gün Ali Çâviş'e oğlunun işini ima ettiler.  
Hiç de Othello gibi kıskanç değildi Çâviş,  
kalın mor dudaklarını yaladı sipsivri pembe zenci diliyle :  
"- Malum," dedi, maalum,  
ortağımdır oğlum,  
ihtiyar babasına her işte yardıma mecbur  
ve hem de yabancıya muhtacetmez analığını  
ve hem de masraf iner yarı yarıya,  
genç karının masrafı çok olur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1359).

ifadelerinde yer alan "Hiç de Othello gibi kıskanç değildi Çâviş," mısraı ile doğrudan gönderme yapıldığı görülür. Yapılan bu doğrudan gönderme *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kurmaca karakteri Ali Çâviş'in hayat hikâyesi ile Shakespeare tarafından yazılan oyunun içeriği arasında metinlerarası bir düzlemin kuruluşunu gösterir. Çünkü Shakespeare'in ilk olarak 1603 yılında sahnelenen oyunu "eşinin, kendisini aldattığı iftirasına inanan ve eserin baş kahramanı olan "Othello"nun kıskançlık trajedisini konu alır. Ali Çâviş ile Othello arasında kurulan bu zıtlığı içeren bağlantı, iki

metin arasında metinlerarası bir alışverişi ortaya koyar. Bunun yanı sıra Ali Çâviş için kullanılan “sipsivri pembe zenci dili” ifadesi yine “Othello” kahramanının “zenci bir komutan” olmasını çağrıştırır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Dördüncü Kitap”ta kurmaca içinde, İkinci Dünya Savaşı esnasında Alman ordusuna karşı savunma yapan bir grup askerin hikâyesinin anlatıldığı bölümde yine doğrudan bir gönderme yapıldığı görülür. Söz konusu grup içindeki askerlerden şaşkınlığı ile ünlü “İvan”ın öyküsü gözler önüne serilirken, onun bir Alman esirini görmesi ve ardından aniden kendisini ilginç kılan bu şaşkın hâlden kurtulması anlatılırken,

Çünkü anladı ki İvan :  
karşısında duran  
yarı hayvan, yarı insan  
gelmişti Vels'in romanı Doktor Moro'nun Adası'ndan (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1390).

ifadelerine yer verilir. Metinlerarası düzlemde doğrudan gönderme İngiliz yazar Herbert George Wells ve onun 1896 yılında yayımlanan eseri *Doktor Moreau'nun Adası* (*The Island of Doktor Moreau*)’dır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın kurmaca karakteri İvan gördüğü Alman esirini Wells’in, Doktor Moreau’nun adasından gelen yarı hayvan yarı insan” roman kahramanlarına benzetir. H. G. Wells’in bahsedilen bilimkurgu türündeki romanı incelendiğinde, bu (yarı insan, yarı hayvan) kahramanların romanın olay örgüsünde farklı tip ve görünümle birçok sahnede yer aldıkları anlaşılır. Roman, Edward Prendick’in Pasifik’te yolunu kaybederek hırslı bir insan olan Dr. Moreau’nun adasına gitmesi ve burada Dr. Moreau’nun hayvanlar üzerindeki bilimsel deneylerle, insana benzetmeye çalışmasına şahit olmasını konu alır. Eserde özellikle uzuv nakliyle yaratılmaya çalışılan bu yaratıklar, Edward Prendick’in gözünden şu şekilde anlatılır:

Bu yaratıkların geçirdikleri dönüşümün her adımının ayrıntılarını, nasıl günden güne insana benzemekten uzaklaştıklarını; üstlerindeki sargı bezlerini ve örtüleri nasıl attıklarını ve sonunda üstlerinde giysi namına bir şey kalmadığını; çıplak kalmış olan kollarının üzerinde nasıl tüylerin fıskırmaya başladığını; alınlarının nasıl geriye çekilip, yüzlerinin geri kalan kısımlarının öne doğru çıktığını; yalnzılığımın ilk ayında bazılarıyla kurduğuma inandığım yarı insanca arkadaşlığın, hatırladığımda tüylerimi ürperten bir dehşete nasıl dönüştüğünü anlatmak mümkün olmayabilir. (Wells, 2012, s. 122).

Nâzım Hikmet, söz konusu kesitte İvan’ın gözüyle tıpkı Edward Prendick’in bakış açısı arasında bir benzerlik ilgisi kurar. Çünkü Alman esir de tıpkı, Dr. Moreau’nun amacına

hizmet için yaratılan ve onun sıkı kanunlarına uyan bir tür “insan-hayvan birleşimi” yaratık olarak gösterilir.

### 3.3. Kapalı Göndermeler

Kapalı göndermeler / anıştırmalar, herhangi bir kaynak metne, fikre ya da esere açıkça belirtmeden, sezdirim yoluyla göndermeleri ifade eden ilişki biçimidir. Anıştırmalarda gönderme yapılan esere ya da sanatkâra dair doğrudan bir isim yer almaz. Fakat metinlerarasılığın bilinçli gönderimlerle yapılması, yeni üretilen metinde yer alan göndermelerin kaynak metinde metinlerarası düzlemde karşılık bulması için izler ve hareket noktaları gerekir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”ta hapisaneye gelen görüşmecilerin birbirlerine karışan konuşmaları arasında geçen diyaloglarda klasik Türk edebiyatı metinleri anıştırılır. Anıştırma klasik Türk edebiyatında kullanılan bir söz sanatından (tarih düşürme) hareketle varlık kazanır. Görüşme için gelenler arasından bir kişinin ağzından,

- Harbe gireceğiz.  
Kitap kavliyle gireceğiz.  
Kurandan okudu hocalar,  
ebcet hesabıyla.  
Romanya'yı, Bulgar 'ı vurup  
Tuna ağzına ineceğiz (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1241).

ifadelerine yer verildiği görülür. Kesitte yer alan “ebcet hesabı” ifadesi, Arap harflerine verilen sayısal değerlerin yorumlanmasıyla oluşan bir tür simgesel hesap olarak değerlendirilir. Klasik Türk edebiyatında sıkça ve zaman zaman da Türk halk edebiyatında kullanılan bu hesaplama yönteminin sayısal ve simgesel değerleri kimi zaman geleceğe yönelik işaretler ve tahminler olarak karşılık bulur. Ayrıca Klasik Türk şiirindeki tarih düşürme sanatı da bu hesaplama oluşturulan kelimelerle sağlanır. Verilen örnek dikkate alındığında Nâzım Hikmet’in kurgu içinde Romanya ve Bulgaristan’la savaşa girilip galip gelineceği bilgisini” “ebcet hesabı” ile açıklayan kurmaca karakterlerle Klasik Türk şiirine benzer bir kullanımı, başka bir ifadeyle metinlerarası düzlemde bir anıştırmayı ortaya koyduğu görülür.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Üçüncü Kitap"ta metinlerarası düzlemde anıştırmaya başvurduğu bir diğer kesit, kurmaca karakterler Hastane Kâtibi ile Mahkûm Halil arasında geçen diyalogda yer alır. Belirtilen kesitte, Jules Verne romanlarının genel bir değerlendirmesinin yapıldığı görülür. Şöyle ki, Nâzım Hikmet'in belirtilen kesitte kullandığı ifadeler, Fransız yazar Jules Verne'in Amerika'nın güneyine yapılan bir balon yolculuğunda kaza yaparak pasifikte kaybolan bir grubu anlattığı ve Türkçeye *Esrarlı Ada (L'Île Mystérieuse, 1874)* ismiyle çevrilen eserini anıştırır. Bu bağlamda eserden alınan şu kesit,

Bu kıyının kuzey ve güney bölümleri arasında ne büyük bir tezat vardı! Bir yanı ne kadar sık ağaçlıklarla kaplı ve yemyeşilse, diğer yanı o kadar çorak ve vahşiydi! Sanki karşılarında, bazı ülkelerde "demirden kıyıları" olarak adlandırılan kıyılardan biri vardı ve sarp görünümü olduğu jeolojik çağlardan kalan, hâlâ kaynamakta olan bazaltın aniden kristalleştiğini kanıtlar gibiydi. Kader balonlarını adanın bu bölümüne indirmiş olsaydı, ada sakinleri ilk önce üst üste yığılmış bu korkunç görüntüyle karşı karşıya kalacaklardı! Franklin Dağı'nın zirvesi çok yüksekte kaldığı için oradan baktıklarında bu kıyının iç karartıcı görünümünü fark edememişlerdi (Verne, 2005, s. 59-60).

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer verdiği ifadelerle benzerlik gösterir. Söz konusu kesitte Hastane Kâtibi, buldukları yerdeki dağların manzarasından hareketle kendi anılarını anlatmaya başlar. Bir zamanlar çöllerde bulunduğunu ifade eden Hastane Kâtibi, Mahkûm Halil'e,

Jul Vern'in romanlarında  
Amerikayı Cenubî ormanları vardır.  
Hatırladınız mı?  
Karanlık mütemediyen  
ağır ağır  
yükselir yerden  
isimleri korkunç ağaçların tepesine doğru.  
Ve yürür haftalarca bu nebati karanlıkta kazazedeler.  
Tıpkısı,  
bozkırda ağaçsızlık aynı şey (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1308).

diyerek kendi anılarıyla (çöl yalnızlığıyla) Jules Verne'in romanlarında yarattığı sahneler arasında bir benzerlik kurduğu görülür. Jules Verne adına ve onun bütün roman türündeki eserlerine doğrudan göndermeyle hangi eserinin bu sahnelere yer verdiği açıkça ifade edilmez.

### 3.4. Esinlenme ve Etkilenme

Bir başka yazarın yapıtlarından ve yapıtlarında yer verdiği düşüncelerinden, üslup özellikleri ve biçimsel özelliklerin etkisiyle yeni bir yapıt ortaya koyulmasıyla varlık kazanan esinlenme, birçok edebî eserin vücuda getirilmesinde rol üstlenen bir metinlerarası işlevdir. Esinlenmenin etkisiyle oluşturulan eserler genellikle geçmişe ait bir çağrışımla üretilen yeni esere tesir eder.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Rusça ön sözünde belirttiği üzere "Bir yirminci yüzyıl tarihi yazmak gerekli" (Babayev, 1997, s. 180) düşüncesi, onun bu tarzda yazılan daha önceki eserlere ilgisini de gösterir. Zira *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın metinlerarası düzlemde esinlenme işlevi ile çözümlenmesinde karşımıza farklı birçok eser çıkar.

Destanını tasarlarken Nâzımı Hikmet, çağların ve halkların yaşamını kapsayan en önemli dünya edebiyatı yapıtlarını yeniden inceledi. Halk destanları, Dede Korkut, Köroğlu ve Battal gazi Hikayeleri, İliada, Odysseus, İgor Alayı Destanı ve bunların yanı sıra Gogol ve Tolstoy'un ölümsüz yapıtları "Ölü Canlar" ve "Savaş ve Barış" (Babayev, 1997, s. 181).

Bu eserler arasında Gogol'un *Ölü Canlar*'ı, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı ve Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'i ayrıca dikkat çeker. Çünkü Nâzım Hikmet, belirtilen önsözün devamında "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nin esere dâhil olduğunu ifade ettikten sonra "bunun dışında o günlerde kraliçe Elizabeth dönemi İngiliz şairleri okuyordum ve kısa süre önce de Gogol'ün "Ölü Canlar"ını okuyup bitirmiştım. Bu kitaplar da belirli ölçüde etkilemiş olmalıdır çalışmamı" (Babayev, 1997: 180) diyerek *Ölü Canlar* için ileri sürülen esinlenmenin ipuçlarını verir.

Nâzım Hikmet'in "eserimi belirli ölçüde etkilemiş olmalıdır" dediği eserlerden *Ölü Canlar*, Rus roman ve tiyatro yazarı Nikolay Vasilyeviç Gogol'un (1819-1898) eseridir. Gogol'un iki veya daha fazla sayıda ve ciltler halinde tasarladığı eserinin sadece birinci cildini tamamladığı bilinmektedir. *Ölü Canlar*, 1842 yılında yayınlanmıştır. İki bölümden oluşan eser, bir dolandırıcılık izleği üzerine kurulur. "Romanın temeli olan dolandırıcılık olayı, gerçek bir olaydır ve o kurnazca düzeni Puşkin'in çiftliği çevresinde bir dolandırıcı uygulamıştır" (Anday, 1993, s. 7). Gogol, gerçek bir olaydan hareketle kaleme aldığı eserinde Rusya'nın ve Rus halkının günlük yaşamını ayrıntılı bir şekilde ve realist bir gözle betimler. Bunu yaparken de ideal kahramanlar yaratmak yerine hayatın içindeki



sıradan insanların pespaye ve basit yaşamlarını gözler önüne serer. Romanın baş kahramanı Pavel İvanoviç Çiçikov hayalperest bir dolandırıcıdır. Çiçikov kendine özgü bir yöntem geliştirerek 1800'lü yıllarda Rusya'da uygulanan toprak kanunlarının açık bir yönünü bulur. Rusya'da kölelik sisteminin yaşandığı o yıllarda toprak sahipleri, toprakları üzerinde yaşayan her kişi (özellikle işçi ve köleler) için devlete ait Borç Ödeme Sandığı'ndan kişi başı 200 Ruble ödeme alabileceklerdir. Fakat ölen kişilerin isminin bildirilip bildirilmemesi ancak nüfus sayımıyla doğrulanabilir bir durumdur. Bu durumu fırsata dönüştüren Çiçikov, bir sonraki nüfus sayımından önce ölen işçilere ait belgeleri toplayarak bu kişileri kendi toprağında yaşayan birer işçi olarak gösterir. Kısa zamanda Rusya'nın birçok bölgesini dolaşan Çiçikov ölü işçileri yaşıyormuş gibi göstererek bu sayede zengin olur. Fakat yaptığı yolsuzluk anlaşılır ve yaşadığı bölgeden kaçmak zorunda kalır.

*Ölü Canlar* incelendiğinde dikkat çeken en önemli nokta gülünç bir olaya dayanan olay örgüsünün giderek dramatik bir hâl almasıdır. Gerçek bir olaydan hareketle kaleme alınan eser, aslında sevimli ve sempatik bir tip olan Çiçikov'un zamanla dolandırıcı bir tipe dönüşmesini, onun karakterinde bir toplumun, yani Rus toplumunun da ahlaki ve ruhsal açıdan çöküşünü ortaya koyar. Böylece küçük ölçekte yaşanan komik olaylar, giderek büyüyen acıklı bir realiteyi gözler önüne serer. *Memleketimden İnsan Manzaraları* göz önüne alındığında, böyle bir kurgusal yapının tek bir kurmaca kahraman üzerinde yoğunlaşmadığı fakat farklı kahramanların hikâyelerinde, özellikle dolandırıcılık ve para kazanma hırsının vurgulandığı karakterlerde bazı benzerlikler dikkat çeker. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Birinci Kitap"ta hikâyesi aktarılan Burhan Özedar, *Ölü Canlar*'ın Çiçikov'una benzer bir kahramandır. Şöyle ki aslında "içki içmeyen, harama uçkur çözmeyen Burhan Özedar"ın hikâyesi,

Burhan'ın 25 altını vardır  
ve Rumların elindedir  
Anadolu'nun cıgara kaatları.  
Yaşasın Milliciler :  
Büyük Millet Meclisi'ne istida verdi Burhan.  
Cıgara kaatları ay yıldızlıdır artık.  
Sermaye yine Rumlardan,  
Burhan ortak (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1085).

ifadeleriyle başlar. Buna göre Burhan Özedar, her türlü yoldan para kazanabilen biridir. Tıpkı *Ölü Canlar*'daki sahte belgeler gibi “Burhan Özedar” kendi soyunu temsilen “Sıvaslı Ahmet Paşa Tarihi’ni” yazdırır ve bastırır. Fakat böyle bir kişinin varlığı “(Bu Sıvaslı paşa bilmem hangi padişahın devrinde / bilmem hangi palangayı almıştı)” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1086) ifadeleriyle- ironik bir anlatımla- okuyucuya sunulur. Ticari alanda kazanç elde edebilmek için her yola başvuran Burhan Özedar’ın hikâyesi *Ölü Canlar*'daki Çiçikov’u kimi yönlerden anıstırır özellikleriyle dikkat çeker.

Gogol, *Ölü Canlar*'da yer alan kahramanları betimlerken, kimi zaman fiziksel özelliklerinden yola çıkarak psikolojik tavırlarını, yaşam biçimlerini ve beğenilerini de ironik bir dille aktarır. Örneğin “Burada her yerde olduğu gibi iki çeşit erkek vardı. Birtakımı, yani zayıf olanlar, kadınların yanından ayrılmıyorlardı” (Gogol, 1993, s. 18) ifadelerine yer verilen bölümde, zayıf ve şişman erkeklerin karakter özellikleri verildikten sonra Çiçikov’un ne zayıf ne şişman olan grupta yer aldığı dile getirilir (Gogol, 1993, s. 18-19). *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda bu türden kahraman betimlemelerine, başka bir ifadeyle kahramanların fiziksel özelliklerinin onların davranış ve psikolojik tavırlarına etkisini gösteren birçok kurmaca karaktere rastlanır.

*Ölü Canlar*'da ironik bir söylemin varlığı dikkat çeker. Özellikle tesadüflerin yaşandığı anlar ve roman kahramanların davranışları anlatılırken ironik söylem belirginleşir. Örneğin Çiçikov’un kadınları etkilemek istediği bir sahnede, “İşte dünya böyledir! Çiçikov’lar bile yaşamlarının kimi anlarında birkaç dakikacık ozan olurlar” (Gogol, 1993, s. 163) denir. Kahramanların hayat hikâyelerini aktarırken kullanılan bu söylem, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da karşılık bulur. Nâzım Hikmet’in eserinde yer verdiği kahramanların gençlik yıllarındaki hataları ya da havai yaşayışları anlatılırken ironik bir söyleme yer verdiği görülür.

Bu bilgiler ışığında Nâzım Hikmet’in, Gogol’un Rus halkının yaşamını ve sıradan insan tiplerini ayrıntılı ve realist bir gözle ortaya koyduğu eseri *Ölü Canlar*'dan kimi kurgusal yapı özelliklerini kullanma noktasında metinlerarası düzlemde esinlendiğini söylemek mümkündür. Zira her iki eserin izleğinde de arka planda içinde bulunan toplumun trajikomik öykülerinin işlenir. Gerçek halk yaşantısı ideal kahramanlar yerine seçilen sıradan kişilerce gözler önüne serilir.

Nâzım Hikmet, Rus yazar Lev Tolstoy (1828-1910)'un *Ivan İlyiç'in Ölümü*, *Anna Karanina*, *Kroyçer Sonat*, *Kazaklar* gibi romanlarının; *Aile Saadeti*, *Toprak Ağasının Sabahı* gibi öykülerinin hemen hepsini okur. Okuduğu bu eserler hakkında değerlendirmeler ve karşılaştırmalar yapar. Nâzım Hikmet, Tolstoy'un ve eserlerinin dünya literatüründe çok önemli bir yere sahip olduğunu farklı birçok yazısında ve mektubunda belirtir. *Savaş ve Barış*'ın ise Nâzım Hikmet için ayrıca bir önemi vardır. Çünkü Nâzım Hikmet hapisanede bulunduğu süreçte *Savaş ve Barış*'ı Zeki Baştımar'la birlikte Türkçeye çevirir. Tercüme Bürosu tarafından yaptırılan bu tercümenin ilk cildi 1943, ikinci cildi 1945, üçüncü cildi 1946 ve dördüncü cildi 1949 yılında tamamlanarak Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları tarafından yayınlanır. Nâzım Hikmet'in bu tercümeyi yaptığı yıllarda aynı zamanda *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı yazdığı bilinmektedir. Her iki eser incelendiğinde, Nâzım Hikmet'in kendi eserini kurgularken, içerik açısından bazı noktalarda *Savaş ve Barış*'tan esinlendiği söylenebilir.

Dört cilt halinde yayınlanan ve oldukça hacimli bir eser olan *Savaş ve Barış* ve ilk defa 1869 yılında yayınlanmıştır. Eserde, Rus asil ailelerinin ve bu ailelerin etrafında yer alan toplumsal kesimleri temsil eden kurmaca karakterlerin yaşamlarından bir kesit işlenir. Rostov, Bezukhov, Kuragin, Drubetskoy ve Balkonsky ailelerinin Rusya'nın savaş ve barış dönemlerindeki ilişkileri ve yaşamları anlatılır. Rusların tarihe mal olmuş büyük savaş galibiyetleri izleği oluşturur. Bu bağlamda 1812 yılında Napolyon Bonapart emrindeki Fransız ordusunun gerçekleştirdiği yaklaşık altı ay süren Rusya seferinin eserde geniş bir şekilde işlendiği görülür.

Ekber Babayev, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'a yazdığı ön sözden hareketle tespitinde, Tolstoy'un bu eserinin klasik roman anlayışından uzak olduğunu, Tolstoy'un esere başlarken onun ne roman ne kısa roman ne manzum yapıda bir eser olacağına karar veremediğini vurgular (Babayev, 1997, s. 181-182). Bu durum *Memleketimden İnsan Manzaraları* için de geçerlidir. Çünkü Nâzım Hikmet, eseri manzum bir roman şeklinde kaleme alır. Eser biçimi itibarıyla manzumken içeriği itibarıyla bir roman izlenimi uyandırır. Bununla birlikte Lev Tolstoy'un eserinin kurgusal yapısı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda benzer şekilde yer alır:

Nâzım Hikmet de düğümü ve çözümü olan tek bir olay çizgisi almıyor içerik olarak. Tolstoy gibi o da, birçok yıllar arasından bir tek kahramanı değil birçok kahramanı

geçiriyor ve destanın her bölümü bağımsız bir bütünlük taşıyın istiyor. 1940 olaylarının betimiyle başlayıp, sonra 1919, 1917 ve 1908'e dönmesi, burada da Tolstoy yöntemini izlemesi ilginçtir (Babayev, 1997, s. 182).

Bu bilgiler ışığında *Savaş ve Barış*'ın şahıs kadrosu incelendiğinde beş asil aileye mensup bireylerin (Liza, Piyer, Prens Andrey, Helen, Dolohov, Denisov vb.) ilişkilerinin ön planda olup bu bireylerin etrafında bulunan kişilerin (askerler, hizmetçiler, aristokratlar vb.) sahneye çıkıp görevlerini tamamladıktan sonra kayboldukları görülür. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da şahıs kadrosunun benzer bir yapıda kurgulanması dikkat çeker. Fakat Nâzım Hikmet'in eserinde ön plana çıkan kahramanlar asil aile bireyleri ya da aristokrat kesim değil, kimi yönleri öne çıkartılan sıradan insanlardır. Bu kahramanlar arasında Halil, Mahkûm Süleyman, Kartallı Kâzım gibi isimler baş kahramanlar arasında yer alır. Sayıları oldukça fazla olan diğer kişiler (şoförler, askerler, mahkûmlar, sağlık çalışanları vb.) kısa hikâyeleri anlatıldıktan sonra veya diyaloglardaki görevleri tamamlandıktan sonra sahneden kaybolur. Bununla birlikte eserde yer alan hemen her kahramanın kendine ait özellikleriyle, realist, romantik vb. bir tip oluşuyla okuyucuya sunulur. Örneğin Prens Andrey'in savaşta yaşadığı yıkımlar onu nihilist bir kişi hâline dönüştürür ve Piyer Bezukhov ile sürekli olarak epistemoloji ve ontoloji hakkında konuşur. Nataşa ise, Boris, Andrey ve Anatol gibi kahramanlarla aşk ilişkisi yaşayan, şıpsevdi bir tip olarak kurgulanır. Kişilerin bu belirgin mizaçları eserde farklı açılardan işlenir. Bununla birlikte Tolstoy'un eserin başında kaleme aldığı "Savaş ve Barış Adlı Kitap İçin Birkaç Söz" başlıklı yazısında, "[...] benim için en önemli konu, benim anlayışıma göre, büyük insanlar denen kimselerin tarihsel olaylarda çok küçük bir öneme sahip olduğu görüşüdür" (Tolstoy, 2010 a, s. 16) ifadelerine yer vermesi oldukça dikkat çekicidir. Çünkü bu görüş, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na da hâkim olan görüşler arasındadır. Zira *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kahramanları sıradan insan tiplerinden seçilir. Bu tipleri ortaya koyan hatta Milli Mücadele'de bağımsızlık için savaşan kahramanların önemsiz birer insana dönüşmeleri (Kambur Kerim ve Kartallı Kâzım örneklerinde olduğu gibi) gözler önüne serilir. Öte yandan Tolstoy'un her kahramanı kendine özgü özellikleriyle canlandırdığı, davranışlarını ve konuşmalarını bu özelliklere uygun bir yapıda kurguladığı dikkat çeker. Kahramanların bu şekilde kurgulanışı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda benzer şekilde yer alır. Şöyle ki, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kahramanlarının her birinin belirgin, kendine özgü özellikleri, mizaçları ve hatta sıklıkla tekrarlanan sözleri vardır. Örneğin Ahmet

Onbaşı'nın "Ha dayan hemşerim sonuna vardık" sözü meşhurdur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 966). Balkan harbine, Yunan harbine ve seferberliğe katılan "Ahmet Onbaşı" disiplinli bir asker olmasıyla göze çarpar, hikâyesi anlatılırken bu sözü birkaç kez tekrarlar. Ayrıca *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan "Ben Tolstoy kadar büyük bir yazıcı olabilirim eğer" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1210) diyen kurmaca karakter Üniversitesi, *Savaş ve Barış*'ın Fransızca tercümesinin içeriğinden bir kesit<sup>91</sup> olduğunu ileri sürdüğü bölümü okumaktadır:

Harp ve Sulh'ün Fransızca tercümesindeki not:  
'Ateş kes zamanlarında düşman orduların askerleri toplanırlardı  
bir araya  
ve anlamadıkları halde birbirlerinin dilini

kardeşçe gülüşürler  
vururlardı omuzlarına birbirlerinin.  
Harbi hazırlayanın ruhu yanında onların ne kadar yüksek,  
onlara, aynı milletlerden gelmişler diye  
onlara, insan ve kardeş değilsiniz  
düşmansınız, diyenler. . .' (Nâzım Hikmet, 2014, s.1210-1211).

Tolstoy *Savaş ve Barış*'ın ön sözünde ("Savaş ve Barış için Önsöz Taslağı -1865-), bu eseri yazarken belli bir yönü olan bir öykü yazmak yerine, evlilik veya ölümle sonuçlanmayan, "1805 ile 1856 yılları arasındaki dönemdeki bazı kişilerin yaşamını ve ilişkilerini anlatmayı amaçla [dığımı]" (Tolstoy, 2010 a, s. 16) ifade eder. Bu fikrin (eserin bu şekilde kurgulanması fikri) de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na metinlerarası düzlemde bir esin kaynağı olarak değerlendirilebileceği göz önüne alınmalıdır. Çünkü Nâzım Hikmet'in de eserini kaleme alırken, beş kitabı ilgilendiren büyük bir gelişme ya da olay örgüsünü bağlayıcı bir sonucun yer almayışı dikkat çeker. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda tıpkı *Savaş ve Barış*'ta olduğu gibi fakat şahıs kadrosunun kişi sayısı fazla olmak şartıyla bir insan grubunun birbirleriyle olan güncel yaşamları, ilişkileri ve geçmişe dönük hikâyeleri yer alır. Nâzım Hikmet, toplumun bu ilişkiler ağını belirli bir perspektiften okuyucuya sunar. Her iki sanatkarın da olayları sinema tekniğine benzer şekilde sahneler ve sahneler arası geçiş tekniklerini kullanmaları bir başka benzerliği ortaya koyar. Bu bağlamda örneğin *Savaş ve Barış*, Petersburg'ta Bezukhov ailesinin

<sup>91</sup> Nâzım Hikmet'in belirttiği bu kesit için, kendi tercümesi olan *Savaş ve Barış*'ın Türkçe tercümesi (Lev Tolstoy (2010), *Savaş ve Barış*, (Çev.: Zeki Baştımar- Nâzım Hikmet). İstanbul: Can Yayınları.) ve eserin Fransızca tercümelerinden bazıları taranmış fakat bu içeriğe rastlanmamıştır.

üyelerinin ve misafirlerinin birarada bulunduğu bir baloyla başlarken, daha sonra Moskova’da bulunan Rostov ailesinin hikâyesi ve ilişkilerini içeren âdeta sinema filmini anıştıran bir başka sahneye geçilir. Bu kurgusal teknik *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda kullanılır. Eserde, tren garında başlayan hikâye farklı kahramanların farklı mekânlardaki öykülerinin ve yaşamlarının anlatılmasıyla varlık kazanır. Örneğin, Kanbur Kerim’in Kuvâyi Milliye direnişi sonrası hikâyesi anlatılırken, Melahat’ın anıları anlatılır.

Her iki eser karşılaştırıldığında dikkat çeken bir diğer noktaysa her iki yazarın da savaş olgusunu/yıllarını öne çıkaran pasajlara yer vermeleridir. Bu bağlamda *Savaş ve Barış*’ta 1812 yılının öne çıktığı görülür. Çünkü bu yıl, Napolyon Bonapart’ın büyük Rusya harekâtının başladığı yıldır. Eserde Napolyon’un Neman Nehri’ni geçerek Rusya’ya savaş ilan etmesi ve bu savaş sonunda ağır bir yenilgi alması canlı savaş sahneleriyle anlatılır. Öte yandan Pultusk çarpışmalarının, 2 Kasım 1805 tarihli Austerlitz Savaşı’nın izleri esere yansır. Böylece Rus halkının savaş yıllarındaki yaşamı, savaşlar dışında 1856’ya kadar geçen dönemde ise barış yıllarının seçilen kahramanlar etrafında betimlendiği görülür. Nâzım Hikmet ise eserine 1940 yılından başlar ve iç anlatılarla zamanda geçmişe, 1908 (II. Meşrutiyet yılları) ve daha sonra 1917-1919 (Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı) yıllarına döner. Savaş ve savaş sonrasında Türk halkının yaşayan yazgısını betimlemeye gayret eder.

*Savaş ve Barış*’ta öne çıkan bir diğer nokta ise -her ne kadar asil ailelerin yaşamları ve ilişkileri anlatılsa da- Rusya ve Rus halkı hakkında birçok geleneksel ögeye, toplumsal simgeye yer verilmesidir. Örneğin savaş hazırlıkları yapan Rus Alay komutanı, askerleri teftiş esnasında “Siz neredeyse askerlere safaran giydireceksiniz!” (Tolstoy, 2010 a, s. 184) der. Bu konuşmada yer alan “safaran” kelimesi Rus ulusal kadın giysisidir, başka bir deyişle ulusal bir simge olarak anlam kazanmış bir nesnedir. Toplumsal yapının simgesi olan ifadeler ve örneğin hizmetçilerin kullandığı yerel dile ait söylem, Rus halkının o dönem ait bir portresini çizer. Bu kullanımlar Nâzım Hikmet’in eserinde de farklı açılardan işlenerek *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın içeriğine beş kitap boyunca dâhil edilir. Bununla birlikte Tolstoy eserinde uzun Fransızca ve İngilizce diyaloglara ve Fransızca terimlere yer verir. Aynı durum *Savaş ve Barış*’ta olduğu kadar sık ve uzun pasajlar olmamak kaydıyla *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da göze çarpar.

Aşçıbaşı Mahmut Aşer ve Garson Mustafa arasında geçen şu diyaloglar buna örnek verilebilir:

Haftada bir, Fransız Sefiri inderi yanına  
Kont di Şambürün,  
mutfaga kadar."

"- Ne konuşurlardı?"

"- Zannıma kalırsa salçalardan.

Malumun ya alafıranga yemek :

salça demek.

Biz Ankarapalas'ta, yavrum, bir salça yapardık,

sos grand di vönür,

Türkiye'de başka yerde emsali yok (Nâzım Hikmet,

2014, s. 1121).

Ayrıca *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda *Kuvâyi Milliye*'den alıntılanan parça metinlere yer verildiği, *Savaş ve Barış*'ta ise Fransız-Rus savaşının anlatıldığı kesitlerde, başka bir ifadeyle her iki eserdeki savaş sahnelerinde belirginleşen destani söylem ve savaş sahnelerinin epik yükselişi her iki eseri birbirine yaklaştıran özellikleri arasında yer alır. Buna ek olarak savaşçı özellikleriyle öne çıkan karakterin mücadeleleri, savaş sırasında ve sonrasında düşünceleri, (örneğin Kartallı Kâzım ve Nikolai Bolkonsky gibi kurmacada benzer görevler üstlenen kişilerde) birbirine yakınlık gösterir.

Bütün bu benzerlikler göz önüne alındığında Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı eserini kaleme alırken, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eserinden, özellikle Tolstoy'un eserinin baş kısmına eklediği iki önsözdeki ("Savaş ve Barış için Önsöz Taslağı -1865-" ve "Savaş ve Barış Adlı Kitap İçin Birkaç Söz") fikirlerinden metinlerarası düzlemde esinlendiği sonucu ortaya çıkar.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı kaleme alırken esinlendiği bir diğer eser Rus yazar Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837)'in eseri *Yevgeni Onegin*'dir. Atıf Behramoğlu da *Nâzım Hikmet: Tabu ve Efsane* isimli eserinde *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Puşkin'in eseri *Yevgeni Onegin* ile karşılaştırılmasının yerinde olacağını belirtir (Behramoğlu, 2012, s. 57). Nâzım Hikmet'in mektuplarından ve okuma dünyasının verilerinden hareketle Puşkin'in *Küçük Trajediler*, *Boris Godunov*, *Poltava*, *Dubrovski* gibi eserlerini birçok defa okuduğunu ifade ettiği Puşkin'i bu yönüyle manzum metinlerine de taşır. Özellikle "Orada Tanıdıklarım I" şiirinde yer alan

Kitaplar, kitaplar,  
Puşkin'den Mayakofskiye kadar  
şiiir kitapları . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 367).

ifadeleri Nâzım Hikmet'in Puşkin okumalarını gözler önüne seren bir kesiti ihtiva eder. Puşkin'i en sevdiği dört şairden biri sayan (Behramoğlu, 2012, s. 56) Nâzım Hikmet'in Puşkin'in eserlerini Rusça aslından mı, Fransızca mı olarak okuduğu hakkında kesin bilgi yoktur. Nâzım Hikmet'in dünya edebiyatında öne çıkan yazarlar arasında gördüğü Rus yazar Puşkin'in ilk baskısı 1832 yılında yayınlanan *Yevgeni Onegin* isimli eseri, Rus edebiyatının klasik eserleri arasındaki yerini alır. Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Üçüncü Kitap"ta İkinci Dünya Savaşı'na dair bir savaş sahnesi betimlenirken Moskova ve Rus halkıyla ilgili bölümde,

Ve Puşkin'i dökme tunç mantosunun omuzlarında kar  
ve ayakta, dalgın,  
belki de yeni bir "Evgeni Annegin" yazıyordu.  
Ve Kremlin'de çelik-adam  
ve Kremlin'de Bolşevik  
telaşa düşmeyen, şaşırmayan, tereddütsüz gözleri  
ve pos bıyıklarıyla örtülü  
yirminci yüzyılın en akıllı ağızlarından biri.  
Ve granit kabrinde Lenin.  
Ve karların üstünde muzaffer gülümseyişi onun (Nâzım Hikmet, 2014, s. 108).

ifadeleriyle Puşkin ve eseri *Yevgeni Onegin*'i doğrudan anar. *Memleketimden İnsan Manzaraları* 'nda yapılan bu doğrudan gönderim de Nâzım Hikmet'in *Yevgeni Onegin*'i okuduğunu gösterir bir kesiti içerir niteliktedir. İki eser karşılaştırıldığında, her şeyden önce eserlerin türsel ve biçimsel olarak benzer şekilde kaleme alındıkları görülür. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları* da tıpkı *Yevgeni Onegin* gibi manzum bir roman biçiminde okuyucuya sunulur. Yine her iki eserin epik öğeler etrafında kuruluşu ve öznel lirizmin bu epik içeriğe dâhil edilişi benzer bir diğer noktayı ortaya koyar. Zira Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları* 'ndan birçok defa "destanım" diye bahseder. "Dönemin ünlü eleştirmeni Belinski'nin deyişiyle Puşkin *Yevgeni Onegin*de Rus yaşamının bir ansiklopedisini yaratmıştır. Yapıt en baştan sona dek kentsel ve kırsal yaşamdan çok ve renkli verilerin düzlemi üzerinde gerçekleştirilmiştir" (Yaran, 2003, s. 9). Bu değerlendirmelerin *Memleketimden İnsan Manzaraları* için de aynen geçerli olduğu söylenebilir. Çünkü "Bir yirminci yüzyıl tarihi yazmak" isteyen Nâzım Hikmet'in, Puşkin'in Rusya ve Rus halkı için yazdığı eserin bir benzerini *Memleketimden İnsan*



*Manzaraları* ile kendi ülkesi ve Türk halkı için kaleme aldığı görülür. Bununla birlikte Ataol Behramoğlu'nun dikkatiyle, Puşkin'in doğrudan bir tarih anlayışıyla siyasi yönetimin mutlak tarihiyle birlikte Rus halkının tarihini yansıtmak yerine "halk yazgısının gelişimini" gözler önüne sermek isteyen bir yazardır (Behramoğlu, 2012, s. 57). Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* da işte bu düşüncenin bir izdüşümünü taşır. Zira onun eseri sıradan halkı bütün gerçekçiliğiyle gösterme gayretini ortaya koyar. Bu gayret, belirli bir süreçte halk yaşantısının sahneye çıkan kahramanlarca gösterilmesiyle varlık kazanır.

Puşkin, *Yevgeni Onegin*'nin birinci bölümünde,

Biricik kalıtçısı tüm akrabalarımın,  
Lüdmila'nın ve Ruslan'ın dostları! (Puşkin, 2003, s. 16).

kesitinde kendi epik eseri olan *Ruslan ve Lüdmila*'ya göndermede bulunur. Bu özgönderim, benzer şekilde *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda epik bir destan olan *Kuvâyi Milliye*'ye yapılan özgönderimi hatırlatır:

Biz toplanız benim odada,  
sen 'Onlar Yenilmeyecek' senfonisirini okursun  
ben, bizim Celal'in 'Kuvayi Milliye Destanı'nı (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1428).

*Yevgeni Onegin*'de, Puşkin'in hayatından izler eserde, şiir öznesinin ifadelerinde varlık kazanır. Örneğin Puşkin'in gençlik yıllarında güney sürgününe gönderilmesi,

Siz de, ola ki, doğmuşsunuzdur orada  
Yahut ışıldamışsınızdır sevgili okurum;  
Orada bir zamanlar dolaşıyordum ben de:  
Ama kuzey sağlığıma zararlı şimdi! (Puşkin, 2003, s. 16).

kesitinde vurgulanır. "Kuzeyin" şiir öznesinin sağlığına zararlı oluşu, aslında Puşkin'in kuzeye (Petrogad bölgesine) gidişinin yasaklanmasıyla ilgili ironik bir söylemi içerir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet'in hayatından izler taşıyan kişi "Mahkûm Halil"dir. Fakat şiir öznesinin Nâzım Hikmet'in hayatından izleri -*Yevgeni Onegin*'de olduğu gibi- doğrudan ifadelerle yansıttığı da görülür. Örneğin *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Üçüncü Kitap"ta Zoya'nın hikâyesinin anlatıldığı bölümde şiir öznesi, şu ifadeleriyle eserin yazarı adına konuşarak onun hayatından izleri esere dâhil eder:

Seni astılar memleketini sevdiğin için,  
ben memleketimi sevdiğim için hapisteyim.  
Ama ben yaşıyorum,  
ama sen öldün (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1414).

*Yevgeni Onegin*'de, içeriği oluşturan öğelerin bazılarının *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla büyük benzerlik gösterdiği söylenebilir. Örneğin eserde, dil ve Latince üzerine görüşler ileri sürülürken Latincenin modasının geçtiği, hatta unutulduğu ifade edilir (Puşkin, 2003, s. 20). Benzer bir içerikle *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Birinci Kitap"ta (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1070) ve "İkinci Kitap"ta (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1112) "öz Türkçe" meselesi etrafında Türkçe ve dil hakkında kimi zaman ironi de içeren konuşmalara yer verilir:

Hayasızın Öztürkçesi?  
Çagataycadan uydururlar yine.  
Bizim Türkçemizle 'utanmaz', 'sıkılmaz' desek?  
Hayır,  
'hayasız'da çok daha çıplak,  
daha yüz­süz bir şeyler var (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1070).

Her iki eserde de başka sanatkârlara ve eser isimlerine yapılan göndermelerin çok sayıda yer alması dikkat çekicidir. Puşkin *Yevgeni Onegin*'de, Rus şairler, Y. A. Baratınski, (Puşkin, 2003, s. 178) N. M. Yazıkov (Puşkin, 2003, s. 179) gibi isimlere yer verirken, Nâzım Hikmet, Nâmık Kemal (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1118) ve Lev Tolstoy (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1208) gibi sanatkârların isimlerine doğrudan gönderme yapar. Aynı durum eser isimleri için de geçerlidir. Çünkü Nâzım Hikmet de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda *Kuvâyi Milliye*'yi anar ve özgönderimle eserine dâhil eder. Bu bağlamda Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'de "Işık saçmıştı Fonvizin, özgürlüğün savunucusu" (Puşkin, 2003, s. 29) ifadeleriyle yer verdiği, Rus toplumsal mizahının yaratıcısı olarak kabul edilen Denis İvanoviç Fonvizin'e yaptığı gönderme oldukça dikkat çekicidir. Çünkü Nâzım Hikmet'in de Türk halkının fıkralarına konu olan geleneksel anlatı tiplerine sıkça gönderme yaptığı görülür. Örneğin *Memleketimden İnsan Manzaraları* "İkinci Kitap"ta Kartallı Kâzım'ın öyküsü anlatılırken, şu ifadelere yer verilir:

Güldü san kurt gözleri Kanallı Kâzım'ın,  
herhalde birçok sefer böyle gülmüştür  
Hoca Nasreddin'in de gözleri (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1190).

Bunun yanı sıra, her iki eserin ortak olarak gönderimde bulunduğu dünya edebiyatının öne çıkan isimlerinden de bahsedilebilir. Bu bağlamda *Yevgeni Onegin*'de anlatının kurmaca karakteri Vladimir Lenski'nin "Poor Yorick!<sup>92</sup> –diye umutsuzca mırıldan [ması]" (Puşkin, 2003, s. 105), William Shakespeare'in *Hamlet* adlı oyununda geçen bir diyalogdan (Hamlet'in sahnede soytarımın kafatası üzerine ünleyişinden) alıntılanırken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Ali Çâviş'in eşiyle oğlunun onu aldatması

Bir gün Ali Çâviş'e oğlunun işini ima ettiler.  
Hiç de Othello gibi kıskanç değildi Çâviş (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1359).

ifadeleriyle, başka bir deyişle yine William Shakespeare'in bir başka oyunu olan *Othello*'ya yapılan göndermeyle anlam kazanır.

*Yevgeni Onegin*'de ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda söylemin kimi zaman birbirleriyle yakınlaştığı görülür. Bu bağlamda Puşkin'in eserinde sıklıkla yabancı dillerden yaptığı alıntıların orijinal hâliyle metne aktarıldığı görülür. Söylem açısından metne zenginlik katan bu tutuma *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da farklı kesitlerde rastlanır. Örneğin *Yevgeni Onegin*'de "Ve far niente<sup>93</sup> benim biricik yaşam" (Puşkin, 2003, s. 69) mısramında italik harflerle belirtilerek İtalyanca "far niente" kelime grubuna yer verilirken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda –genellikle okunduğu şekilde yazılan Fransızca ve İngilizce alıntılara yer verildiği görülür. Örneğin "Dördüncü Kitap"ta yer alan İngiliz askeri Harri Tomson "Ay bek yur pardın"<sup>94</sup> (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1359) ifadeleriyle bu türden bir konuşmayla metne dâhil olur.

Bütün bunların yanı sıra, *Yevgeni Onegin*'in dört asıl kahraman, "Yevgeni Onegin, Viladimir Lenski, Tatyana ve Olga" ve bu kahramanların hayatlarına giren diğer kahramanların hayatlarından kesitlerin yer aldığı bir kurgusal yapıya sahip olduğuna tanık olunur. Benzer bir kurgusal yapıya *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kurgusunda da rastlanır. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da sayıları onu bulan, (Kartallı Kâzım, Mahkûm Halil, Mahkûm Süleyman vb.) asıl kahramanların hayatları

<sup>92</sup> Zavallı Yorick!

<sup>93</sup> Avarelik

<sup>94</sup> Özür dilerim (I back your pardon).

anlatılırken, diğer insanların çeşitli zaman aralıklarıyla sahneye çıkıp, görevlerini tamamladıktan sonra gözden kayboldukları görülür.

Puşkin'in özelde Rus genelde ise dünya edebiyatında özellikle manzum roman türündeki eserleriyle öne çıktığı bilinmektedir. Puşkin'in klasik olarak kabul edilen bu biçimdeki eserleri şüphesiz dünya edebiyatında birçok sanatkâra esin kaynağı olmuştur. Nâzım Hikmet'in de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın biçimsel özelliğini belirlerken sıkı bir okuyucusu olduğu Puşkin'in eserlerinin biçimsel özelliklerinden esinlenmiştir. Bununla birlikte iki eseri birbirinden ayıran noktalardan ilki Puşkin'in eserini "on dört dize ve dördü duraklarla yazılan 'yamb' vezninde" (Yaran, 2003, s. 11) kaleme almasıdır. Çünkü Nâzım Hikmet'in manzum metni serbest şiir tarzında kaleme alınır. Ayrıca *Yevgeni Onegin*'inde tematik unsurların ve izleğin bir noktada düğümlenmesi ve çözümlenmesi kurgusal metnin içeriğini oluşturur. Şöyle ki eserin kurmaca kahramanı *Yevgeni Onegin* aslında okuduğu –çoğu Fransızca- eserden etkilenecek bu eserlerde yer alan kahramanları taklit eden karmaşık bir kişiliğin yansımasıdır. Arkadaşı Lenski'nin sevgilisine talip olan ve bu arada Tatyana'yı beğenmeyerek reddeden Yevgeni Onegin, Lenski'yi bir düelloya davet ederek onu öldürür. Daha sonra olay yerinden kaçan Onegin, bir baloda Tatyana'yla karşılaşır ve Tatyana tarafından reddedilir. Bu reddediliş, aslında erdem ve zarafetin taşralı Tatyana'da olduğunu gösterir. Böylelikle eser bu dört kahramanın aşk ilişkilerinin biçimlendirdiği bir olay örgüsüyle kurgulanır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ise olay örgüsü bir gelişmeye ve sonuca ulaşmaz. Şahıs kadrosu bakımından *Yevgeni Onegin*'inden çok daha fazla kişiye yer verilen eserde, kişilerin hayatlarından kesitler okuyucuya sunulur. Puşkin *Yevgeni Onegin* ile devrinin aynasını yansıtan Rusya'ya özgü (havai, boşvermiş, gereksiz) bir tip yaratma yoluna gider. Bu tip *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda örneğin Cazibe Hanım'da kimi yönleriyle belirirken izleği değiştirecek bir seviyede yer almaz.

Bu bilgiler ışığında metinlerarası düzlemde Nâzım Hikmet'in Puşkin'in eserinden biçim, içerik ve söylem açılarından esinlendiği ileri sürülebilir. "[...] Yevgeni Onegin'in dönemin Rusya yaşamının ansiklopedisi özelliği belirir. Başta Petersburg'un Moskova'nın büyük kent yaşamı, yüksek toplum, taşra yaşamı ve kırsal toprak beyleri pomeşçikler ve toprak kölesi köylüler, türlü insan tipleri bu ansiklopedide yer alır"

(Yaran: 2003, s. 9-10). Benzer bir yapı, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet'in yaşadığı dönemdeki insan tiplerini eserine konu edinmesiyle varlık kazanır.

Metinlerarası düzlemde etkilenme, esinlenmeye benzer bir işlevi ifade eder fakat farklı olarak çağdaş bir yazarın eserinden, fikir ve düşüncesinden etkilenecek yeni bir eser ortaya koyulmasıyla varlık kazanır.

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Rusça önsözünde, esere başlamadan önce "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" üzerinde çalıştığını daha sonra ise "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nin *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na bir bölüm olarak girdiğini ifade eder (Babayev, 1997, s. 180). Bu noktada "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nin *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın çekirdeğini ve ilk örneğini oluşturan bir eser olduğunu söylemek mümkündür.

Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndan ve hatta "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nden daha önce, İbrahim Alâettin Gövsa'nın aynı isimle kaleme aldığı *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi* vardır. 1933 yılında yayınlanmaya başlayan *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi* formalar halinde on beş günlük aralıklarla yayınlanır. İbrahim Alâettin Gövsa'nın hazırladığı *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*'nde, Nâzım Hikmet hakkında madde yazılır. Kendisi hakkında doğum, aile ve soy bilgileri ile birlikte yaşamından kısa bir kesit ve bazı şiir kitaplarının isimleri hakkında kısa bilgiler verilen sanatkar için, "Şimdi haftalık mecmualarda ve birkaç gazetede müstear imzalarla yazılar yazmaktadır" (Gövsa, 1933, s. 1160) ifadelerine yer verilir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in basın yayın hayatının içinde olması ve güncel süreli yayınları yakından takip etmesi, onun büyük ihtimalle İbrahim Alâettin Gövsa'nın hazırladığı *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*'ne ulaştığını düşündürür.

Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in keleme aldığı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın çekirdeğini oluşturan eseri "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"yle İbrahim Alâettin Gövsa, *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi* arasında bazı benzerlikler dikkat çeker. İbrahim Alâettin Gövsa'nın hazırladığı ansiklopedi alfabetik sırayla kaleme alınır. Ansiklopedide daha çok yakın tarihte yaşamış ve/veya güncel kişiler üzerine yoğunlaşılır. Birinci sayısında eseri kaleme alma nedeni ve süreci hakkında bilgiler veren İbrahim Alâettin Gövsa "Bilmediğim veya tereddüt ettiğim birçok noktaları tarih ilgilerine güvendiğim

arkadaşlara sormaktan ve hazırlanmış fişleri tamamlamadan evvel bir kere de onların okumalarını rica etmekten çekinmedim” (Gövsa, 1933, s. 5) der. Bu yaratım süreci Nâzım Hikmet’in de eserini kaleme alırken izlediği bir yoldur. Çünkü o da yarattığı kahramanlar için kimi bilgileri mektuplar aracılığıyla arkadaş çevresinden, gazete ve süreli yayınlardaki bilgilerden hareket eder.

İbrahim Alâettin Gövsa, *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*’nde zaman zaman ansiklopedi türünün ciddi üslubundan uzaklaşarak öznel ifadelerle yer verdiği, bu öznel ifadelerin kimi zaman ironiye varan bir söyleme sahip olduğu görülür. Örneğin Osmanlı Devleti’nde I. Mahmut zamanında sadrazamlık görevine kadar yükselen İsmail Paşa için, kronolojik bilgiler verdikten sonra, “Hem zalim, hem de rüşvetle iş gören cahil bir adamdı” (Gövsa, 1933, s. 804) der. Bu bağlamda ansiklopedide yer alan kahramanların kimi özelliklerinin yerici ve öznel ifadelerle dile getirilişi dikkat çeker. Kişilerin gülünç özellikleri ve hikâyelerine yer verilmesi de ansiklopedi de sıkça rastlanan bir durumdur. Bu noktada içerik öğeleriyle ansiklopedi türünün türsel özellikleri üzerinde bir yansılama öne çıkar. Ansiklopedi türünün ciddi üslubu basit bir üsluba indirgenir, dil resmiyetten uzaklaşır. Böylece İbrahim Alâettin’in kendine has bir söylem yarattığıdır. İşte bu noktada eserin, özellikle hayatta olan çağdaş isimler üzerine bilgilere de yer vermesi, bunu yaparken de kendi söylemini yaratması, Nâzım Hikmet’in kendi eserini kaleme alırken bu eserden etkilendiğini düşündürür. Çünkü Nâzım Hikmet de isim benzerliği olan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”ni kaleme alırken ansiklopedi türünün türsel özelliklerinden ve dilinden uzaklaşarak, kendi söylemini yaratır. Böylece türsel bir parodiyle ve güncel hayattan kaynak alarak yarattığı kurmaca kişileri eserine taşır. Bu içerik ve üslup benzerliği İbrahim Alâettin Gövsa’nın eseri olan *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*’yle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın çekirdeğini oluşturan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi” arasında metinlerarası düzlemde bir etkilenmenin izlerini ortaya koyar. Bu etkilenme isim benzerliğiyle birlikte örneğin karakter biyografilerinin benzer şekilde kurgulanmasıyla ilgilidir. İbrahim Alâettin’in gerçek hayattaki “meşhur” kişilerin biyografilerini ansiklopedi maddeleri hâlinde yazarken Nâzım Hikmet halktan kişilerin “meşhur” yanlarını ön plana çıkarır. Bu bağlamda kişilerin tanıtımında onları meşhur yapan özelliklerinin vurgulanması her iki eserin yakınlaştığı bir içerik unsuru olarak düşünülebilir. Bu bağlamda örneğin *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda,

- Galip Usta -  
tuhaf şeyler düşünmekle meşhurdur (Nâzım Hikmet, 2014, s.963)

Ahmet Onbaşı'nın ise,

"Ha dayan hemşerim sonuna vardık"  
sözü meşhurdur (Nâzım Hikmet, 2014, s.963).

gibi kesitler halktan kişilerin sosyal hayatta onları meşhur kılan özelliklerini vurgulayan ifadelerdir.

### 3.5. Söylemlerarasılık

Söylemlerarasılık, metinlerarasılığı kapsayan gönderimler ağını ifade eder. Bir başka ifadeyle metinlerarasılık söylemlerarasılığın içinde yer alır. Söylemlerarasılık, her söylemin diğer söylemlerle kurduğu ilişkiyi, her boyuttaki yapısal ilişkisini çözümlenmekle işlevseldir. Tarihî süreç içerisinde söylemin kökenleri hakkında düşünceler ileri süren Michel Foucault, söylemin birbirine bağlı bir süreklilik içinde bir düzene bağlı olduğunu fakat görünüşte ilk ve gizli olan söylem kaynağına asla yaklaşılamayacağını ifade eder. Ona göre, Metinde kullanılan her tema ya da söylem, bir önceki söylenene gizli ya da açık olarak bir dayanak olmak üzere ortaya konur. Ortaya konulan bu tema ve söylem, “[...] bir başka tema bağlanır ve bu önceki söylenen de sadece daha önce telaffuz edilmiş bir cümle daha önce yazılmış bir metin değil; fakat ‘her hangi bir zamanda söylenen’ bedensiz bir söylem, nefes kadar sessiz bir ses, ancak kendi izinin oyuğu olan bir yazı olacaktır” (Foucault, 2016, s. 38). Buna göre kaynağı belirlenemeyen her metnin söylemi aynı zamanda bir bütünün parçalarıdır ve bir ilişki ağını ortaya koyar. Bir yazarın metinde kurduğu söylem ile diğer metinler arasındaki söyleme dair her türlü ortak birliktelik ilişkisi ise söylemlerarasılığın konusu olarak varlık kazanır. Temelde Mihail Bahtin’in söyleşimcilik (diyalogizm) kuramını hatırlatan söylemlerarasılık her söylemin birbirinden hareketle yaratılacağını ileri sürer.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* söylemlerarasılık açısından incelendiğinde özellikle halk edebiyatı türleriyle kurulan ilişki dikkat çeker. Bu bağlamda “İkinci Kitap”ta şiir öznesi, kurmaca karakter Makinist Rahmi Çavuş’u anlatırken onun fiziki özellikleri üzerinde durduktan sonra, onun on sekiz yaşını anlatmak için masallar ile söylemlerarası bir düzlem kurulur:

On sekiz yaşında hatırasız yatılır,  
on sekiz yaşında pırıltılar ilerde: [...] [  
[...] bir yanı tozluk dumanlık  
bir yanı bomboş,  
habbeler kubbedir, pireler deve  
bire bin katılır,  
on sekiz yaşında hatıralar düşünülmez  
anlatılır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1197).

Bu bağlamda masal anlatımında birtakım gerçeklerden hareketle abartılı imgeler ve sembollerin kullanımına benzer şekilde Makinist Rahmi Çavuş’un düşünsel nostaljisi kurgulanırken, onun on sekiz yaşınayken hercai tavrı, yaşamın o yaşlardaki zamansal akışı ve coşkusu anlatmak için kullanılır. Nâzım Hikmet, söz konusu kesitte masal söylemini kullanarak metnini anlam açısından zenginleştirir. Öncelikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın kahramanın ona artık uzak gelen geçmişinin hayale dönüştüğünü, masalsı bir dönem olduğunu vurgular ve masalın söylem özelliklerini kullanır. “Aliterasyonlu, asonanslı ifadeler, tekrarlar, yeminler, dualar, beddualar ve bilhassa formeller masalların anlatımına zenginlik katar, masalı ahenkli ve akıcı hâle getirir” (Kaya, 2010, s. 495). Bu bağlamda Nâzım Hikmet’in masal türüne benzer bir söylemi kullanmasının nedenlerinden biri de anlatının anlam zenginliğini artırmaktır. Böylece kurulan söylemlerarası düzlemlerle farklı anlam açılımları sağlar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta metinlerarası düzlemde söylemlerarasılığa yer verilen bir diğer kesit kurmaca karakter Mahkûm Melahat’ın çocuğunu düşündüğü, İstanbul’a yazdığı bir mektubunun anlatıldığı bölümde yer alır:

Gökyüzü masmavi  
geniş  
rahat.  
Hop,  
lastik top.  
Çocukluğu geldi, kızı geldi aklına.  
Topunu havaya fırlat kızım,  
havaya fırlat (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1208).

dizeleriyle halk anlatıları arasında yer alan çocuk tekerlemeleri / oyun tekerlemelerine benzer bir söylemin bir tekerlemeyle metninde kullanıldığı görülür. “Tekerlemelerde, birbirine yakınseslerle ahenk sağlanır. Zaman zaman kafiyeli kelimelere yer verilir. Bu arada ilgisiz kelimelerle, mantık dışı sonuçlara ulaşılır. Tekerlemenin asıl ögesini



oluşturan bir başka husus da, güldürmeyi amaçlayan tuhaf sözler ve sürrealist hayallerdir” (Kaya, 2010, s. 706). Tam bu noktada Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yarattığı kurgusal kahramanlar arasından hapisanede bulunan Mahkûm Melahat’ın hikâyesini anlatırken tekerlemelerle söylemlerarası bir düzlem kurması oldukça dikkat çekicidir. Çünkü Mahkûm Melahat’ın hikâyesi anlatılırken onun hapisanede kurduğu hayaller ve gerçeklerin çatışması aktarılır. Tekerlemelerin söylem özelliklerinin tekrarı ve türsel özelliklerinin bilinçli bir şekilde kullanılır. Gerçek ve hayalin çatışmasının vurgulandığı aynı bölümün devamında,

Nerde top oynayacak?  
Gökyüzü gözükmeyiz bizim sokakta.  
Havada bulut,  
sen bunu unut (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1208).

ifadeleriyle bir başka tekerlemeye yer verilir. Bölümde, söylem ve içerik bu tekerlemeler üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet’in hapisanede bulunana bir annenin çocuğu için kurduğu hayalleri aktarırken tekerlemelerden faydalanması içeriğin bütünlüğü açısından tamamlayıcı bir öğedir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”ta, “Güllü Hanım”ın hikâyesi anlatılırken de manilerle söylemlerarası düzlem kurulur:

Güllü Hanım, Güllü Hanım.  
Söğüt dalı gibi nazlı  
ipince belli hanım,  
bembeyaz elli hanım (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1287).

“Mani, az sözle çok anlamın ifade edildiği, sevda konusu ağırlıkta olmak üzere hemen her konuda söylenmiş, 7 heceli müstakil dördlükten oluşan anonim şiir” (Kaya, 2010, s. 476) olarak tanımlanır. Nâzım Hikmet bu kesitte, mani türünün biçimsel özelliklerini tam olarak uygulamaz: Manilerin kafiye düzenini “a b a” biçimindeyken belirtilen kesitte kafiye düzeni “a b a” şeklindedir, maniler genellikle 7’li hece ölçüsüyle yazılır, fakat Nâzım Hikmet metninin ilk iki mısraını 8’li son iki mısraını 7’li ölçü ile yazar. Bununla birlikte, Nâzım Hikmet’in söz konusu kesitte teknik olarak mani tipine oldukça yakın, söylem açısından ise anlam ve üslup yönüyle metinlerarasılık bağlamında mani türüyle söylemlerarası bir düzlem kurmuştur. Güllü Hanım’ın tanıtımında ve hikâyesinin

aktarımında söylemlerarası düzlem onun hayatının bir kesitinin aktarıldığı bu bölümde devam ettirilir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1287-1288).

Bütün bunların yanı sıra Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın "Dördüncü Kitap"ında özellikle savaş sahnelerini ve kahramanlık öykülerini aktarırken, örneğin Zoya'nın öyküsü anlatırken veya İkinci Dünya Savaşı'nda Alman taarruzuna direnen Rus askerlerin öyküleri anlatırken, destanın söylem özelliklerine yaklaşır. Söz konusu bölümlerde doğal destanlara özgü bir dil ve anlatıma başvurulur. Heyecan ifadeleri barındıran epik söylem öne çıkarılır. Nâzım Hikmet, şiir biçiminin temelini oluşturan uzunlu-kısalı mısralarla canlı hareketli savaş sahneleri, yaşam mücadelesine dönüşen direnişleri betimlerken söylemde bir hareketlilik hissi uyandırır, vurgu ve ritmi belirler. Bu bölümlerde âdeta Dede Korkut anlatılarının söylem özellikleri hissedilir.

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda hikâye, destan, masal, tekerleme, mani, türkü gibi türlerle söylemlerarası bir düzlem kurar. Bunu yaparken, söylemlerarası düzlem kurulan öğelerin hem biçimsel yani türsel özelliklerini hem de içerik özelliklerini göz önüne alır. Böylece kendi yarattığı metnin biçim ve anlam açılımlarını genişletir ve çoksesli bir söylemi ortaya koyar.

### 3.6. Üstüneyazma

Üstüneyazma (palimpsest), metinlerarası düzlemde bir metnin altında her zaman diğer metinlerden kalan izlerin varlığını ifade eder. "Palimpsestvari" kelimesi yazılı bir metinde ilk kez Fransızca olarak Gerard Genette'in *Palimpsestes* (1982) kitabında kendisinin ortaya attığı hipermetin fikrinin kıskırttığı yeni okuma türünü tarif etmek için kullanılmıştı" (Dillon, 2016, s. 17). Üstüneyazma okuması metni oluşturan temel parçaların izini sürmek olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda metin sürekli olarak etki altında kaldığı ya da izler taşıdığı bir önceki metne/metinlere dair kesitleri barındıracaktır. Metinlerarası düzlemde bir metnin yapısal unsurları ve biçimi çözümlendiğinde başka bir ifadeyle metnin yüzeyi kazındığında, yüzey altında her zaman diğer metinlerden kalan izlerin varlığı söz konusudur. Önceki metinlerden kalan izler ise bir araya getirildiğinde ana metni ortaya koyacaktır. Üstüneyazma okumaları oldukça dikkatli bir metin analizini ve bilgi birikimini gerektiren bir yapıda anlam kazanır. Üstüneyazma ana metin altında bulunan ve başka yazar ve şairlere ait olan metinlerin yanı sıra sanatçının kendi

metinlerine ait izlerin ortaya konması noktasında işlevseldir. Üstüneyazma okumaları hemen her esere uygulanabilir, çünkü doğrudan ya da örtük alıntılar, göndermeler, esinlenmeler vb. bu başlık altında toplanabilir. Çünkü her kaynak metinden yeni metne farklı işlevlerle birçok aktarım yapılır.

Nâzım Hikmet'in kimi manzum metinleri üstüneyazma okumaları için oldukça elverişli içeriklere sahip bir yapıdadır. Çünkü onun şiirlerinde kendine ait geniş bir okuma dünyasının izlerini taşıyan alt metinler göze çarpar. Bu açıdan ele alındığında Nâzım Hikmet'in izleği hiciv olan eserlerinde dahi metinlerarası bir düzlem kurduğu görülür. Bununla birlikte özellikle hacimli metinlerinin içeriğinde metinlerarası düzlemde üstüneyazma öğelerine sıkça rastlanır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yeniden yazarak ana metne dâhil ettiği kendi eserleri olan *Kuvâyi Milliye* destanı ve "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" için açık göndermelerle birlikte üstüneyazma işlevlerini ortaya koyacak biçimde yapılacak okumalar, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın metinlerarası ilişkiler ağını çözümleme noktasında imkânlar sunacaktır. Metinlerarası palimpsest yani üzerine yazma işleminin dışındaki alıntılar, dönüştürmeler ve göndermelerin belirlenmesi de yerinde ve açıklayıcı olacaktır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda *Kuvâyi Milliye* destanından birçok kesitin alıntılanarak yer almıştır. Bir "Başlangıç" bölümü ve sekiz baptan oluşan *Kuvâyi Milliye* destanının "Başlangıç" bölümü ve "Birinci, İkinci, Üçüncü, Altıncı ve Sekizinci" bapları doğrudan alıntılanarak (bazı kısaltma ve eksiltilele) *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na taşınır. *Kuvâyi Milliye*, metinlerarası düzlemde *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kurgusal ve anlamsal yapısının oluşumunda en etkili metinlerden biridir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın daha iyi anlaşılabilmesi için, onun kurgusunda büyük ölçüde yer alan *Kuvâyi Milliye* destanının üstüneyazma okumasına tabi tutulması yerinde olacaktır.

*Kuvâyi Milliye* her şeyden önce, destan türüne yapılan bir üst göndermeyle kaleme alınır. Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye* destanında, doğal destan türünün kurgu ve içerik özelliklerini kimi yönleriyle dönüştürerek yapay bir destan kaleme alır. Bu bağlamda örneğin doğal destanlardaki tek bir kahramanın biyografisi yerine destan kahramanlarını "onlar" şeklinde çoğullaştırır. Sinemada kullanılan sahneler arası geçiş tekniğiyle okura

sunulan eserde, geleneksel/doğal destan türüyle kimi zaman ortak kimi zamansa ayrılan yönler belirginleşir.

*Kuvâyi Milliye* destanı üstüneyazma işlevlerini çözümleyen bir okumaya tabi tutulduğunda, metin içerisinde birçok farklı metinden izlerin olduğu, bu izlerin *Kuvâyi Milliye* destanını içinde adeta yapısal bir doku oluşturduğu görülür. *Kuvâyi Milliye* geleneksel destan anlatılarındaki dinleyiciyi destana hazırlama işlevini üstlenen bir “Hikâye i Destan” bölümüyle başlar. Bu bölümde Nâzım Hikmet, destanın yazılış süreci hakkında da bilgi verir. Destan henüz “Başlangıç” bölümünde yaratılış mitlerine /kozmogonisine yönelik göndermeler barındırır:

Onlar ki toprakta karınca,  
suda balık,  
havada kuş kadar  
çokturlar (Nâzım Hikmet, 2014, s. 533).

Bu kesitte yer alan *toprak*, *su*, *hava* sözcükleri birçok inanışta yaratılışa işaret eden semboller / varlıklardan yani dört unsurdan (anâsır-ı erbaa) üçüdür. Dördüncü unsur *ateş* ise *Kuvâyi Milliye*’de ihanetle birlikte verilir. Mitik anlatılarla birlikte kozmogoni/ yaratılış konu alan anlatıların da sıkça başvurduğu dört unsura birçok metinde yer verilir. Bu noktada mit anlatılarının ve özellikle yaratılış konu edinen destanların bu unsurlarla (toprak, hava, su ve ateş) anlatıma başladığı, insanın, yaşamın ve evrenin bu unsurların varlığıyla/değişimiyle açıklandığı görülür. Bu bağlamda örneğin “Altay Yaratılış Destanı “Varlık adına hiçbir şey yaratılmamışken, sadece Tanrı Kayra Han ve onun kutsal saydığı uçsuz bucaksız su vardı” (Gökdağ vd. 2007, s. 34) diye başlar. Bu bağlamda Nâzım Hikmet’in destanını kurgularken yaratılış konu edinen anlatıları çağrıştıran bu ifadelerle başlaması, onun eserinin art alanındaki yapılar hakkında ipuçları verir. Bu yapılar sözlü kültür anlatılarına, mitlere ve destanlara kadar uzanan söylem ve içerik unsuru barındıran malzemelerden örülür. Böylece o, yüzyıllar içinde sözlü kültür süreciyle gelişen mitik anlatılarla ve doğal destanlarla kendi kalem ürünü olan *Kuvâyi Milliye*’yi birbirine yaklaştırır. Yapay bir destan olan *Kuvâyi Milliye*, bu başlangıçla hem söylemi hem de içeriği açısından geleneksel epik anlatıları anıstırır.

Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye*’nin “Başlangıç” bölümünde bir de alıntıya yer verir: Karl Marks ve Friedrich Engels’in *Komünist Manifesto*’da yer verdiği proletarya kastedilerek

söylenen “Proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecekleri şeyleri yoktur” (Marks-Engels, 2015, s. 78) ifadesini alıntılar. *Komünist Manifesto*’dan alıntılanan bu ifadeler *Kuvâyi Milliye*’nin izleğine uygun olan bağımsızlık fikrini vurgulamaktadır.

*Kuvâyi Milliye* destanının “Birinci Bap”ı “Yıl 1918-1919 ve Karayılan Hikâyesi” başlığıyla okuyucuya sunulur. Bu bölümde kurgulanan hikâye, tarihî bir gerçekliğe dayanan, halk anlatıları arasında yer alan ve bir halk türküsüne konu olan, Kurtuluş Savaşı kahramanlarından “Karayılan” adlı kahramanın öyküsüdür. Sıradan birinin nasıl bir savaşıya dönüştüğünü anlatan bu bölümde Nâzım Hikmet, “Karayılan” için söylenen halk türküsünü metinlerarası düzlemde kendi metnine dâhil eder. Söz konusu halk türküsüne ait mısralar metinde ayraç işaretleri arasında,

<<Karayılan der ki: Harbe oturak,  
Kilis yollarından kelle getirek,  
nerde düşman varsa orda bitirek,  
vurun ha yiğitler namus günüdür...>> (Nâzım Hikmet, 2014, s.542)

şeklinde *Kuvâyi Milliye*’nin destanına dahil edilir. Nâzım Hikmet’in şiirlerinde özellikle halk türkülerinden alıntılarının çokluğu dikkat çeker. İşte *Kuvâyi Milliye*’de halk direnişinin anlatıldığı bir kesitte halk muhayyilesinde yer alan kahramanlardan birinin hayatıyla özdeşleşen halk türküsünün sözlerinden yapılan bu alıntılar, ayrıca fragmantal / parçalı bir yapıyla oluşturulan metni çoksesli bir mozaik hâline getirir.

Destanın “İkinci Bap”ında (Yıl Yine 1919 ve İstanbul’un Hâli ve Erzurum ve Sivas Kongreleri ve Kambur Kerim’in Hikâyesi), Nâzım Hikmet, yanmetinsel bir unsurla, başlığın bulunduğu sayfa sonuna eklediği dipnotla (Bu ikinci bapta vesikalar Nutuk’un Devlet Basımevi İstanbul 1938 basımının 46, 47, 49, 64, 65, 68, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 79’uncu sayfalarından alınmıştır) doğrudan yapılan alıntılar hakkında bilgi verir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 543). Bu alıntılar koşuklaştırma şeklinde dönüştürülerek “İkinci Bap”ın neredeyse tamamına yerleştirilir. *Nutuk*’tan alıntılanarak metinlerarası düzlemde koşuklaştırılan kesitlerin yanı sıra, “İkinci Bap”ta ayrıca iki farklı sanatkârdan alıntıyla dönüştürülen iki mısra ve Mustafa Kemal Atatürk’ün bir sözüne yapılan göndermeler dikkat çekicidir. Bu göndermelerden ikisi,

Biz ki İstanbul şehriyiz,  
güzelizdir,

dört yanımız mavi mavi dağdır, denizdir.

öfkeli, büyük bir şair :

"Ey bin kocadan arta kalan bilmem neyi bakır"

demiş

bize

ve bir başkası,

yekpare Acem mülkünü feda etti bir sengimize (Nâzım Hikmet, 2014, s. 545-546).

bölümünde yer alır. Bu göndermelerden ilki, tırnak içinde gösterilen “Ey bin kocadan arta kalan bilmem neyi bakır” mısraı, Tevfik Fikret’in “Sis” şiirindedir. Tevfik Fikret’in “Sis”te yer alan,

Ey köhne Bizans, ey koca fertût-i musahhir,

Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir (Tevfik Fikret, 2016, s. 335).

dizeleri, Nâzım Hikmet tarafından metinlerarası düzlemde dönüştürülerek "Ey bin kocadan arta kalan bilmem neyi bakır" şeklinde “Kuvâyi Milliye” destanına dâhil edilir. Bu noktada Nâzım Hikmet’in “bîve-i bâkir” kelimelerini “bilmem neyi bakır” ile değiştirerek bir “alaycı dönüştürüm”e başvurduğu görülür. Belirtilen bölümde yer alan ikinci gönderme ise, klasik Türk edebiyatı şairlerinden Nedim’in “İstanbul Kasidesi”dir. Nedim’in söz konusu kasidesindeki,

Bu şehr-i Stanbul ki bî-misl ü bahâdır

Bir sengine yek-pâre Acem mülkü fedâdır (Nedim, 1997, s. 85).

beyti Nâzım Hikmet tarafından metinlerarası düzlemde eksilteli dönüşüme tabi tutulur ve “yekpare Acem mülkünü feda etti bir sengimize” mısraı ile “Kuvâyi Milliye” destanına dâhil edilir. Böylece Nâzım Hikmet, İstanbul’a belirtilen iki şairden alıntılar yaparak farklı iki bakışı dikkatlere sunar. Şüphesiz bu durum *Kuvâyi Milliye*’nin izleğinde yer alan dönemdeki bakış açılarını da içerir. Şöyle ki, Milli Mücadele döneminde İstanbul, hem vazgeçilmez bir şehir hem de işgalci güçlerle iş birliği yapan merkezi otoritenin temsili olarak konumlandırılır. Nâzım Hikmet bu alıntılarla İstanbul’a karşı halk düşüncesini ve duyusunu iki alıntıyla, iki farklı bakış açısıyla somutlaştırır.

“İkinci Bap”ki diğer gönderme, destana konu olan Milli Mücadelenin öncüsü Mustafa Kemal Atatürk’ün, “Ya istiklal, ya ölüm!” sözüdür. Bu söz Nâzım Hikmet tarafından,

"Hey gidi deli gönlüm,"

dedi

"Akıllı, umutlu, sabırlı deli gönlüm,  
ya İSTİKLÂL, ya ölüm!"  
dedi (Nâzım Hikmet, 2014, s. 551).

ifadeleriyle şiir öznesi ile sözü söyleyen kişi olan Mustafa Kemal'in özdeşleştirilmesiyle başka bir ifadeyle metinlerarası düzlemde dönüştürülerek metne dâhil edilir. Alıntılanan kesit yeniden yazılırken "İSTİKLÂL" sözcüğünün büyük harfle yazılması, bu büyük mücadelenin kazanılacağına dair güçlü inancı ve iradeyi ifadeye eder. Bu alıntı ise *Nutuk*'tan alıntılanan kesitleri tamamlayarak bir bütün oluşturur.

Tarihî bir gerçeklikten yola çıkılarak kurgulanan *Kuvâyi Milliye* destanında, kurmaca destan kahramanlarının hayatlarından kesitler sunulur. Bu kahramanlardan biri de Nurettin Eşfak'tır. Nâzım Hikmet, destanda yer alan ve "Dördüncü Bap"ı oluşturan "Nurettin Eşfak'ın Bir Mektubu ve Bir Şiiri" başlıklı bölümde söz konusu kurmaca karakterden gelen bir mektubu ve şiiri "Kuvâyi Milliye" destanına aktarır. ("Türk Köylüsü" şiiri destandan bağımsız olarak *Dört Hapishaneden* isimli şiir kitabında ve 1946 yılında *Yeni Ses* dergisinde yayınlanmıştır.) Nurettin Eşfak'ın mektubu incelendiğinde Nâzım Hikmet'in,

Ve türkü söylerken, her nedense her zaman yaptığı gibi,  
sesini incelterek marş okuyor genç Türk köylüsü :  
"Ankara'nın taşına bak,  
gözlerimin yaşına bak..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 570)

mısralarında "Ankara'nın Taşına Bak" şeklinde isimlendirilen halk türküsünden alıntı yaptığı görülür. Bununla birlikte "Türk Köylüsü" şiiri ise, isimlere yapılan göndermelerin yanı sıra neredeyse tamamen alt metinlerden oluşur:

TÜRK KÖYLÜSÜ  
Topraksız öğrenip  
kitapsız bilendir.  
Hoca Nasreddin gibi ağlayan  
Bayburtlu Zihni gibi gülerdir.  
Ferhad'dır  
Kerem'dir  
ve Keloğlan'dır.  
Yol görünür onun garip serine,  
analar, babalar umudu keser,  
kahbe felek ona eder oyunu.  
Çarşambayı sel alır,  
bir yar sever  
el alır,

kanadı kırılır  
 çöllerde kalır,  
 ölmeden mezara koyarlar onu.  
 O, "Yunusu biçaredir  
 Baştan ayağa yâredir",  
 agu içer su yerine.  
 Fakat bir kerre bir derd anlayan düşmeyegörsün önlerine  
 ve bir kerre vakterişip  
 "- Gayrık yeter! .."  
 demesinler.

Bunu bir dediler mi,  
 "İsrafil surunu urur,  
 mahlûkat yerinden durur",  
 toprağın nabzı başlar  
 onun nabızlarında atmağa.  
 Ne kendi nefsinin korur,  
 ne düşmanı kayırır,  
 "Dağları yırtıp ayırır,  
 kayaları kesip yol eyler abıhayat akıtmağa..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 571).

*Dünya Şairi Nâzım Hikmet* isimli eserinde Nedim Gürsel, Nâzım Hikmet'in gelenekle kurduğu ilişkiyi incelerken, "Türk Köylüsü" şiiri üzerinde önemle durur. Nazım Hikmet, "Türk Köylüsü"nde fıkralara konu olan halk anlatıları kahramanı Nasrettin Hoca, Türk halk şiiri sanatçılarından Bayburtlu Zihni, klasik Türk edebiyatı ve halk hikâyelerinde kahraman olarak yer alan Kerem ve Ferhat'tan sonra Keloğlan'a gönderme yaparken, son olarak Türk tasavvuf edebiyatında öne çıkan Yunus Emre ile Türk köylülerini özdeşleştirir. Nedim Gürsel'in tespitiyle bilinçli bir şekilde yapılan bu göndermelerin her biri Türk köylülerinin mizacını, davranışını ve tavrını yansıtan gerçek ve kurmaca kahramanlar arasından bilinçli bir şekilde seçilerek bir araya getirilir. Çünkü her biri Türk köylüsünün farklı bir yanını ortaya koyar. Bununla birlikte "Türk Köylüsü" başlıklı şiirde klasik Türk edebiyatı ve halk hikâyeleri kahramanlarından Kerem ve Ferhat'a Nâzım Hikmet tarafından yapılan gönderme ayrıca dikkat çekicidir. Çünkü Nâzım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'in birbirlerine olan aşklarını algılayış şekli geleneksel anlatılardan farklıdır. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in mektuplarından ve daha sonra hapishanede 1948 yılında yazdığı *Ferhat ile Şirin* oyunundan hareket eden Gürsel, "Böylelikle geleneksel aşk anlayışı nitelik değiştirerek çağdaş bir anlam kazanıyor. Ferhat, Şirin'in sevgilisi olmaktan çıkıp Arzen halkının sevgilisi olmuştur artık" (Gürsel, 2002, s. 114) diyerek Ferhat'ın aslında bireysel bir aşk yerine toplumsal bir fayda gözeten kahraman olduğunu ileri sürer. Aynı durum gönderme yapılan bir diğer isim, Kerem için de geçerlidir. Zira Nâzım Hikmet'in 1930 yılında kaleme aldığı "Kerem Gibi" şiirinde



geleneksel anlatılarda yer alan Kerem kahramanından farklı olarak, sevgili için yanıp kül olan bir Kerem yerine,

Ben yanmasam  
 sen yanmasan  
 biz yanmasak,  
 nasıl  
 çıkar  
 karan-  
 -lıklar  
 aydın-  
 -lığa... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 205).

diyen bir “Kerem”e başka bir ifadeyle geleneksel olanın yeniden yorumlandığı bir kahramana göndermede bulunur. Ayrıca bu ifadelerle Nâzım Hikmet’in metinlerarası düzlemde bir özgönderimde bulunduğu izlenimi de uyanır. Çünkü sanatkâr, “Kerem Gibi” şiirinde, geleneksel anlatılardan aldığı “Kerem” isimli kahramanına değil onun bir yorumu olan *Ferhat ile Şirin* oyunundaki hâline gönderme yaparak yeni bir metin ortaya koyar ve daha sonra bu kahramana gönderme yapar.

“Türk Köylüsü” şiirinde dikkat çeken bir diğer metinlerarası gönderim halk türküleridir. Yine Nedim Gürsel’in tespitiyle Nâzım Hikmet’in “Türk Köylüsü”nde yer alan

Yol görünür onun garip serine,  
 analar, babalar umudu keser,  
 kahbe felek ona eder oyunu.  
 Çarşambayı sel alır,  
 bir yar sever  
 el alır,  
 kanadı kırılır  
 çöllerde kalır,  
 ölmeden mezara koyarlar onu (Nâzım Hikmet, 2014, s. 571).

mısralarıyla dört farklı halk türküsünden metinlerarası kolaj yaptığı görülür. Bu kolajda, Nazım Hikmet’in “Ey gaziler yol göründü yine garip serime”, “Ölmeden mezara koydular beni / Analar babalar ümidi kesti”, “Çarşambayı sel aldı / bir yar sevdim el aldı” ve “Kırıldı kanadım kaldım çöllerde” dizelerini alarak kendine göre bir kurgu yaptığına tanık olunur (Gürsel, 2002, s. 142). Böylece Nâzım Hikmet tarafından halk türküsü sözleriyle yapılan metinlerarası kolajda her biri Türk köylüsünün bir yönünü temsil eden metinler bir araya getirildiği ve böylece anlam alanının da bu ölçüde genişletildiği dikkat çeker. Ayrıca bu kolaj alışıldık kolajlardan farklı bir biçimde yapılır. Çünkü kolajlarda

genellikle dizelerin ya da alıntılanan kesitlerin aynen alınıp arka arkaya kullanıldığına tanık olunur. Fakat Nâzım Hikmet, dizeleri “ben” kişisinden, “o” kişisine dönüştürür. Böylelikle yüzyıllardır değişmeyen Türk halkının kaderini de gözler önüne serer. “Türk Köylüsü”nde öne çıkan bir diğer gönderme ise Yunus Emre’nin bir ilahisine yapılan göndermedir. Nâzım Hikmet, “Türk Köylüsü”nde,

O, "Yûnusû biçâredir  
Baştan ayağa yaredir",  
agu içer su yerine (Nâzım Hikmet, 2014, s. 571).

mısraları ile yaptığı bu gönderi ile, Yunus Emre’nin “Ben Yürürüm Yane Yane” ya da “Ben Yunus u Biçareyim” şeklinde adlandırılan ilahi türündeki metinden aldığı kesiti Türk köylü tipine uyarlar.

“Kuvâyi Milliye” destanının “Yedinci Bap”ında (922 Ağustos Ayı ve Kadınlarımız ve 6 Ağustos Emri ve Bir Âletle Bir İnsanın Hikâyesi) ise Cafer Gariper’in tespitiyle Sabahattin Ali’nin *Kağnı* hikâyesinden izler bulmak mümkündür. Gariper, “Sabahattin Ali’nin *Kağnı* Hikâyesiyle Nâzım Hikmet’in *Kuvâyi Milliye* Destanında Kağnı Ögesi Etrafında Kimi Metinlerarasılıklar” başlıklı çalışmasında, Sabahattin Ali tarafından 1935 yılında yayımlanan *Kağnı* hikâyesi ile Nâzım Hikmet’in 1939 yılında yazımına başladığı “Kuvâyi Milliye” destanı arasındaki benzer anlatım unsurları ve ifadelerinden hareketle her iki metin arasında metinlerarası düzlemde bir *anıştırmanın* varlık kazandığını ileri sürer (Gariper, 2015, s. 81-90). Bu bağlamda “Kağnı” ögesinin metinlerde benzer ayrıntılarla yer almasını ve her iki sanatkârın benzer ifadelerle, benzer coğrafyayı konu edinişini, Nâzım Hikmet’in okumalarıyla açıklamak mümkündür. Zira özellikle Nâzım Hikmet’in hapisshaneden Kemal Tahir ve Piraye Hanım’a yazdığı mektuplarında Sabahattin Ali’nin eserleri hakkında değerlendirmelerde bulunduğu görülür. Ayrıca, “Orhan Selim takma adıyla Akşam gazetesinde yayımlanan yazılarından 17. 06. 1936 tarihli olanı Kağnı başlığını taşımaktadır. O, söz konusu bu kısa yazısında Sabahattin Ali’nin 1936’da yayımlanan Kağnı adlı hikâye kitabını eleştirel bakışla değerlendirme yoluna gider” (Gariper, 2015, s. 86). Bu noktada Nâzım Hikmet’in *Kuvâyi Milliye*’yi kaleme alırken metinlerarası düzlemde bir bilinçaltı/bilinçdışı anımsamayı destanına yansıttığı söylenebilir.



Ne diyorduk oğlum Ahmet?  
 Dökmeciler sağda kalır,  
 derken, Uzunçarşı'ya saparken,  
 köşede, sol kolda seyyar kitapçı:  
 "Hikâyeyi Billur Köşk",  
 altı cilt "Tarihi Cevdet"  
 ve "Fenni Tabâhat" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 596-597).

*Hikâyeyi Billûr Köşk* ya da *Billur Köşk Masalları* adıyla bilinen ve anonim hikâyelerden oluşan eser, ikincisi Ahmet Cevdet Paşa'nın kaleme aldığı *Tarih-i Cevdet*, üçüncüsü ise Mehmet Reşad'ın kaleme aldığı aşçılık bilimini ve Türk mutfagını konu alan *Fenni Tabâhat -1340-1341-*'tir. İlk iki eserin sadece isimleri söylenirken, üçüncü eser olan *Fenni-i Tabâhat -1340-1341-*'in içeriğini anıştıran ifadeler yer verilir:

Tabahat, mutfaktan gelirmiş,  
 yani yemek pişirmek.  
 Hani, uskumru dolmasına da bayılırım pek.  
 Yıldızlı kuyruğundan tutup  
 bir salkım üzüm gibi yersin (Nâzım Hikmet, 2014, s. 596-597)

ifadeleriyle eserin içeriğine bu anıştırma, *Kuvâyi Milliye* destanının "Yedinci Bap"ının kurgusuna dahil edilir. Cepheye yardıma giden "üç numrolu kamyonet" ile Şoför Ahmet'in hikâyesinin anlatıldığı bu bölümde, arıza yapan kamyonet ve yolculuğun zahmetine karşı Şoför Ahmet zihninde kurguladığı mekânlar, hayal dünyası ve monologlarla bu zorlukların üstesinden gelmeye çalışır. Bu bölümde bağlama dâhil edilen eser isimleri sırasıyla verilirken, mutfak ve yemekle ilgili kitabın isminden (*Fenni-i Tabâhat*) hareketle kurmaca kahraman Şoför Ahmet, uskumru dolmasını yemeyi hayal eder.

Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye*'de düzyazı türündeki metinlerden aldığı kesitleri metinlerarası düzlemde koşuklaştırarak şiirlerine taşıması, metnin kaynak aldığı diğer metinler hakkında bilgi verir. Bu noktada sanatkârın dipnotlarla (yanmetinsel unsurlarla) kaynak gösterdiği eser, *Nutuk*'tur. *Kuvâyi Milliye*'nin "İkinci Bap Yıl Yine 1919 ve İstanbul'un Hâli ve Erzurum ve Sivas Kongreleri ve Kambur Kerim'in Hikâyesi" başlıklı ikinci bölümünde sayfa sonuna "Bu ikinci bapta vesikalar *Nutuk*'un Devlet Basımevi İstanbul 1938 basımının 46, 47, 49, 64, 65, 68, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 79. sayfalarından alınmıştır" (Nâzım Hikmet, 2014: 543) notunu ekler. Nâzım Hikmet, *Nutuk*'tan aldığı metin kesitlerini tırnak işaretleri arasında ("...") ayrıca belirtir. *Kuvâyi Milliye*'nin İkinci

Bap'ında yer verilen bu not şiirde kullanılan model metnin kaynağını göstermekle beraber, koşuklaştırma işlemiyle şiire taşınan kesitlerin de belirlenmesi noktasında çözümler sunar. Bu bağlamda örneğin *Kuvâyi Milliye*'nin İkinci Bap'ında yer alan şu mısralar,

9 1 9 Temmuzunun 23'üncü günü  
pek mütevazı bir mektep salonunda  
in'ikad etti Erzurum Kongresi (Nâzım Hikmet, 2014, s. 546).

*Nutuk*'ta yer alan "Efendiler, malûmu âlileri olduğu veçhile Erzurum Kongresi 1919 senesi Temmuzunun 23 üncü günü, pek mütevazı bir mektep salonunda inikadetti" (Atatürk, 2001, s. 64) ifadelerinin metinlerarası düzlemde koşuklaştırılmış şekli olarak karşımıza çıkar. Benzer şekilde,

"Bütün aksâmı vatan bir küldür" denildi.  
"Kabul olunmaz," denildi,  
"Manda ve Himaye ...." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 546).

mısraları, *Nutuk*'ta yer alan (Erzurum Kongresi sonrası alınan kararlardan),

- 1) Hududu millîye dâhilinde bulunan bilcümle aksâmı vatan bir küldür.  
Yekdiğerinden infikâk kabul etmez. (Beyanname, madde 6.)  
[...]
- 6) Manda ve Himaye kabul olunamaz. (Beyanname, madde 7) (Atatürk, 2001, s. 65-66).

ifadelerinin metinlerarası düzlemde koşuklaştırma işlemi ile şiire taşınan kesitini oluşturur. "*Kuvâyi Milliye*'nin İkinci Bap'ında yer alan mısraların birçoğu, *Nutuk*'tan alınan kesitlerin koşuklaştırma yolu ile metne taşınmasından oluşur. Bir başka örnekte görüleceği üzere,

"Amerikan mandası altına girelim," diye.  
"İstiklâl, diyorlardı, şayanı arzu ve tercihtir, amma  
bugün bu, diyorlardı, mümkün değil,  
birkaç vilayet, diyorlardı, kalacak elde,  
şu halde, diyorlardı, şu halde,  
Memâliki Osmaniye'nin cümlesine şâmil  
Amerikan mandaterliğini talep etmeği  
memleket için en nâfi  
bir şekli hal kabul ediyoruz" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 546).

mısraları *Nutuk*'ta yer verilen ve Mustafa Kemal Atatürk'e (Beşinci Fıkra Kafkas Kumandan Vekili Arif Bey tarafından) gönderilen bir telgrafın koşuklaştırılmış biçimi olarak karşımıza çıkar. Zira *Nutuk*'ta yer verilen telgrafta şöyledir:

2- İstiklâl, şayanı arzu ve tercihtir. Ancak istiklâli tam talebettiğimiz halde mülkün menakıtı mütaaddideye taksimi, katî ve şüphesizdir. Şu halde iki üç vilayete münhasır kalacak istiklâle tamamıyeti mülkiyemizi temin edecek mandaterlik elbette müreccahtır. Memaliki Osmaniyenin cümlesine şâmil meşrutiyetimiz ve hariçte halkı temsilimiz baki kalmak şartıyla bir müddeti muayene için Amerika mandaterliğini talebetmeyi milletimiz için en nafi bir şekli hal kabul ediyorum (Atatürk, 2001, s. 90).

Örneklerle gösterilen koşuklaştırmalarda Nâzım Hikmet'in zaman zaman bazı kısaltmalara gittiği görülür. Alınan kesitler, Nâzım Hikmet tarafından *Kuvâyi Milliye*'nin "İkinci Bap"ında kurgulanan hikâyeye -*Nutuk*'a benzer bir bağlamda- dâhil edilir. "İkinci Bap"ın kurgusu *Nutuk*'ta anlatılan olaylarla paralel bir şekilde varlık kazanır. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in *Nutuk*'tan alıp koşuklaştırdığı metin kesitlerinde kimi zaman sıra değiştirdiği de görülür.

*Nutuk*'la kurulan metinlerarası düzlemde koşuklaştırma işlemine başvuru bir diğer metin Halide Edip'in Mustafa Kemal Atatürk'e gönderdiği 10 Ağustos 1919 tarihli uzun telgraftır. Söz konusu telgrafta yer alan

[...] Siyasi istikrazlar siyasi esareti tezyidediyor. Tarafgirlik, cehalet ve çok konuşmaktan başka müspet bir netice veren yeni bir hayat yaratamıyoruz. Bugünkü hükümet, adamlarını takdir etmese bile, halkı ve halk hükümeti tesisini müfit bilen Filipin gibi vahşi bir memleketi bugün kendi kendini idareye kadir asri bir makine haline koyan Amerika, bu hususta çok işimize geliyor. On beş yirmi sene zahmet çektikten sonra yeni bir Türkiye ve her ferdi tahsilli, zihniyeti ile hakiki istiklâli kafasında ve cebinde taşıyan bir Türkiyeyi ancak yeni dünyanın kabiliyeti vücuda getirebilir.  
[...] Bir millet, samimiyetle Amerika milletine müracaat ederse, Avrupaya, girdikleri memleket ve milletin hayrına nasıl bir idare tesis edebildiklerini göstermek isterler.  
[...] Türkiyeyi azim ve irade sahibi geniş kafalı bir iki kişi belki kurtarabilir. (Atatürk, 2001, s. 98)

ifadeleri Nâzım Hikmet tarafından şu şekilde koşuklaştırılır:

Bizi bir başımıza bıraksalar,  
tarafgirlik ve cehalet  
ve çok konuşmaktan başka müspet  
bir hayat kuramayız.  
İşte bu yüzden Amerika çok işimize geliyor.  
Filipin gibi vahşi bir memleketi adam etti Amerika.



Bu ifadeler Nâzım Hikmet tarafından metinlerarası düzlemde koşuklaştırılarak ve kimi zaman eksiltilelerle oluşturulan bir kolaj biçiminde şu şekilde manzum metne taşınır:

Bu zevata :

"İstiklâlimizi kaybetmek istemiyoruz efendiler!"  
denildi.

Fakat ayak diredi efendiler :

"Mandanın, istiklâli ihlâl etmiyeceği muhakkak iken,"  
dediler,

"Herhalde bir mızâherete muhtacız diyorum ben,"  
dediler,

"Hem zaten,"

dediler,

"birbirine mani şeyler değildir  
istiklâl ile manda.

Ve esasen,"

dediler,

"müstakil kalamayız böyle bir zamanda.

Memleket harap,  
toprak çorak,  
borcumuz 500 milyon,  
vâridât ise 15 milyon ancak.

Ve Allah muhafaza buyursun

İzmir kalsa Yunanistan'da  
ve harbetsek,

düşmanımız vapurla asker getirir.

Biz Erzurum'dan hangi şimendiferle nakliyat yapabiliriz?

Mandayı kabul etmeliyiz, hemen,"  
dediler.

"Onlar dretnot yapıyor,

biz yelkenli bir gemi yapamıyoruz.

Hem, İstanbul'daki Amerikan dostlarımız :

Mandamız korkunç değildir,  
diyorlar,

Cemiyeti Akvam nizamnamesine dahildir,

diyorlar" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 550).

*Nutuk*'tan yapılan bu koşuklaştırmaların hacmi oldukça fazladır. Koşuklaştırma, destanın üçüncü ve dördüncü baplarında küçük ve /veya büyük hacimlerle devam eder. Bu koşuklaştırmalar, *Kuvâyi Milliye*'nin içeriğini ve anlam alanını farklı bir boyuta taşır. Çünkü Nâzım Hikmet, her şeyden önce *Kuvâyi Milliye'de Nutuk'u* birincil bir kaynak/model metin olarak kullanır. Böylece resmî tarihi yansıtan bir metinle metinlerarası bir bağ kurar. Bu durum onun metninin gerçek yaşamdan hareketle kurgulanışını gösterir. Öte yandan model metinden alınan kesitlerin büyük oranda dönüştürülmeden doğrudan koşuklaştırılması dikkat çekicidir. Bu durum Nâzım



Hikmet'in eserinin gerçekçi bir yapıda kurgulanışının bir diğer somut örneğidir. Koşuklaştırma için seçilen kesitler ise özellikle Milli Mücadele döneminin karmaşasını, zorluğunu birincil ağızlardan aktarılması noktasında işlevseldir. Bir halk direnişi olarak şekillenen bu mücadelede yaşanan olumsuzluklar, mücadele karşıtı söylem özellikle vurgulanır. Nâzım Hikmet *Nutuk*'tan alıntılanarak koşuklaştırdığı bölümlerde bu gerçeği gözler önüne serer. *Nutuk*'ta hâkim olan düşünceler bu metinlerarası dönüşümlerle *Kuvâyi Milliye*'ye taşınır. Aynı ifadeler düzyazı formundan şiirsel forma taşınır fakat model metnin bağlamı korunur.

*Kuvâyi Milliye* destanında etkilenme ve esinlenmeyle karşılık bulan iki eserle metinlerarası bir düzlemin kurulabileceği görülür. Bu eserlerden ilki, metinlerarası düzlemde etkilenmenin ipuçlarını ortaya koyan, Rus sanatçı Viladimir Mayakovski'nin *150.000.000* isimli eseridir. Mayakovski, 1919-1920 yıllarında kaleme aldığı *150.000.000*'nda karmaşık bir olay örgüsü ve şahıs kadrosuyla, yeni kurulan Sovyet rejimin kapitalist güçler tarafından yok edilme isteğini ve buna karşı koyan Rus halkının öyküsünü destanlaştırmıştır. *Kuvâyi Milliye*'ye muhteva açısından *150.000.000*'na benzer bir kurguya sahiptir. Bu açıdan Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* adlı eserini etkilediği söylenebilir. Nâzım Hikmet'in şiirlerinde mısra dizilişlerini biçimsel olarak model aldığı ve çağdaşı olan Rus sanatçı Viladimir Mayakovski'nin eserlerinden etkilenmesi de olağan görünmektedir. Etkilenmenin metinlere yansıyan örnekleri oldukça dikkat çekicidir. Bu bağlamda ilk olarak *Kuvâyi Milliye*'yi geleneksel destan anlatılarının çizgisinden ayıran destan kahramanının çoğullaştırılarak "Onlar"a dönüştürülmesi, Viladimir Mayakovski'nin *150.000.000* isimli eserinde de benzer bir yapıda yer alır. Şöyle ki *150.000.000*,

Bu destan ustasının adı 150.000.000  
Kurşun, ritm.  
Kafiye-bina bina ateşten.  
1500.000.000 benim dudaklarımla konuşuyor.  
Rotatif adımlar.  
Meydan taşlarının doruğu  
bu nesirde yayınlanmıştır (Mayakovski, 1998, s. 9).

Mayakovski'nin "destanının" başlangıcını oluşturan bu kesit, *Kuvâyi Milliye*'nin "Başlangıç" bölümünde "Onlar"ı tanımlayarak ve kastederek "Destanımızda yalnız onların maceraları vardır" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 533) diye başlar. Bununla birlikte

150.000.000’nda yer alan söylem ve imajların benzer şekilde *Kuvâyi Milliye*’de yer aldığı görülür. Örneğin 150.000.000’nda,

Şu yıl,  
 şu gün ve saatte,  
     toprağın altında,  
     üstünde  
     gökte  
     ve çok yüksekte...  
 böyle doğdu  
     levhalar  
     bildiriler,  
     afişler ;  
 “Herkes!  
     Herkes!  
     Herkes!  
 Herkes  
 kimse fazla değil!  
 birlikte  
 çıkınız  
 ve gidiniz!” (Mayakovski, 1998, s. 9-10).

yer alan bu dizelerle, Nâzım Hikmet’in *Kuvâyi Milliye*’sinin “Başlangıç” bölümündeki “Onlar”ın tanıtım sahnesi birbirine benzer. Daha dikkat çekici olan nokta ise 150.000.000’nda izleğin çoğul destan kahramanlarıyla hasım güce karşı çıkış ve gerçek bir anlatıma dayalı mücadelenin yüceltilişi *Kuvâyi Milliye*’nin de muhtevasını oluşturmasıdır. Çünkü 150.000.000’nda kapitalist güçlere karşı başlatılan kolektif karşı koyuş, *Kuvâyi Milliye*’de kapitalist güçlerin fiili saldırısına karşı kolektif bir karşı koyuşla karşılık bulur. Bu bağlamda destanında “milyonların şarkısını söylüyorum” (Mayakovski, 1998, s. 63) diyen Mayakovski ile “O ve Aksakallılar” şiirinde “Onlar”ı kastederek *Kuvâyi Milliye*’ye özgönderimde bulunan “Nâzım Hikmet’in şarkılarımda yalnız Onlar’ın maceraları vardır...” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 655) diyen Nâzım Hikmet’in manzum metinlerinde benzer kurgu ve muhteva özelliklerinin yer aldığı görülür. Bu noktada Nâzım Hikmet’in *Kuvâyi Milliye*’yi kaleme alırken metinlerarası düzlemde Mayakovski’nin 150.000.000 adlı eserinden etkilendiğini söylemek mümkündür.

Nâzım Hikmet’in *Kuvâyi Milliye* destanında metinlerarası düzlemde esinlenmeyle karşılık bulan ikinci eser ise –Ataol Behramoğlu’nun tespitiyle- Aleksandr Puşkin’in “Poltava” isimli eseridir. Ataol Behramoğlu, *Nâzım Hikmet ‘Tabu ve Efsane’* adlı

eserinde Puşkin'in "Poltava"da I. Petro'yu tasvir edişinin Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye*'de Mustafa Kemal Atatürk'ü tasvir edişiyile benzer yönler taşıdığını her iki metinden kesitlerle örneklemiştir (Behramoğlu, 2012, s. 58-59). Puşkin'in *Poemalar* adlı eserinde yer alan ve manzum bir metin olan "Poltava" 1828 yılında kaleme alınmıştır. Eser, Rusya ile İsveç arasında gerçekleşen Poltava Savaşı'nı konu alır. Üç bölümden oluşan eserde, "Koçubey, Mariya, Mazepa, Orlik, Kız, Anne" gibi karakterler yer alır. İzlek açısından ulusal bir savaşın sahnelerini aktaran eserin bu yönüyle *Kuvâyi Milliye*'ye benzer bir muhtevaya sahip olduğu söylenebilir. Fakat iki metinde savaş sahnelerinin betimlenmesi dışında olarak benzer özellikler yer almaz. Bu noktada ulusal bir savaşa verilen değer ve mücadelenin yüceltilişi açısından Puşkin'in eserinin Nâzım Hikmet'e esin kaynağı olabileceği söylenebilir.

Bu bilgiler ışığında kimi bölümleri *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet tarafından yeniden yazılan *Kuvâyi Milliye*'nin farklı tür ve içerikteki birçok metinden izler taşıdığı görülür.

*Kuvâyi Milliye*'de olduğu gibi Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nin de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na kaynaklık eden metinler arasında olduğu belirtilmiştir. İlk olarak Nâzım Hikmet'in *Yatar Bursa Kalesinde* eserinde yayınlanan ve *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı eserinin prototipi/öncülü olarak düşünülen "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" (1940) üstüneyazma işlemlerini çözümleyen bir okumaya tabi tutulduğunda ise yine söz konusu metinde birçok farklı metinlerarası alışverişin izine rastlamak mümkündür.

"Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nde her şeyden önce türe ait bir göndermenin manzum metnin başlığında kullanıldığı görülür. Başka bir ifadeyle Nâzım Hikmet, manzum metnine seçtiği başlıkla ansiklopedi türüyle üstmetinsel bir ilişki kurar. Fakat kurulan bu üstmetinsel düzlemde ansiklopedi türüne ait özelliklerin dönüştürülmesi söz konusudur. "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" tıpkı ansiklopedilerdeki gibi alfabetik sırayla, kişi adlarını içerir. Bu kişiler –kimileri gerçek hayattan alınan- kurmaca kişilerdir. Nâzım Hikmet bu eserinin şahıs kadrosunu oluştururken kimi zaman yakın çevresindeki insanların bilgilerine başvurur. Örneğin "D" harfi altında bulunan kurmaca karakter "Dursun" için yazılan bölümde,

DURSUN - (Giresunlu olması muhtemeldir.)  
 1935'te Ereğli açıklarında  
 "Yüce Ülkü" kömür şilebiyle  
 ve nüfus kâadıyla boğulduğundan  
 doğum yeri ve tarihi tespit edilemedi! \* (Nâzım Hikmet, 2014, s. 804).

dizelerinin ardından, “\*Kemal Tahir'in Toprak Adamları isimli kitabında bu hususta mütemmim malûmata sonradan rastladım. N. H.” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 804) dipnotuna yer verilir. Nâzım Hikmet’in dipnotla gönderme yaptığı kitap ismi Kemal Tahir külliyyatında yer almadığı gibi, Kemal Tahir’in romanlarının erkek kahramanların isimleri tarandığında (*Bozkırdaki Çekirdek* romanında yer alan “Dursun Alıver”, *Namusçular* romanındaki “Tahsildar Dursun Efendi”, *Devlet Ana* romanındaki “Dursun Fakı”) “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde yer alan kurmaca karakterle örtüşen bir karakter/figür/tip’e rastlanmamıştır.<sup>95</sup> Kemal Tahir’in “Toprak Adamları kitabı” ile *Göl İnsanları* adlı öykü kitabı kastedildiği düşünülmektedir. Fakat söz konusu öykü kitabında yer alan kahramanlar arasında “Dursun” ismine rastlanmamıştır. Bununla birlikte Nâzım Hikmet’in hapisane yıllarında mektuplaşmalar ile Kemal Tahir’in yayınlanacak ya da yayınlanmasından vazgeçilen eserlerinin müsveddelerine ulaştığı bilinmektedir. Burada dikkat çeken nokta yanmetinsel bir unsur olan dipnot ile metinlerarası bir göndermede bulunmasıdır. Çünkü dipnotta yer alan ifade Nâzım Hikmet’in “Dursun” karakterini kurgularken Kemal Tahir’in kurmaca karakterini alıntıladığı ve kendi eserine taşıdığı bilgisi yer alır.<sup>96</sup>

“Meşhur Adamlar Ansiklopedisi” başlığıyla kaleme aldığı manzum metninde, alfabetik sıra ile “E” harfi altında ise kurmaca karakterden “Emin” başlığı ile bu ismi taşıyan altı kurmaca karakter okuyucuya sunulur. Bu karakterlerden,

EMİN - (Ulvi. Açık.)  
 İhracatçılarımızdan.  
 (Üzüm ve incir üzerine.) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 806) .

<sup>95</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Çolak, H., 2012.

<sup>96</sup> *Yeni Şiirler*'de yer alan “Deniz Üstüne” başlıklı manzum metninde Nâzım Hikmet’in “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde olduğu gibi, dipnotla “\*Kemal Tahir'in Toprak Adamları isimli kitabında bu hususta mütemmim malûmata sonradan rastladım. N .H.” (Nâzım Hikmet, 2014: 1544) ifadelerine yer verdiği görülür. Fakat dipnot ile belirtilen kesit net olarak anlaşılmamaktadır.

ifadeleriyle tanıtılan “Emin Bey” için, sayfa sonuna Nâzım Hikmet tarafından “(T. Odası neşriyatı Broşür No 116 Sayfa 21.)<sup>97</sup>” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 807) notu düşülür. Kurmacaya dâhil edilen not ile ticaret odasının kayıtlarını, yıllıklarını ya da faaliyet raporlarını ele alan metinlere (örneğin 1932 tarihinde yayınlanan ve Hakkı Nezihi tarafından kaleme alınan *50 yıllık Oda Hayatı / İstanbul Ticaret ve Odası Neşriyatı*, H. Avni tarafından hazırlanan ve 1935’te yayınlanan *İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası 1926-1927-1928 Seneleri Faaliyet ve Muamelâtına Ait Umumî Rapor* vb. yayınlara) göndermede bulunur. Böylelikle yanmetinsel bir ögeyle yine metinlerarası düzlem kurulur. Kurulan bu düzlemler, Nâzım Hikmet’in “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”ni kurgularken kaynak / model aldığı metinleri göstermesi bakımından önem taşır. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın öncülü/çekirdeği olarak değerlendirilebilecek bu eserin hangi kaynaklardan beslendiğini ortaya koyan ipuçları içerir. Böylece “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nin üstüneyazılan/palimpsest kaynakları hakkında az da olsa fikir sahibi olunmuştur.

### 3.7. Tamamlama

Metinlerarası düzlemde tamamlama, bir yazarın eserini devam ettirme şeklinde olabileceği gibi müşterek yazarlı metinler için kullanılan metinlerarası ilişki ağını çözümlenmede işlevseldir. Bir sanatkârın başladığı ve bitirdiği esere yapılan eklemeler ya da bitirilmeyen metinlere yapılan eklemeler tamamlamayı ortaya koyar. Türk ve dünya edebiyatında bir gelenek hâlinde varlık kazanan müşterek şiirler, aslında tamamlama esasına dayanır. Bu noktada başlangıçta söylenen mısra, beyit, dörtlük ya da daha uzun bir kesitin –genellikle- biçimi ve üslubu tekrar edilerek metin devam ettirilir. Klasik Türk edebiyatında tamamlamalar şeklinde sürdürülen, müşterek şiirlerin sayısı oldukça fazladır. Bu tür şiirlerde ortak bir fikir, düşünce ve duyusun sanatlı bir şekilde icra edilmesi ayrıca bir hüner göstergesi hâline dönüşür.

Nâzım Hikmet gençlik döneminde arkadaşı olan Vâlâ Nureddin ile ortak olarak manzum metinler kaleme alınmıştır. Bu bağlamda Nâzım Hikmet’in şiir kitapları incelendiğinde, çeşitli süreli yayınlarda yayınlanan ve daha sonra *İlk Şiirler*’de yer alan “İç Anadolu’ya İlk Bakış” (“Vâlâ Nureddin -Nâzım Hikmet” imzasıyla) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1973),

<sup>97</sup> Belirtilen broşüre kütüphane taramaları sonucu ulaşılamamıştır.

“Yol Türküsü” (“Vâlâ Nureddin - Nâzım Hikmet” imzasıyla) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1974), “Mum” (“Vâlâ Nureddin - Nâzım Hikmet” imzasıyla) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1974), “Dolaşmak Arzusu” (“Nureddin- Hikmet” imzasıyla) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1983) ve “Onbeşler İçin” (“Vâlâ Nureddin - Nâzım Hikmet” imzasıyla) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1984), başlıklı beş şiirin müşterek yazıldığı görülür. Bunların yanı sıra, Nâzım Hikmet’in Yatar Bursa Kalesinde eserinde yer alan, “Ben Beni Bir Daha Ele Geçirsem” başlıklı şiiri de metinlerarası düzlemde bir tamamlama sonucu varlık kazanır. Vâlâ Nureddin *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* adlı eserinde söz konusu şiirin tamamlanışını şu şekilde ifade eder:

Bir yaz günü, dalgın, köprünün üzerinden Eminönü’ne doğru yürürken eski şairliğim  
depreşmiş, aklıma bir mısra gelivermişti:  
Ben beni bir daha ele geçirirsem  
Sonra hece vezninde şu uydurma mısraı ekleyiverdim:  
Demiyorum ab-ı hayat içersem  
Karım Müzehher, Nâzım’a yazdığı bir mektupta benim mısraları da araya  
sıkıştırmış. Nâzım’ın cevabı şu: «... Vâlâ’nın iki mısraı pek hoşuma gitti. Onları  
herhalde devam ettireceğim. Bak, Vâlâ’nın hâlâ beni beğenmesi, şiirlerimi sevmesi,  
ehemmiyet verdiğim, çok değer verdiğim bir meseledir.» (Vâlâ Nureddin, 1995, s.  
510).

Söz konusu iki mısra Nâzım Hikmet tarafından başlığı ilk mısra olarak korunarak ve ikinci mısradaki yüklem sona alınarak –yani dönüştürülerek- şu şekilde tamamlanır:

#### BEN BENİ BİR DAHA ELE GEÇİRSEM

Ben, beni bir daha ele geçirsem,  
- abıhayat içersem demiyorum -  
kapılar bir daha açılrsa  
ben bu haneye bir daha girsem  
yaşardım yine böyle kan revan içinde  
yine böyle aşk ile serserim,  
ben, beni bir daha ele geçirsem... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 913).

*Memleketimden İnsan Manzaraları* tamamlama işlevi açısından tarandığında ise sadece bir bölümde, “İkinci Kitap”ta bir şarkı sözünden alınan bir mısralık kesite bir mısra ekleyerek tamamlandığı görülür. Söz konusu bölümde, Makinist Rahmi Çavuş’un sevdiği kızla birlikte intiharı andıran ölümü anlatıldıktan sonra Pilot Yusuf’un yaşamından kesitler verilirken, “Delisin Deli Gönlüm” diye isimlendirilen şarkının sözleri bir dize aralıktan sonra tamamlanmıştır:

Pilot Yusuf yandan memesini sıktı kadının.

Ve mırıldandı bir şarkının ilk sözlerini :  
 "- Delisin, deli gönlüm...."  
 Sonra bağırды sarhoş olmuş gibi birdenbire :  
 "- Ölümse, ölüm..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1203)

Belirtilen kesitte söz konusu şarkıya ismini veren ve “Delisin deli gönlüm/ Bin bir bereli gönlüm” mısralarıyla aynı şarkının nakaratını oluşturan kesitin ilk dizesi alıntılanır. Alıntılanan kesit anlamsal açıdan âdeta bir cevapla tamamlanır. Bu tamamlama kurmacanın bağlamına uygun olarak başka bir ifadeyle kurmaca karakter Pilot Yusuf’un giriştiği macerada kedisini cesaretlendirmek için söylediği “Ölümse, ölüm...” söz grubuyla sağlanır. Böylece şarkı sözlerine uygun bir form ve söyleyiş de elde edilmiş olur.

### 3.8. Üstmetinsellik ve Yanmetinsellik

Gerard Genette’nin ortaya koyduğu bir ilişki biçimi olan üstmetinsellik yaratılan metnin yazınsal türlerle kurduğu ilişki üstmetinsel bir ilişkiyi ifade eder. Örneğin destan türüne öykünme yoluyla yazılan bir edebi eserin türe ait kurgu ve söylem özellikleri üstmetinsel bir metinlerarası düzlemde varlık kazanır. Üstmetinsellik herhangi bir metnin yazınsal türlere dair göndermeler, biçimsel unsurlar gibi metinle yazınsal türler arasında kurulan her türlü ilişki biçimini ifade eder. Metinlerarası düzlemde yazılan bir edebi eserin türe ait kurgu ve söylem özellikleri de üstmetinsel ilişki biçimini ortaya koyar.

Nâzım Hikmet’in şiirleri incelendiğinde üstmetinsel işlevlere sahip birçok manzum metinden bahsedilebilir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet’in şiirlerinde özellikle roman, mektup ve telgraf gibi türlere üstmetinsel göndermelerin öne çıktığı görülür. Bu göndermeler kimi zaman Nâzım Hikmet’in şiirinin kaynaklarını gösteren unsurlara dönüşür kimi zamansa onun şiirlerin yapısal çözümleme olanağı sunar. Bu noktada ilk olarak sanatkarın üstmetinsel unsurlara göndermelerinden, kendi hacimli şiir metinleri için “roman” nitelmesi dikkat çeker. Nâzım Hikmet’in bu bağlamda değerlendirilebilecek dört manzum eserinden söz etmek mümkündür. Bu eserler, *Jokond ile Sİ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta Babu’ya Mektuplar* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*’dır. Özellikle kurgu yapıları itibarıyla roman türünün kimi özelliklerini gösteren söz konusu eserler birer manzum roman olarak

değerlendirilebilir. Kimi araştırmacılar Nâzım Hikmet'in bu biçimdeki eserleriyle geleneği yeniden yorumladığını ileri sürer:

[...] 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 (Terzioğlu, 2008, s.18).

Fakat Nâzım Hikmet'in hacimli metinlerini kaleme alırken "sadece" saf şiire olan karşıtlığından dolayı bu biçimde eserler kaleme almaya yönelmesinden bahsedilemez. Çünkü Nâzım Hikmet'in manzum romanları için, Türk edebiyatında Tefik Fikret ve Mehmet Akif Ersoy'un bir arka plan oluşturduğu göz önüne alınmalıdır. Her iki isim de –Nâzım Hikmet'in yaptığı gibi- manzum metinlerle Türk toplumunun iç tarihine, sosyolojik yapısına yönelir. Tefik Fikret'in "Târîh-i Kâdim"i, Mehmet Akif'in ise *Safahat*'ı buna örnek teşkil eder. Bu noktada özellikle *Safahat* ile *Memleketimden İnsan Manzaraları* karşılaştırıldığında birtakım benzerlikler dikkat çekicidir. Çünkü *Safahat*'ta Mehmet Akif İstanbul'un arka sokaklarında toplumun sosyo-kültürel yapısını sohbetlerle gerçekleştirilen kısa mesafeli yolculuklarla çözümlerken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet, Anadolu'nun ücra köşelerini tren yolculuğuyla ve yine büyük oranda diyaloglarla gözler önüne serer. Manzum hikâye etme tekniğini kullanan her iki eser incelendiğinde *Safahat*'ın hikâye, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın ise destan üslubuna yaklaştığı görülür. Bütün bunların yanı sıra Nâzım Hikmet'in dünya ve özellikle Rus edebiyatındaki klasik eserlerden ve özelde ise Aleksandr Puşkin'in manzum roman türündeki eserlerinden esinlenmesi de dikkate alınmalıdır. Çünkü Rus edebiyatında manzum roman türündeki eserleriyle öne çıkan Puşkin, söz konusu türdeki eserleriyle Rus ulusunun yaşamını farklı boyutlarıyla gözler önüne serer. Puşkin'in eserleriyle erken yaşta tanışan ve onun sıkı bir okuyucusu olan Nâzım Hikmet de özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yaşadığı dönemin sosyal yaşantısını ana çizgileriyle ve somut insanlardan hareketle ortaya koymak ister. Bunun için, farklı birçok unsuru barındıran çoksesli bir şiir yapısı kurar. Her iki sanatkar arasında metinlerarası düzlemde esinlenmeyi ortaya koyan bu yapı, geleneksel ve modern olanın birlikte anlatıldığı, yergi ve yüceltmenin iç içe geçtiği ve böylece bir bütünün aktarıldığı çoksesli bir yapıdır.



Türk edebiyatının geleneksel ve klasik anlatılarında uzun hikâyelerin şiirsel dille / manzum olarak anlatılması sıkça rastlanan bir durumdur. Bu noktada klasik edebiyatın mesnevi tarzındaki aşk hikâyeleri ön plana çıkarken, kahramanların çevresinde biçimlenen destanlar da bu gruba dâhil edilebilir. Edebî bir geleneğin ortaya koyduğu yazım biçimi olarak değerlendirilebilecek bu türdeki eserler için Victoria Rowe Halbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adlı eserinde -Şeyh Galip'in Hüsnü Aşk adlı eserinden hareketle- "Osmanlı manzum romans anlatısı" (Halbrook, 2014, s. 21) ifadesini kullanır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in "manzum roman" olarak nitelendirilebilecek dört eseri arasında geleneksel anlatılarla izlek açısından bağlantı kurulabilecek eseri ise *Jokond ile SÎ-YA-U*'dur.

*Jokond ile SÎ-YA-U* hakkında önce bir fragman metin yayımlayan Nâzım Hikmet, ilk baskısı 1929 yılında yapılan *835 Satır*'da "Jokondun Hatıra Defterinden Parçalar"a yer verir. Nâzım Hikmet'in söz konusu metnin baş kısmına "'Jokond' isimli manzum romanın birinci kısmından bir kroki" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 57) notunu düşmesi ise üstmetinsel bir gönderge olarak karşımıza çıkar. *Jokond ile SÎ-YA-U*'nun izleği aşktır. Sanatkârın olağanüstü bir aşk hikâyesini kurguladığı eserinde, klasik Türk edebiyatında ve geleneksel anlatılarda işlenen izleğe benzer bir muhtevayı hikâye ettiği görülür. Ayrıca Nâzım Hikmet'in eserinde klasik/geleneksel anlatılarda yer alan kahramanlara göndermeler dikkat çeker:

Çinden gelen sevgilim gitti Çine!  
 Ve ben artık  
 bilemem kimlere derler Leyla ile Mecnun?  
 O pantolonlu Leyla  
 Ben etekli Mecnun değilsem (Nâzım Hikmet, 2014, s. 63).

Bu noktada Nâzım Hikmet'in hikâye etme tekniği ile aşk izleğini manzum bir roman şeklinde kaleme aldığı söylenmelidir. Zira eser, şiirsel metinlere nispetle hacimlidir.

Nâzım Hikmet'in manzum romanlarından ikincisi *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* başlıklı eseridir. Nâzım Hikmet, tıpkı *Jokond ile SÎ-YA-U*'da olduğu gibi *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* için de *Varan 3*'te bir fragman metin yayımlar. Sonuna eklenen "Buraya yalnız Birinci kısımdan iki babını dercettiğimiz bu yazının tamamı yakında kitap halinde çıkacaktır. Eger parçalar sizi sardıysa, sonunu çıkacak kitapta okursunuz" (Nâzım Hikmet, 2014: 156) fragmanının ardından *Sesini Kaybeden Şehir*'de de yine *Benerci*

*Kendini Niçin Öldürdü?*'den bir kesit yer alır. Bu kesitler, daha sonra yayımlanacak olan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nün tanıtım metinleri olarak da bir işlev üstlenir. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nün manzum bir roman olarak kurgusal özelliklerinin de öne çıktığı görülür. Çünkü eserin şahıs kadrosu ve olay örgüsü, bir roman izlenimi uyandırır aynı zamanda şiirsel bir dille kaleme alınır. Bu bağlamda *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, eserin baş kahramanı “Benerci” karakterinin hayatının bir bölümünü, suçlanışını, yaşadığı aşkı, arkadaşlarıyla ilişkisini ve intiharını –şiir öznesinin de kurguya dahil oluşuyla- detaylı bir şekilde gözler önüne serer. Şahıs kadrosunu oluşturan Benerci, Benerci'nin arkadaşı ve sırdaşı olarak şiir öznesi/romanın muharriri/ Nâzım (Nâzım Hikmet, 2014, s. 269), Benerci'nin sevdiği kadın, Benerci'nin arkadaşı Somaveda, Roy Dranat, Nedim Vedat Bey, Salih Zeki, Villi Friç ve üç polis hikâyeye yön verir. Metinde şahıs kadrosu hakkında birçok bilgi verilirken ruh halleri de gözler önüne serilir. Özellikle Benerci ve Somaveda'nın psikolojik durumları detaylarıyla okuyucuya aktarıldığı görülür. Nâzım Hikmet, roman tanımlamasını (üstmetinsel göndermeyi), bağlamda *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'nün birçok yerinde farklı ifadelerle tekrar eder. Örneğin “Romanımı daha başlamadan berbat edeceksiniz...” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 269) gibi göndermeler eserin roman türüne benzer bir kurgu ile inşa edildiğini doğrular.

Nâzım Hikmet'in manzum roman şeklinde tanımlanabilecek bir diğer eseri ise *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'dır. Mektup-şiir formu ile roman türünün iç içe geçtiği metinde duyguların öne çıktığı, içten bir anlatım hâkimdir. Eserde, ideolojik söylem odağında, İtalya'da bulunan “Gallalı bir genç”in sevgilisine yazdığı mektuplar kurgulanarak aşk/ayrılık izleği işlenir. Üstmetinsel bir işlevle manzum roman niteliği taşıyan eserde, ideolojik söylem, özlem duygularıyla birleşir.

Nâzım Hikmet'in manzum roman olarak tanımlanabilecek son eseri *Memleketimden İnsan Manzaraları*'dır. Oldukça hacimli olan eser “Beş Kitap”tan oluşur. Nâzım Hikmet, tıpkı *Jokond ile Sİ-YA-U* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* olduğu gibi *Memleketimden İnsan Manzaraları* için de bir fragman metin yayımlar. Bu metin *Yatar Bursa Kalesinde* kitabında yer alan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”dir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın bir prototipi olarak kabul edebileceğimiz metnin kurgusunda yer alan şahıs kadrosundan bazı karakterler (Örneğin Adviye Hanım) her iki metinde de yer alır. 1941 yılında, Haydarpaşa tren garında başlayan ve farklı birçok mekâna/coğrafyaya

uzanan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın hikâyesi geniş bir şahıs kadrosunu barındırır. Nâzım Hikmet'in bakış açısıyla yaşadığı dönemin insanlarından görünüm sunan eserde şehirler, garlar, tren vagonlarında vb. karşılaşılan birçok insanın hayatından kesitler gösterilir. Memleketimden insan manzaralarında, karmaşık insan dünyasının ortaklaşan ve ayrışan psikolojik yapıları sergilenir:

Kişisel deneyimler, iki dünya savaşının izlenimleri, çok parçalı bir dünya algısı, romanlardaki betimlemelerden ve özellikle belge niteliğindeki sessiz filmlerden taşan insanlık durumları; MİM'de kalabalığa, iç içe geçmiş yaşam kesitlerine, birbirine karışmış kanaatlere, hakikatlere ve dilsel yansımalara ulaşmak için gar, tren, hapisane, hastane, halkevi, kahvehane gibi mekânların kesitler halinde kurgulanmasında belirleyici olmuştur (Özer, 2013, s. 36).

Bütün bu kurgusal özellikleri, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na manzum bir roman yapısı kazandırır. Bununla birlikte eserin üslubu kimi zaman hikâyenin kimi zamansa destanın söylemine yaklaşır. Böylelikle eser, genel yapısı itibarıyla üstmetinsel düzlemde “manzum roman” formuna göndermeler taşır.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda üstmetinsel göndermelerle başvurduğu türlerden bir diğeri mektuptur. Nâzım Hikmet'in mektupların dönüşümlerine yer verdiğini düşünülen manzum metinler için karşılaştırma olanağı, mektupların tamamının yayınlanmamasından dolayı mümkün olmamaktadır. Fakat bu konu hakkında özellikle mektuplarında yer alan kendi ifadelerinden, Nâzım Hikmet'in kendi gönderdiği mektupları ve kendisine gönderilen mektupları şiirleştirdiği anlaşılır. Nâzım Hikmet'in hapisanede kaldığı dönemin başlangıcından son yıllarına kadar mektuplaştığı isim eşi Piraye Hanım'dır. Nâzım Hikmet'in eşine yazdığı mektupların büyük bir kısmı yayınlanmışken Piraye Hanım'ın Nâzım Hikmet'e yazdığı mektupların az sayıdaki kısmına ulaşılmaktadır (Memet Fuat'ın derlediği Nâzım Hikmet'in mektuplarına yer veren *Nâzım ile Piraye* adlı eserde Piraye Hanım'a ait beş mektup yer almaktadır). Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı mektuplarda, eşi Piraye Hanım'la hemen her konuda görüş alışverişi yaptığı görülür. Bu görüş alışverişlerinin bir kısmı edebiyat ve şiir sohbetlerine ayrılır. Birçok mektupta Nâzım Hikmet, özellikle kendi yazdığı şiirler için Piraye Hanım'dan görüş ve tenkit ister. Nâzım Hikmet, “Münekkidim olarak onu tanırım” dediği (Nâzım Hikmet, 1991 a, s. 9) Piraye Hanım'a şiirlerini gönderir, hatta gönderdiği şiirler üzerinde tekrar düzeltmeler yapar ve tashihlerle son hâline getirilen şiirleri değerlendirmesini ister.

Dediğim gibi karıcığım, bu üçüncü. İkinciye herhalde aldın ve okudun. Geçen mektubumda da yazdığım gibi lütfen bana o ikinci şiir hakkında düşündüklerini söyle. Üçüncüsü kısa oldu. Fakat bu seri içinde böyle hafif notların da bulunmasını istiyorum. Hepsi toplanıp <<Çankırı'dan Piraye'ye Mektuplar>> ismi altında bir eser olsun istiyorum (Nâzım Hikmet, 1991 a, s. 133).

Nâzım Hikmet için Piraye Hanım'ın yazdığı mektupların her şeyden önce metinsel ve şiirsel değeri vardır. Nâzım Hikmet'in Piraye Hanım'a cevaben yazdığı mektuplar incelendiğinde sanatkârın Piraye Hanım'dan gelen mektupların büyük bir kısmını beğendiği, samimi bulduğu ve kimilerinin şiirsel yönlerinin olduğunu dile getirir. Bu noktada söz konusu mektuplardan anlaşıldığı üzere Nâzım Hikmet'in Piraye Hanım'ın mektuplarını şiirleştirmek istediği dikkat çeker. Bursa Cezaevi'nden yazdığı, 12. 08. 1943 tarihli mektubunda Nâzım Hikmet, “Senin mektupları tasnif ettim ve şiire geçirmeye başladım, biraz sonra sana bir iki çeşidini yollarım. Tabii ve maalesef, sendeki tazeliklerini kaybediyorlar, ama ne de olsa benim hiçbir zaman yazamayacağım kadar güzel şiirler” (Nâzım Hikmet, 1991 a, s. 184) ifadelerini kullanır. Yine Bursa Cezaevi'nden gönderdiği tarihsiz bir mektubunda ise *Memleketimden İnsan Manzaraları* için Piraye Hanım'a “senin kitabın” der. Eserde çizilen insan tiplerinin modellerinin Piraye Hanım'a –mektuplarında yer alan kişilere- ait olduğunu ifade eder (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 184). Öte yandan mektuplardan anlaşılacağı üzere Nazım Hikmet, Piraye Hanım'ın yazdığı mektupları şiirleştirmek ister, fakat Piraye Hanım buna pek sıcak bakmaz, Nâzım Hikmet buna rağmen mektupları şiirleştirir.

Nâzım Hikmet'in hapisshanede kaldığı süreçte yaşama dair paylaşımlarını ve dostluğunu mektuplar vasıtasıyla sürdürdüğü kişiler arasında en çok dikkat çeken isim Kemal Tahir'dir. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı 242 mektup, *Mapusaneden Kemal Tahir'e Mektuplar* ismi ile yayınlanır. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e gönderdiği mektuplarda en dikkat çeken taraf ikilinin edebiyat ve sanat sohbetleridir. Bu sohbetlerde güncel yazından klasik eserlere, günlük gazetelerden edebiyat dergilerine, Türk ve dünya edebiyatında yer alan sanatkâr ve eserlerinden sanat alanındaki akımlara kadar her konuda görüş alışverişi içindedirler. Nâzım Hikmet, zaman zaman bu sohbetlere Piraye Hanım'ı da dâhil eder. Tıpkı Piraye Hanım'ın mektupları gibi Kemal Tahir'in mektuplarının da Nâzım Hikmet için metinsel ve şiirsel değerlerinin olması dikkat çekicidir. Zira Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı tarih kaydı bulunmayan mektubunda, “Kemal haberin olsun, bir daha tekrar ediyorum, Manzaralar'da –hangi ebatta olursa olsun- senin

mektuplardan, Cemal Tahir'in mektupları diye stilize edip ve kombinezonlar yapıp parçalar alacağım" (Nâzım Hikmet, 1991 c, s. 181) ifadelerini kullanır. Bununla birlikte Nâzım Hikmet yine Kemal Tahir'e yazdığı farklı birçok mektupta ondan gelen mektupları şiirleştireceğini dile getirir. Bu bağlamda tarihsiz bir mektubunda,

Ben kendimi harıl harıl senin mektuplara verdim. Onları bir kere bitirdikten ve bir kenara koyduktan sonra işe tekrar bıraktığım yerden başlayarak devam edeceğim ve senin mektupları filan sokarak ikinci ve üçüncü ciltleri bitirmiş olacağım. Bu yine beş altı ay ister. Mamafî, sana biraz sonra topluca parçalar yollarım (Nâzım Hikmet, 1991 c, s. 205).

diyen Nâzım Hikmet, sonraki bölümlerde Kemal Tahir'in *Çıplak İnsanlar* adlı eseri hakkında bilgi ister. Ardından "Ha, bir şey soracağım, senin mektuplardan birinde orospu olmuş kızını öldüren bir adamın hikâyesi vardır. Sen onu *Çıplak İnsanlar*'da kullanacak mısın? Bunu bana hemen bildir ki ben ona göre o pasajı alayım yahut almayayım" (Nâzım Hikmet, 1991 c, s. 205) diye sorar. Kemal Tahir'e okuması ve eleştiride bulunması için kaleme aldığı metinleri gönderen Nâzım Hikmet, ondan gelen mektuplarda yer alan kimi parçaları şiirleştirdiğini dile getirir.

Bu noktada Nâzım Hikmet'in okuma dünyasında, Piraye Hanım'ın mektupları gibi Kemal Tahir'in mektuplarının da metinsel değerlerinin önemli yer tuttuğu görülür. Nâzım Hikmet 1940 yılında Bursa Cezaevi'nde iken oda arkadaşı Orhan Kemal (Raşit Kemalî)'dir. Nâzım Hikmet, Orhan Kemal'in ceza süresi bittikten sonra onunla mektuplar aracılığıyla iletişimi sürdürür. Orhan Kemal hapisane anılarını *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl* adıyla kitaplaştırır ve eserin sonunda Nâzım Hikmet'ten gelen on bir mektuba yer verir. Bu mektuplar Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı mektuplara benzer içeriklere sahiptir. Mektuplarda günlük havadislerin yanı sıra edebî faaliyetlerin takibi, Nâzım Hikmet'in Orhan Kemal'e eserleri hakkındaki tavsiyeleri gibi konular gündemdedir. Nâzım Hikmet için Piraye Hanım ve Kemal Tahir'in mektuplarında olduğu gibi, Orhan Kemal'in mektupları da başlı başına metinsel bir okuma kaynağı olur. Örneğin Nâzım Hikmet, Haziran 1944 tarihli mektubunda, şu ifadelerle yer verir:

Senden bir recam var. Benim Manzaralar'da bir işçi Fuat vardır. Onun eser icabı tahliyesi ve Adana'ya gitmesi, orada tesviyecilik etmesi gerekiyor. Sen kendini onun yerine koy ve bana mektuplarında onun ağzından muhitine ve insanlarına dair bir iki şey yaz. Ben onları işler, Manzaralar'da kullanırım. Bu suretle cenup vilayetindeki işçi muhitinden kısa da olsa bir pasaj temin edilmiş olur (Nâzım Hikmet, 2007, s. 114).

*Memleketimden İnsan Manzaraları* incelendiğinde, Nâzım Hikmet'in Piraye Hanım'dan gelen mektupları metinlerarası düzlemde koşuklaştırma yöntemiyle eserine dahil ettiği görülür. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan bu bölüm için, Piraye Hanım'a yazdığı tarihsiz mektubunda, "Bunlar senin *Memleketimden İnsan Manzaraları* isimli kitabının üçüncü cildinin son pasajlarıdır" (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 184) diyerek, "Ayşe'nin Mektupları" başlığında sayılarla numaralandırılmış toplam 48 şiirleştirilmiş mektubu Piraye'ye iletir (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 185-215). Nâzım Hikmet'in Piraye Hanım'la mektuplaşmalarını kitap haline getiren Memet Fuat, Piraye Hanım'ın şiirleştirilmiş mektuplarının, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na büyük değişikliklerle girdiğini, bazı şiirlerin birleştirilerek, bazılarının ise eklemelerle esere dâhil edildiğini, bir kısmının ise tamamen çıkarıldığını, ayrıca *Nâzım ile Piraye –Mektupları-* 'de yer alan bu 48 şiirleştirilmiş mektubun Piraye Hanım tarafından saklanan ilk müsvedde olduğunu ifade eder (Nâzım Hikmet, 1991a, s. 217). Bu tespite uygun olarak Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na söz konusu şiirleştirilmiş mektuplardan alınan kesitleri numaralandırılmış 15 mektup şeklinde dâhil ettiği görülür (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1430-1449). Belirtilen kırk sekiz mektuptan seçkiye tabi tutulan ve yeniden yazılan on beş mektup *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kurgu içerisinde, kurgu kahramanı Halil'in sevgilisi Ayşe'den gelen mektuplar olarak düzenlenir:

Okudu Ayşe'nin mektubunu bir kerre daha.

Doymadı.

Eski mektupları aldı dosyadan.

Tarihsizdiler.

Halil numara koymuştu hepsine.

Ayşe'den son sekiz ayda gelen mektuplar.

Dizdi mektupları iskambil falı açar gibi üstüne masanın.

Sırayla alıp okudu.

Bu, Ayşe'ye doğru, geçmiş zamana doğru bir yolculuktu (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1429).

*Memleketimden İnsan Manzaraları* 'nda koşuklaştırma ile metnin bağlamına dâhil edilen söz konusu mektuplar üstmetinsel bir göndermeyle yani mektup türünün türsel özelliklerinin manzum metne dâhil edilmesiyle varlık kazanır. Böylece eserin ilgili bölümünde şiir, mektup ve roman türlerinin iç içe geçtiği bir form yaratılır ve bir özgönderimi de içeren hacimli bir bölüm mektup türüne ayrılır.

Üstmetinsellikte olduğu gibi yine Gerard Genette'nin ileri sürdüğü bir metinlerarası ilişki biçimi olan yanmetinsellik, metne ait olan ikinci dereceden metinsel unsurlar, yani

başlıklar, alt başlıklar, ara başlıklar, ön sözler, son sözler, notlar, epigraflar gibi metin öncesi unsurlarla yapılan göndermeleri ifade eder (Aktulum, 2011, s. 28). Metne bağlı olan bu unsurlarla yapılan göndermelerin işlevlerini çözümleme imkânı sunar.

Nâzım Hikmet'in şiirleri incelendiğinde, özellikle gençlik dönemi şiirlerinde yanmetinsel unsurlara sıkça yer verdiği, sonraki süreçte ise bu unsurları daha az kullanmaya başladığı görülür. Nâzım Hikmet, yanmetinsel unsurlar kullandığı şiirlerinde, ithaf, epigraf, açıklama ve dipnotlarla kaleme aldığı metnin kimi zaman yazılış sebebinin ya da esin kaynağının dile getirir, zaman zaman ise yanmetinsel unsurlarla söyleneni kanıtlama amacını ortaya koyar. Bu bağlamda sanatkârın şiirleri incelendiğinde özellikle hacimli metinlerinde yanmetinsel unsurlara sıkça yer verdiği görülür. Bu unsurların kimi zaman metinlerarası bir düzlem kurarken kimi zamansa sadece ithaf içeren ya da mısra değişimlerini gösteren açıklayıcı işlevlere sahip ögeler olduğu görülür. Fakat Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerine oranla *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kullanılan yanmetinsel unsurların sayısı daha azdır. Bununla birlikte, *Memleketimden İnsan Manzaraları* incelendiğinde henüz eserin başında sanatkârın yer verdiği şu ithaf notu dikkat çeker:

Hatice, Piraye Pirayende.  
Doğum yeri neresi,  
kaç yaşında,  
sormadım,  
düşünmedim,  
bilmiyorum.  
Dünyanın en iyi kadını,  
dünyanın en güzel kadını.  
Benim karım.  
Bu bahiste  
realite umrumda değil . . .  
939'da İstanbul'da tevkifanede başlanıp  
.....biten bu kitap  
ona ithaf edilmiştir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 962).

Bu ithaf, "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nden bir alıntıdır. Başka bir ifadeyle ithafın yeni metinde yeniden yazılmasıdır. Çünkü "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" –Birinci Kısım'dan önce- "H" harfi ile ve hemen hemen aynı ifadelerle başlar (Nâzım Hikmet, 2014: 798). Bununla birlikte *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda bazı dipnotlar ile yabancı dilden çeviriler yanmetinsel birer unsur olarak kullanılır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı eserinde yer alan “Dördüncü Kitap”ın “İkinci Kısım”ında ise yapılan iki alıntı için metinde dipnot kullanarak (“\*Pol Vayan-Kuturyen'in sözü” Metinde tırnak içinde verilen alıntının Paul Vaillant-Couturier isimli Fransız bir yazara ait olduğu vurgulanır) yanmetinsel öge ile bir alıntıyı açıklar:

“Dünyanın gençliğidir komünizm”  
ve “şarkı söyleyen yarınları hazırlıyor.”\* (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1420).  
[...]  
“Adyö  
e kö viv la Frans!”\*\* (Nâzım Hikmet, 2014: 1421) .

alıntılara yer verilirken iki farklı dipnot ile,

\* Pol Vayan-Kuturyen'in sözü.  
\*\* Adieu, et que vive la France: Allahaismarladık ve yaşasın Fransa.” (Nâzım Hikmet, 2014: 1421).

İkinci dipnot ise yine bir çeviriyi içerir. Söz konusu kesitte –okunduğu şekilde yazılan-Fransızca söz grubu için çeviri yapılır. Bu defa yapılan alıntı Fransız komünist siyasetçi ve yazar olan Gabriel Peri’ dendir.

### 3.9. Özgönderim ve Yenidenyazma

Özgönderim (içmetinsellik), “Bir yazarın önceden yazdığı metinleri ya da kendi metninden seçtiği parçaları yine kendi yazdığı yeni yapıtlarda yinelemesi” (Aktulum, 2011, s. 441) dir. Bir sanatkârın daha önce yazdığı kendi metinlerine yaptığı gönderimleri ifade eden özgönderim, temelde bir yenidenyazma işlemidir. Nâzım Hikmet’in şiirlerini kaleme alırken oldukça sık başvurduğu bir metinlerarası alışveriştir. Nâzım Hikmet, manzum metinlerinde bu tür gönderimler yaparken kimi zaman daha önce yazdığı metinleri yeniden yazar kimi zamansa daha önce yazdığı metin içinde yer alan kahramanlara göndermeyle yeni metnin anlam alanını genişletir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da özgönderime ve yenidenyazma işlemlerine sıkça yer verilir. Eserde özgönderim farklı işlevlerle kullanılır. Bu noktada sanatkârın özgönderime başvurduğu eserlerinde, kendi metinlerine ve metinlerinde yer alan kahramanlara atıflar metinlerarası düzlemde çoğu zaman birebir alıntılarla zaman zaman ise alıntılanan kesitlerin dönüştürülmesiyle ve birer montaj olarak yeni metninin kurgusunda farklı bir bağlamda yerini alır.



Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in şiirleri incelendiğinde özgönerimlerin tespiti için öncelikle sanatkârın yeni çıkacak kitapları için bir önceki eserinde yer verdiği fragman/parça metinler incelenmelidir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in –genellikle hacimli metinleri için- bir önceki eserinde tanıtım amaçlı kesitlerle yeni metinlerden parçalara yer verdiği görülür. Nâzım Hikmet, *Jokond ile Sİ-YA-U* için 835 Satır'da (“Jokundun Hatıra Defterinden Parçalar” başlığıyla), “*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*” için *Varan 3'te*, (“Benerci Kendini Niçin Öldürdü? ve “Benerci Kendini Niçin Öldürdü? –Kalkütada Bir Polis Karakolu Gök Gürler, Üç Polis Girerler” başlıklarıyla) iki farklı manzum metin kesiti olarak, bir önceki şiir kitaplarında fragman metin yayımlar. Bu fragmanlar, asıl eserler içindeki yerlerini kimi zaman birebir korur kimi zaman ise bazı dönüşümlerle alır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* için yayınlanan fragman metin *Yatar Bursa Kalesinde* (Şiirler 4)'de yer alan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”dir. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e 30.05.1941 tarihli mektubunda bildirdiği eser tasarılarının, bazı değişikliklere uğradığı görülür. Zira Nâzım Hikmet, “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”ni devam ettirmemiş, bu eserin muhtevasını yeni bir bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları* başlığıyla yeni bir eser olarak kaleme almıştır. Başlığının hemen altında “Hatice” maddesi / “H” harfi (Hatice- Piraye, Pirayende.) ile başlayan “ansiklopedi” için, “1940 senesi Eylül ayı ortalarında Çankırı Hapisanesinde başlanan bu kitap ona ithaf edilmiştir” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 798) notunu düşmüştür. “1941'in sonuna kadar” ifadesiyle bitirilen eser için sayfa sonuna “(Sonu var...)” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 822) notunu ekler, fakat eseri sürdürülmez. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e bildirdiği yazmak istediği eserler hakkındaki fikirlerini *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda uygulamaya geçirdiği görülür. Çünkü sanatkâr, “Onlar, O ve Maceraları” ile kastettiği “Onlar”ın yani “Kuvâyi Milliye” destanının kahramanları ile “O” (yani *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Halil)'nun maceralarını, “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi” kahramanlarını ve “muayyen bir devirdeki cemiyetin ana çizgileri”ni, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda bir araya getirir. Bu bağlamda mektupta yer alan, “Ansiklopedi”yi tamamen yeniden, yeni bir tarzda ve üslupta ve kuruluştaki işleyeceğim” ifadesi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın tasarlanışının ipuçlarını işaret eden verilerdir.

Nâzım Hikmet'in, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"ne özgönderimleri, kurgu kahramanlarının anlatıldığı kesitlerle ilintilidir. Bu kesitler, kahramanların tanıtımıyla ilgili bilgilerin yer aldığı metinlerdir. Alıntılanan kahramanlardan bir kısmı aynı ifadelerle yeni metne taşınır, diğer bir kısmı ise kimi dönüşümlere uğratılarak yeni metinde yeniden yazılır.

Nâzım Hikmet, "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nde eserin ithaf edildiği "Hatice (Piraye-Pirayende)" dahil, "Abdullah, Abdurrahman, Ahmet, Advıye, Âtifet, Ambarcılar Ailesi (Hasan, Selim ve Fuat), Bedriye, Burhan, Cevat, Cevriye, Dursun, Durmuş, Emin (İhtiyat zabiti), Emin (Erzurumlu Emin), Emin (Şoför. Kütahyalı), Emin (Cevdet Temizel), Emin (Ulvi Açikel), Emin (Malatyalı Emin), Faik (Dümelli Köyünden), Faik (İstanbulu Doktor), Fehamet, Faruk, Galip, Hamdi" olmak üzere toplam 26 karakter yaratır. Bu karakterlerden, eserin ithaf edildiği "Hatice (Piraye-Pirayende)" ile birlikte "Ahmet Onbaşı, Advıye, Âtifet, Ambarcılar'dan Selim ve Oğlu Fuat, Burhan, Cevriye, Durmuş, Faik (Dümelli Köyünden), Faik (İstanbulu Doktor), Galip ve Hamdi" olmak üzere 13 karakter *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda -kimi zaman dönüştürülerek- yeniden yazılan karakterlerdir. "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nden alıntılanarak dönüştürülen karakterlerin *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda farklı bir bağlama dahil edilerek yeniden yazıldığı görülür. Çünkü "ansiklopedi" maddesinde yer alan kahramanların çoğu eylemsizdir ve birçoğu hayatını kaybetmiştir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ise bu karakterlerin yaşama ilişkileri devam eder. "Ansiklopedi"de hayatlarının bir kesitiyle yer alan söz konusu kahramanlar, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kurgunun olay örgüsüne yön veren öğelere dönüşür. Örneğin Nâzım Hikmet'in "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nden alıntıladığı kurgu kahramanlarından ilki, Ahmet Onbaşı'dır. "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nde,

AHMET - (Onbaşı.)

Balkan Harbinde gitti,

Seferberlikte gitti,

Yunan harbinde gitti.

"Ha dayan hemşerim sonuna vardık!"

sözü meşhurdur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 799).

ifadeleriyle betimlenen Ahmet Onbaşı, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda,

Merdivenlerin üstünde güneş  
 bir baş yeşil soğan  
 ve bir insan :  
 Ahmet Onbaşı.  
 Balkan Harbinde gitti.  
 Seferberlikte gitti.  
 Yunan Harbinde gitti.  
 "Ha dayan hemşerim sonuna vardık"  
 sözü meşhurdur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 966).

dizeleriyle kurguya dahil edilir. Bu işlem metinlerarası düzlemde aslında bir yenidenyazma işlemidir. Zira sanatkâr kendi eserinden -“Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nden- alıntıyı yeni eserinde bazı küçük değişikliklerle yeniden yazar. Bunun yanı sıra “Ansiklopedi”de sona eren Ahmet’in eylemi ve yaşamından sunulan kesit *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda devam eder. Benzer şekilde, “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde Advîye Hanım,

ADVİYE - Anasıl Kafkasyalı.  
 Babası 93 muhacirlerinden.  
 Gelin oldu 1307'de.  
 Çamaşır yıkadı.  
 Yemek pişirdi.  
 Çocuk doğurdu .  
 1931'de kavuştu rahmeti rahmana.  
 Tabutuna Selatin camiinden şal koydular.  
 (Bir damadı imamdı.) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 799).

ifadeleriyle betimlenirken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda özgönderime dayalı yenidenyazmaya tabi tutularak ve yeni eklemelerle birlikte şu şekilde anlatılır:

Merdivenleri bir kadın iniyor.  
 Çarşafı  
     şişman  
 Advîye Hanım.  
 An-asıl Kafkasyalı.  
 1311'de kızamık  
     1318'de gelin oldu.  
 Çamaşır yıkadı.  
 Yemek pişirdi.  
 Çocuk doğurdu.  
 Ve biliyor ki öldüğü zaman  
     bir şal koyacaklar tabutuna  
                                     selâtin camilerinden.  
 Bir damadı imamdır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 965-966).

Bu yenidenyazma sürecinde metnin ilerleyen bölümünde ise Adviye Hanım'ın olay örgüsüne dâhil oluşuna yani sadece yaşam öyküsü kısaca anlatılan bir kahraman olmaktan çıkıp betimlenen karakterin harekete geçişine şahit olunur:

Adviye Hanım  
sokuldu polis efendiye.  
Bir şeyler konuşuldu.  
Okşadı çocuk Kemal'i.  
Ve hep beraber  
karakola gittiler (Nâzım Hikmet, 2014, s. 968).

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ansiklopediye göre daha canlı bir görüntüye sahip olan bu karakterlerin kimileri dönüştürülerek kurguya dâhil edilir. Bu bağlamda ansiklopedide yer alan Âtifet'e ait şu ibareler,

ÂTİFET - (927. Süleymaniye. İstanbul.)  
Çorapta çalışır.  
(Tophane caddesi . Galata .)  
940'da on üç yaşındadır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 799).

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda bir özgönderimle yenidenyazmaya tabi tutularak ve yeni eklemelerle yer alır:

Merdivenlerden bir kız çıkıyordu.  
Çorapta çalışır.  
- Tophane caddesi, Galata. Atifet  
on üç yaşındadır.  
Galip Usta  
baktı Atifet'e,  
"Evlenseydim eğer  
torunum olurdu bu kadar"  
diye düşündü.  
"Çalışırdı, bana bakar"  
diye düşündü (Nâzım Hikmet, 2014, s. 966).

Metinlerarası düzlemde özgönderime dayalı bir genişletme işlemi olarak da değerlendirilebilecek bu dönüşümler, "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nden alıntılanan Ambarcılar'dan Selim ve Oğlu Fuat, Burhan, Durmuş, Faik (İstanbulu Doktor), Galip ve Hamdi için de geçerlidir. Bu karakterler "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nden alıntılanarak korunur, genişletilerek yenidenyazılır. Bazı karakterlerin ise kimi dönüşümlerle yeniden yazıldığı görülür. "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nden alıntılanan ve dönüşümle yenidenyazılan karakterlerden en dikkat çekicisi Cevriye'dir.

Çünkü “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde Cevriye (Nâzım Hikmet, 2014, s. 803-804), *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda isim değişikliği ile Cazibe Hanım’a (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1099-1100) dönüşür. Farklı isimlerle fakat aynı ifadelerle betimlenen karakter bir yenidenyazma ile yeni metne taşınır. Bu bağlamda Cevriye’nin tanıtımında kullanılan ifadeler kimi dönüşümlerle aynı şekilde tekrarlanarak Cazibe Hanım için yeniden yazılır. Bu dönüştürerek yeniden yazma işleminin bir başka örneği yine “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nden Durmuş karakteridir. “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nden Durmuş (Nâzım Hikmet, 2014, s. 805) *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda Vasfi’ye dönüşür (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1313).

Eski Durmuş, yeni Vasfi’nin *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi*’nden *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na ilerlerken yaşadığı dönüşüm, birçok açıdan adındaki değişim kadar keskindir, denebilir. Ansiklopedi maddesi resmîyetinde ve yer yer bir tutanak metnini hatırlatan Durmuş’un hikâyesi, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda Vasfi’nin kısmen gotik, kısmen ironik, kısmen trajik, kısmen de fantastik ve bütün bunlara rağmen okuyana inandırıcı gelmeyi sürdürebilen öyküsüne dönüşür (Irmak, 2011, s. 125).

Yine ansiklopedide hakkında çok kısa bir bilgi verilen Faik’in, “FAİK - Dümelli köyünden. Çankırı. (1314)” olarak nitelenip (Nâzım Hikmet, 2014, s. 808) *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda hikâyenin akışı içinde, Dümelli Memet’e dönüştürülerek yeniden yazıldığı görülür (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1302-1306).

“Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nin *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın çekirdeğini oluşturduğuna tanık olunur. Bu noktada, “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nden özgönderimle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yeniden yazılan karakterler, “Yeni metne nasıl bir yenilik katar? Kişiler nasıl davranmaya başlar? Kurgusal düzlemde yaratılan sosyal hayata nasıl girer? Sınıfsal toplumsal sorunları var mıdır? Karakter olarak nasıl öne çıkar?” soruları akıllara gelecektir. Bu soruların yanıtlarına ise her iki metindeki kahramanların genel özelliklerinin karşılatırılmasıyla ulaşılabilir.

Nâzım Hikmet öncelikle “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nden kaynak alarak *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yeniden yazdığı kişilerin kurgusal dünyadaki hareket alanlarını genişletir. Bu bağlamda ansiklopedi maddelerinde eylemsiz olan kişiler *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda sosyal hayatta daha belirgin bir şekilde var olur ve harekete geçer. Bu noktada ansiklopedi maddelerinde anlatılan kişilerin çoğu zaman ölüm tarihleriyle verilmesi dikkat çekicidir. Bu durum *Memleketimden İnsan*

*Manzaraları* için pek de geçerli değildir. Çünkü ansiklopedide yaratılan kişilerin hareket alanları kısıtlıdır, metin içindeki diğer kurmaca kişilerle bir bağlantı noktası kurulmaz. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ise şahıs kadrosu birbirleriyle ilişkiler kurarak sosyal hayatın bir parçası olur. Eserde kurgu, birbirinden bağımsız kişilerin zamanla ortaklaşan hikâyeleriyle oluşturulmuştur. Ansiklopedide daha yalın olan kişiler *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yeniden yazılırken iyi ve kötü, eksik ya da fazla bütün yönleriyle daha gerçek ve somut bir insanı ortaya koyar.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda özgönderim ile metinlerarası düzlemde yeniden yazdığı bir diğer eseri *Kuvâyi Milliye*'dir. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı kaleme alırken, Piraye Hanım'a yazdığı mektupla destan metnini kendisine göndermesini ister. Ayrıca Kemal Tahir'e yazdığı 08.03. 1942 tarihli mektubunda eseri için farklı bir taslak düşündüğünü ifade eder.<sup>98</sup> Bu tasarı tam olarak gerçekleşmez. Fakat yine Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı 30.05.1941 tarihli mektubunda<sup>99</sup> yer alan ifadelerin karşılık bulduğu görülür. Bu karşılık buluş *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda iki metinlerarası düzlemde gerçekleşir. Birinci düzlemde Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, daha önce kaleme aldığı *Kuvâyi Milliye* destanına özgönderimle yeni metinde yeniden yazar. İkinci düzlemde ise Nâzım Hikmet'in "*Kuvâyi Milliye*'de yarattığı kurgusal destan kişilerine *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda daha geniş bir çerçevede, Milli Mücadele savaşı ve sonrasını içeren bir yapıda yer verir. Başka bir ifadeyle *Kuvâyi Milliye*'de yaratılan bazı kişiler *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yaşamaya devam eder. Başka bir ifadeyle "onlar ve o'nun maceralarını kapsayan bir eser yazma düşüncesi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda karşılık bulur. Nâzım Hikmet'in, Kemal Tahir'e yazdığı 20.03.1942 tarihli bir diğer mektupta, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın planını vermesi dikkat çeker:

<sup>98</sup> Söz konusu tasarı Nâzım Hikmet tarafından Kemal Tahir'e şu ifadelerle bildirilir:

"Sana yine bu mektupta bir miktar yazı yolluyorum. Şimdiye kadar 2300 mısra kadar oldu. Bu birinci kitap 3000 mısra olacak ve ismi: Haydarpaşa Garı ve 510 Numaralı III'üncü Mevki Vagon konacak. İkinci kitap yine 3000 mısra olacak, ismi: Haydarpaşa Garı ve Ekspres. Üçüncü kitap yine 3000, ismi: Bozkırda Bir Hapishane ve Bir Hastahane. Dördüncü kitap, yine 3000, ismi: Yol ve İstanbul. Böylelikle *Memleketimden İnsan Manzaraları* 3000 mısralık dört tane bir arada kitaptan mürekkep 12000 mısralık bir kitap olacak. Bu bir öntasarı. Haydi hayırlısı." (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 121).

<sup>99</sup> Bknz. Metinlerarası Dönüştürmeler başlığı.

Şimdi gelelim teknik plana. 1) Birinci kitap lumpen proleter, proleter, küçük burjuva sınıflarının takdiminde bir mukaddeme ve hazırlıktır. Burda birkaç esas şahsiyetle de şöyle böyle tanışırız. 2) İkinci kitap küçük burjuva ve burjuva sınıflarının takdiminde bir mukaddemedir. Buraya bir vakiayı sonuyla, neticesiyle de aydınlatmak için "Milli Destan" girecektir. Nasıl gireceğini tespit ettim. Sana sürpriz olsun diye yazmıyorum. Bu ikinci kitapta da bazı esas şahsiyetlerle tanışırız. 3) Birinci kitapla ikinci kitaptaki şahsiyetler birbirleriyle karşılaşmadan önce kah birinci tren, kah ikinci tren - ikinci kitabın sonunda - ele alınarak kıyasa başlanır. 4) Üçüncü ve dördüncü kitap birinci ve ikinci kitapların inkişafıdır. Bir Anadolu kasabası, bir köy ve bir şehirde (şehir İstanbul) ... (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 123).

Manzum metnin teknik planının bu şekilde olacağını ifade eden sanatkâr aynı mektubun devamında bu planı sağlayabilmek için, "irili ufaklı 300 kadar insanı - muhtelif ölçülerde - perdeye çıkarıp gerisin geri çek[erek], içlerinden bazıları perdeye sona kadar zaman zaman çık[artacağını]" ifade eder (Nâzım Hikmet, 1991c, s. 123). Belirtilen mektupta Nâzım Hikmet'in 2. madde de belirttiği üzere "Milli Destan"ı yani *Kuvâyi Milliye*'yi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na dâhil etmeyi palanlaması dikkat çekicidir. Nâzım Hikmet'in bunu yaparken *Kuvâyi Milliye*'yi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası düzlemde yeniden yazar. Yeniden yazma sürecinde ne gibi değişiklikler yapıldığı konusunda, Cevdet Kudret Solok'un *Kuvâyi Milleye*'ye "Notlar"ında yaptığı karşılaştırma<sup>100</sup>, Asım Bezirci'nin *Kuvâyi Milleye*'ye "Notlar"ı<sup>101</sup> ve Erkan Irmak'ın *Kayıp Destan'ın İzinde -Kuvâyi Milliye ve Memleketimden İnsan Manzaraları'nda Milliyetçilik, Propaganda ve İdeoloji*-<sup>102</sup> adlı çalışmasındaki değerlendirmeler önemli tespitler sunar. Bununla birlikte her iki eserin metinlerarası düzlemde karşılaştırılması farklı bakış açıları getirecektir.

Nâzım Hikmet tarafından 1939-1940-1941 yıllarında kaleme alınan *Kuvâyi Milliye* başlıklı manzum metnin "Başlangıç –Onlar-" bölümünde ve yine aynı metnin sonunda yer alan şu dizelerin,

Onlar ki toprakta karınca  
   suda balık  
   havada kuş kadar  
   çokturlar,  
 korkak,  
                   cesur,

<sup>100</sup>Bknz. Cevdet Kudret'in 1968 ve 1974 yıllarında Bilgi Yayınları'ndan çıkan Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye* adlı eserin sonuna yazdığı Notlar bölümü, s.171-218.

<sup>101</sup> Bknz. Asım Bezirci'nin 1974 yılında Cem Yayınevi'nden çıkan Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye* adlı eserin sonuna yazdığı Notlar bölümü, s.195-274.

<sup>102</sup> Bknz. Irmak, 2011.

cahil,  
 hakim  
 ve çocuktlar  
 ve kahreden  
 yaratan ki onlardır,  
 destanımızda yalnız onların maceraları vardır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 533-534).

Sadece *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda değil, *Dört Hapishaneden*'de yer alan “O ve Aksakallılar” ve “Ben İçeri Düştüğümden Beri” başlıklı şiirlerde eksiltilemlerle ve eklemelerle yeniden yazmıştır. “O ve Aksakallılar” şiirinde Nâzım Hikmet *Kuvâyi Milliye*'den bu kesiti daha da kısaltarak ve bir mısraında dönüşümle yeni metninde yeniden yazar:

Onlar'dır büyük macerayı yapan.  
 Onlar ki toprakta karınca  
     suda balık  
     havada kuş kadar  
     çocuktlar.  
 Korkak, cesur  
     câhil, hâkim  
     ve çocuktlar.  
 Ve kahreden  
 yaratan ki Onlar 'dır,  
 şarkılarımda yalnız Onlar'ın maceraları vardır... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 655).

Görüldüğü üzere Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye*'den aldığı kesitin son mısraında yer alan “destanımızda yalnız onları maceraları vardır” yerine “şarkılarımda yalnız Onlar'ın maceraları vardır...” mısraını kullanır. Bu noktada *Kuvâyi Milliye*'den alınan kesitin yeni metinde bir kelime dönüşümüyle yeniden yazıldığı, böylece “O ve Aksakallılar” şiirinde yeni bir bağlamda kullanıldığı görülür.

“Ben İçeri Düştüğümden Beri” (1947) başlıklı şiirinde ise Nâzım Hikmet, “*Kuvâyi Milliye*'den aldığı kesiti parçalar halinde dönüştürerek yeniden yazar:

Fakat gün ışıdı her şeye rağmen  
     ben içeri düştüğümden beri.  
 Ve "Karanlığın kenarından  
     ONLAR ağır ellerini kaldırımlara basıp  
     doğrulduklar" yarı yarıya.  
 Ben içeri düştüğümden beri  
     güneşin etrafında on kere döndü dünya.  
 Ve aynı ihtirasla tekrar ediyorum yine,  
     ben içeri düştüğüm sene  
     ONLAR için yazdığımı:





Belirtilen kesitte Nâzım Hikmet'in özgönderimle alıntılacağı eser hakkında bilgi verdiği, bunu da kişilerin diyaloglarıyla sağladığı görülür. Zira *Kuvâyi Milliye*'de "Başlangıç – Onlar-" bölümü gerçekten de geleneksel destan anlatılarında yer alan giriş bölümünü oluşturur. Aşçıbaşı Mahmut Aşer bu bölüm için "-Peşrev gibi bir şey öyleysem" diyerek metnin yapısal özelliklerini vurgular. Peşrev, geleneksel halk anlatılarında ve özellikle Türk müziğinde başta icra edilen eser anlamında kullanılan bir ifadedir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in özgönderimle kendi eserini kurgusal alanda kişiler aracılığıyla üstkurmaca tekniğini andıran bir şekilde yorumlayışı dikkat çeker. Alıntılanan bu kesitin ardından Garson Mustafa destanı okumaya devam eder. Okumada alıntılanan kısım, destanın "Birinci Bap"ıdır. "Yıl 918 ve 19 ve Hikâyeyi karayılan" şeklinde bir başlıkla okuyucuya sunulur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1132). *Kuvâyi Milliye* destanında "-Birinci Bap"ta "Yıl 1918-1919 ve Karayılan Hikâyesi" şeklinde yer alan bu başlık küçük değişikliklerle yeniden yazılmıştır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 536).

Başlığın Garson Mustafa tarafından Aşçıbaşı Mahmut Aşer'e okunmasının ardından, *Kuvâyi Milliye* destanında yer alan "Birinci Bap" eksiltmelerle birlikte doğrudan alıntılanır (Nâzım Hikmet, 2014:1132-1135). Söz konusu eksilteler Nâzım Hikmet tarafından alt alta dizilen sıralı noktalar ile gösterilir:

Adana  
 Antep  
 Urfa  
 Maraş :  
 düşmüş  
 dövüşüyordu . . . . .  
 .....  
 .....  
 .....  
 Antep'liler silahşor olur.  
 Uçan turnayı gözünden  
 kaçan tavşanı art ayağından vururlar (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1132).

Bu ve benzeri bilinçli eksilteler alıntılanan metnin vurgulanmak istenen kesitlerini öne çıkartma işlevine sahiptir. Ayrıca metin tekrarlardan arındırılır. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda *Kuvâyi Milliye* destanı eksiltelerle yeniden yazılır. Böylece vurgulanmak istenen kesitler daha net bir şekilde okuyucuya sunulur.

Tren yolculuğunda okunan bir eser olarak bağlama dâhil edilen *Kuvâyi Milliye* destanının “Yıl yine 1919 ve İstanbul’un Hâli ve Erzurum ve Sivas Kongreleri ve Kambur Kerim’in Hikâyesi” başlıklı “İkinci Bap”ının *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na doğrudan alınmadığı görülür. Garson Mustafa’nın okuduğu bölümler arasında “İkinci Bap” yoktur. Fakat *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda destanın bu bölümüne üstüneyazma işlemlerini çözümleyen bir okumayla ulaşılabilir. Bu üstüneyazmanın izleri, Asım Bezirci’nin dikkatiyle şu şekilde ortaya çıkarılabilir:

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda “İkinci Bap”ın yalnız <<Kambur Kerimin Hikâyesi>> kesimi yer almaktadır. Bu kesim, *Kuvâyi Milliye*’deki 411-555’inci mısraları karşılamaktadır.

*Kuvâyi Milliye*’deki:

Durgun bir geceydi. (mısra 488)

Ve nihayet Hatçehan köyünden çıkıkçı Şerif Usta. (mısra 456)

Mısraları *Manzaralar*’da şu biçimde geçmektedir:

Sakin bir geceydi.

Ve nihayet

Hatçehan Köyünden çıkıkçı hasan Usta (Vurgulayan Bezirci, 1974, s. 281).

Belirtilen kesitlerde görüldüğü üzere, Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye*’nin “İkinci Bap”ını doğrudan alıntılama yoluna gitmez. Söz konusu bölümden aldığı parça metinleri model metni sezdirecek şekilde yeni metinde yeniden yazarak / dâhil ederek ondan izler bırakır.

*Kuvâyi Milliye*’nin “İkinci Bap”ı, iki izlek üzerine kurulan bölümlerden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, Kurtuluş Savaşı’nın Erzurum ve Sivas kongreleri sürecini anlatan ve *Nutuk*’tan kaynak alan bölümü, ikincisi ise Kambur Kerim’in Milli Mücadele’deki rolünü ve katkısını aktaran destansı kahramanlığının anlatıldığı bölümdür. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda destanın “İkinci Bap”ını yeniden yazarken sadece Kambur Kerim’in kahramanlığını anlattığı bölümü doğrudan bir özgönderimle ve çok küçük kelime değişimleriyle yeniden yazar (Nâzım Hikmet, 2014, s.1015-1019). Öte yandan *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda destandan bağımsız olarak Kambur Kerim’in hikâyesi yer alır. Başka bir ifadeyle *Kuvâyi Milliye* destanında yaratılan bir karakter olan Kambur Kerim, hikâyesi *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yaşamaya devam eder. *Kuvâyi Milliye*’de Kambur Kerim’in Millî Mücadele’de aldığı rol, bir kahramanlık hikâyesi iken, *Memleketimden İnsan*

*Manzaraları*'nda savaş sonrasındaki yaşamı gözler önüne serilir. Onun Kurtuluş Savaşı'ndan sonraki yaşamı, aslında bu mücadelenin gerçek anlamda yükünü çeken bir kişinin hayatında toplumun bütününe kapsayan bir yorumla verilir. Çünkü artık bir telgraf memuru olan Kambur Kerim'e bu savaştan kalan sadece kamburudur ve o kamburunu gururla taşır. Bir İstiklal Madalyası olmayan Kambur Kerim artık kamburu nedeniyle etrafça küçümsenir. Hasta bir arkadaşına devlet kasasından verdiği borç için tutuklanır. Bu tutukluluk onun Millî Mücadele'den bu yana yaşadığı dönüşümü, bir kahramanın sonunu gözler önüne serer (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1015- 1021). Bu durum metnin ilerleyen kimi bölümlerinde destanın bir başka karakteri olan Kartallı Kâzım için de geçerlidir.

Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye*'nin “Yıl 1920 ve Arhaveli İsmail'in Hikâyesi” başlıklı “Üçüncü Bap”ını *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda “1920 Yılı ve Hikâyeyi Arhaveli İsmail başlığı ile yeniden yazmıştır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1137). Metin içinde uzun bir süre devam eden kurgusal olayların ardından *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda destan bu bölümden alıntılanan kesitin okunmasıyla devam eder (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1137-1144). Yeniden yazılan bu bölümde, destandan farklı olarak, alt alta dizilen sıralı nokta işaretleriyle (.....) bir ara verilir fakat model metninde kısaltma yoluna gidilmez.

Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye* destanını *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda model metni yine bir indirgemeye “Dördüncü Bap”ı ve “Beşinci Bap”ı yeniden yazma yoluna gitmez. “Altıncı Bap”ı ise başlığını vermeden yeniden yazar. *Kuvâyi Milliye*'de “-Altıncı Bap- Muharebeler ve Düşman Elinde Kalanlar ve Kartallı Kâzım'ın Hikâyesi”<sup>103</sup> başlığını taşıyan bölüm (Nâzım Hikmet, 2014: 579-589), *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan kurgu kahramanı Garson Mustafa tarafından okunur (Nâzım Hikmet, 2014: 1146-1150). Diğer alıntılanan bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de küçük değişikliklerle bir özgönderim yaptığı metni yeniden yazmıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ı için *Kuvâyi Milliye* kahramanlarından Kartallı Kâzım'ın hikâyesinin farklı bir önemi daha vardır. Zira Kambur Kerim gibi o da kurgusal alandaki yaşamına

<sup>103</sup> Asım Bezirci, Cevdet Kudret'in tespitiyle, “Kartallı Kâzım'ın Hikâyesi”nin *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yazımından sonra *Kuvâyi Milliye*'ye sonradan eklendiğini ifade eder (Bezirci, 1947, s.300). *Kuvâyi Milliye*'nin ilk metni için ortaya atılan bu görüş için metnin elde olmaması dolayısıyla doğrulanabilir olarak görülmemektedir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda devam eder. Onun hem *Kuvâyi Milliye*'deki hatıraları ve kahramanlığı hem de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda "510 numaralı üçüncü mevkii vagona"ki öyküsü, düşünceleri, yaşamı ve ilişkileri aktarılır. "Altıncı Bap'ın ikinci kesiminde bulunan Kartallı Kâzım'ın Hikâyesi (mısra 1094-1218), *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda birinci tekil kişi ağzından, *Kuvâyi Milliye*'de ise üçüncü tekil kişi ağzından anlatılmıştır" (Bezirci, 1974, s. 303). Bu yüzden metnin yeniden yazımında bazı farklılıklar vardır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Garson Mustafa'nın okuduğu destan *Kuvâyi Milliye*'den farklı başlığa sahiptir:

Garson Mustafa daha bir hayli okumuştur destandan :

"HİKÂYEİ İMALATI HARBIYE FABRİKASI"

"HİKÂYEİ HASAN",

"HİKÂYEİ ÜÇ İNSAN"

ve

"HİKÂYEİ MUSTAFA SUPHİ VE ARKADAŞLARI" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1132)

Bu başlıklar Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* eserinde yer almaz. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da bu bölümlerden metinlere yer verilmez.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda *Kuvâyi Milliye* destanından bir sonraki özgönderim, "Yedinci Bap"a yapılır. Söz konusu bapta, "922 Ağustos Ayı ve Kadınlarımız ve 6 Ağustos Emri ve Bir Âletle Bir İnsanın Hikâyesi" başlığı, "922 Senesi Ağustos Ayı ve Hikâyeyi Kadınlarımız ve Altı Ağustos Emri ve Hikâyeyi Bir Âletle Bir İnsan" olarak değiştirilerek yeniden yazılır (Nâzım Hikmet, 2014: 1170- 1178). Daha önce alıntılanan bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de alıntılanan kesitin kimi zaman eksilti olarak ya da çok küçük değişikliklerle yeniden yazıldığı görülür. Ayrıca bu bölümde de yeniden yazma işleminin gerçekleştirildiği kesitte yer alan kahramanın yani *Kuvâyi Milliye* kahramanlarından Şoför Ahmet'in yaşamı üzerine konuşulduğu görülür. Aşçıbaşı Mahmut Aşer'e göre Şoför Ahmet "Belki Ankara'da belediye otobüslerinde ya da Mudanya- Bursa yolunda kaptıkaçtıllarda çalışır" (Nâzım Hikmet, 2014, s.1177). Bu konuşmaların ardından,

Ve başladı Garson Mustafa :

"- HİKÂYEİ 26 AĞUSTOS GECESİNDE SAATLAR

İKİ OTUZDAN BEŞ OTUZA KADAR. . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1178).

ifadeleriyle *Kuvâyi Milliye* destanının sekizinci ve son babından bazı bölümleri okur (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1170- 1178). Böylece Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye* destanının “Sekizinci Bab”ından (“Hikâyeyi 26 Ağustos Gecesinde Saatlar İki Otuzdan Beş Otuza Kadar...” başlığı ile) bir kesitle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda – küçük değişikliklerle- yeniden yazmıştır.

Her iki metnin metinlerarası düzlemde karşılaştırıldığında, Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda *Kuvâyi Milliye* destanını kimi eksiltmelerle yeniden yazdığı görülür. Bu yenidenyazma süreciyle ilgili olarak özellikle Erkan Irmak’ın *Kayıp Destan’ın İzinde -Kuvâyi Milliye ve Memleketimden İnsan Manzaraları’nda Milliyetçilik, Propaganda ve İdeoloji* adlı çalışmasındaki şu tespitler yerinde ve dikkat çekicidir:

Bu noktadan hareketle şu toparlayıcı genellemeye ulaşmak mümkündür: Nazım Hikmet *Kuvâyi Milliye’de* Atatürk’ü, *Nutuk’u* dolayısıyla resmi tarihi/söylemi yansıtan ya da onun taşıyıcısı olan istisnasız her bir satırı *Memleketimden İnsan Manzaraları’nın* dışında bırakmış -dördüncü ve beşinci bapların tamamıyla ikinci bap’ın bir kısmı-, dışarda bırakmadığı kısımları da ya eklediği yeni mısralarla –ikinci ve altıncı baplar- ya karakterleri "destandışı" olarak kurgulayıp metnin içine yedirerek -yine ikinci ve altıncı baplar ya da hikâyenin bağlamını değiştirecek küçük değişikliklerle -sekizinci bap- *Memleketimden İnsan Manzaraları’nın* dünya görüşüne veya bir başka deyişle "ruhuna" uygun hale getirmiştir (Irmak, 2011, s. 223-224).

Nâzım Hikmet’in destanını kaleme alırken özellikle metinlerarası düzlemde destana kaynaklık eden metinlerden *Nutuk*’tan alıntılanan kesitlere *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yer vermediği, bir yenidenyazma işlemi uygulamadığı dikkat çeker. Fakat *Kuvâyi Milliye* destanının merkezinde yer alan çoğul gücün mücadelesi izleği bu yenidenyazma sürecinde korunur. Böylece destandan alıntılanarak birebir yeniden yazılan bölümlerde öne çıkan izlek, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’na taşınır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yer alan metinlerarası göndermeler birbirinden bağımsız farklı tür ve içerikteki metinlere yapılır. Eserin gönderim ağı Türk ve dünya edebiyatının farklı birçok eseri/metniyle temas hâlinindedir. Göndermeler için dikkat çeken nokta eserin kaynakları arasında yer alan metinlerin, metinlerarası düzlemde daha yoğun olarak esinlenme ve özgönderim işlevleriyle sağlanmış olmasıdır. Bu bağlamda

özgönderimde *Kuvâyi Milliye* ve “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”, esinlenmede ise *Savaş ve Barış*, *Ölü Canlar*, *Yevgeni Onegin* eserleri öne çıkar.

Göndermeler, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda dönüştürmeler ve derlemelere oranla daha yoğun olarak kullanılan metinlerarası alışverişlerdir. Eserin metinlerarası göndermeleri sadece eser ya da sanatkâr ismine yapılmaz, türsel gönderimleri de kapsar. Göndermelerin çoğu açık şekilde, yani kaynağı belirtilerek yapılır. Nâzım Hikmet -Kemal Tahir'e yazdığı 30.05.1941 tarihli mektubunda belirttiği gibi- tasarladığı/yazmayı düşündüğü esere *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla hayat verir. Bunu yaparken eserinin kaynakları arasına yerleştirdiği diğer metinlere göndermeler yaparak tematik açıdan bütünleşmiş bir anlatı mozaïği ortaya koyar.

## 4. BÖLÜM

### DÖNÜŞTÜRMELELER

Metinlerarasılık temelde bir hafıza/bellek işidir. Şöyle ki, metinlerarası yeniden yazma süreciyle daha önce yazılan metin yenilenerek yaşama döndürülür. Çünkü yaratılan anlatılar zamanla eskiyecek ve sıradanlaşacaktır. Bu koşulda aynı sözün/yazının sürekli aynı şekilde tekrarlanması dinleyici /okuyucu üzerindeki etkisini yitirir. İşte bu noktada metinlerarası dönüşümler, var olan metinlerden hareketle bir bağlam değiştiren yeni metinlerin canlı bir yapıya sahip olmasına olanak sağlar. Metinlerarası dönüştürmeler aslında yazılmış olanın güncellenmesi olarak varlık kazanır. Bu bağlamda dönüştürmeler eski metinlerin mutasyonudur denilebilir. Çünkü daha önce yaratılan metinlerden alınan kesitler gelişerek yeniden yazılır.

Metinlerarasılık, model metinden alınan kesitlerin nasıl dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün metinle nasıl bir ilişki kurduğunu sorgular. Başka bir ifadeyle model metinden alınan kesitin bağlam değişimiyle ne biçimde ya da hangi anlam değişimleriyle kullanıldığı sorgulanır.

Nâzım Hikmet'in manzum metinleri incelendiğinde metinlerarası dönüştürmelerin onun estetiğinin temel özellikleri arasında yer aldığı görülür. Çünkü o, geniş bir okuma dünyasının da etkisiyle zihninde yer eden metinleri kendi metinlerinde dönüştürmüştür. Bu noktada Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatının öne çıkan isimlerinin yanı sıra Fransız edebiyatı başta olmak üzere, Batı ve Doğu edebiyatlarının metinlerinden aldığı kimi kesitleri metinlerarası düzlemde dönüştürerek kullanımına tanık olunur. Bunun yanı sıra Nâzım Hikmet, şiir türündeki metinlerinde, süreli yayınlar, gazete ve radyo haberleri, siyasi ve felsefi metinler gibi farklı türdeki birçok metninden kesitler alıntılar ve bunları dönüştürerek şiirine dâhil eder.

Nâzım Hikmet kimi şiirlerinde kaynak olarak ailesi ve Türk edebiyatına mensup sanatkar arkadaşlarıyla mektuplaşmalarını kullanır. Örneğin Kemal Tahir'e kaleme aldığı metinleri okuması ve eleştirmesi için gönderen Nâzım Hikmet, ondan gelen mektuplarda yer alan kimi parçaları şiirleştirdiğini dile getirir:

O şiir parçası, katkısız senin mektupların birinden alınmıştı. Yalnız "*sabırlı ve hamarat*"ın yerini bir de "*için*" kelimesinin yerini değiştirdim. Dediğin





Türk ve dünya edebiyatında yer alan metinleri, süreli yayın metinlerini, mektup metinlerini, resimsel öğeleri ve müzik unsurlarını kimi dönüşümlerle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na taşır. Nâzım Hikmet'in tanık olduğu olayları, kişileri ve bu kişilerin anlattığı anıları / hikâyeleri de dönüştürerek eserine dâhil eder. Bu noktada onun *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası dönüşümlerle çoksesli bir bir manzum metnin ortaya koyduğu görülür. Çokseslilik, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yazınsal değerini artıran bir özelliği olarak ona değer katar.

Nâzım Hikmet, eserinde metinlerarası dönüştürme işlevlerinin birçoğuna yer verir. Bu noktada eserde dönüştürüp yeniden yazarak metne dâhil ettiği metinlerin sayısı fazladır. O, diğer metinlerden alıp dönüştürdüğü kesitlerle kendi metni arasında sıkı bir bağ kurar ve böylece kurgu bütünlüğünü sağlar ve metnini çoksesli bir hâle getirir. Bu bilgiler ışığında *Memleketimden İnsan Manzaraları* incelendiğinde, öykünme (pastiş), yansılama (parodi), benzerini yazma (taklit), değiştirmeler, koşuklaştırma, indirgeme işlevlerine dayalı metinlerarası dönüştürmelere yer verildiği görülür. Alaycı dönüştürüm, düzyazılaştırma ve genişletme işlevlerine dair dönüştürmelere ise rastlanmaz. Bu işlevler arasında Nâzım Hikmet'in daha çok koşuklaştırmaya başvurması ayrıca dikkat çeker: *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet başka yazarların düzyazı metinlerini (örneğin mektuplar, gazete yazıları, kitap kesitleri vb.) şiirleştirerek manzum metne dâhil etmiştir. Bu yöntem Nâzım Hikmet'in diğer şiirlerine nazaran *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda daha çok öne çıkan bir metinlerarası dönüştürme işlemi olarak varlık kazanır.

#### 4.1. Öykünme (Pastiş)

Alay etme amacı ön planda tutularak, bir yapıtın ya da yazarın biçem özelliklerinin, izleğinin ya da içeriğinin taklit edilmesidir. Öykünmede, alaycı dönüştürümde olduğu gibi aynı metni yeniden yazma yoluna gitmek söz konusu değildir. Metnin biçim unsurlarını kullanarak gülünç bir etki yaratma yoluna gidilmez. Öykünmeye başvuran yazar, sadece model aldığı yazarın ya da eserin biçem özelliklerini taklit ederek yeni bir eser ortaya koyar. Bu noktada öykünmede, model metne hâkim olan söylemin, dil ve anlatım özelliklerinin ön plana çıktığı görülür. Bununla birlikte öykünme sadece biçem özelliklerinin taklidi değildir. Öykünme, model metnin devingen içeriğini ya da metnin konusunu taklit edebilir (Aktulum, 2011, s. 462).

Bir yapıtın ya da yazarın biçem özelliklerinin, izleğinin ya da içeriğinin alay konusu yapılarak taklit etmesi olarak tanımlanan öykünme, genellikle metnin içeriğinin taklidi ile oluşturulur. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda öykünme işlevine metnin farklı bölümlerinde rastlanır. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Birinci Kitap"ta yer alan kahramanlardan Şadiye'nin hayatından kesitler, bir şarkının sözleriyle başka bir ifadeyle müzikal bir unsur olan şarkının<sup>104</sup> sözlerinin metne dâhil edilmesiyle varlık kazanır:

Şadiye'ydi söze karşıyan.  
 Şadiye oturuyordu Şahende Hamının karşısında.  
 Eski bir İstanbul şarkısında  
                     reyhandei şitâb bir sevdazede vardır.  
 Fesi bir parça uzun,  
 fesi bir parça siyah.  
 Ve kalbinin şekvası ah . . .  
 Ve altın gözlüklü, altın bıyıklı.  
 Hayal-i bi-kararında geçip bir susuz badiyeyi  
 bekler zumumu intizarla  
                     Adalar sahilinde serian Şadiye'yi.  
 Ve der ki : "nerede o mis kokulu leylaklar?"  
 der ki : "sarıp solmak üzere yapraklar,"  
 der ki : "bana mesken olunca topraklar,  
                     beni şad et Şadiye başın için..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1042).

Söz konusu kesitte metinlerarası düzlemde öykünmenin iki şekilde gerçekleştirildiği görülür. Bunlardan ilki şarkı sözlerini aktaran metnin izleğinin genişletilerek taklit edilmesi, ikincisi ise genişletilen bu izleğin söyleminin ironik hâlde sunulmasıdır. Şöyle ki belirtilen kesitte, "Eski bir İstanbul şarkısı" ile Şadiye'nin hayatı arasında ortak bir noktaya ulaşılmak istenir. Metnin ilerleyen bölümlerinde kurmaca karakter Şadiye'nin, "atom bombası ile çocukların öldürülmesinden" bahsetmesine rağmen "edalı ve nazenin" tavırlarıyla ve konuşmasıyla İstanbul şarkısındaki Şadiye'yi hatırlattığı ileri sürülür. Fakat şarkı kurmaca alana taşınırken izleğine bazı ironi içeren ifadeler eklenir. Çünkü kurguda ironik bir dille anlatılan "Fesli, ah eden, altın gözlüklü ve altın bıyıklı bir reyhandei şitâb sevdazede", bu şarkının icracısı olarak tasarlanır ve Şadiye'yi "adalar sahilinde" bekleyen kişi olarak bu şarkının sözlerini söyler. Bu noktada şarkının

<sup>104</sup> Şarkının sözleri şu şekildedir:

Ada sahillerinde bekliyorum / Seni yârim serian istiyorum/ Her zamanki yerimde bekliyorum/ Beni şad et Şadiye başın için  
 Nerede o mis gibi leylaklar / Sararıp solmak üzere yapraklar / Bana mesken olunca topraklar/ Beni şad et Şadiye'm başın için (Kaynak: Öztelli, 1972, s. 242).

içeriğinin genişletilerek taklit edildiği görülür. Çünkü İstanbul şarkısını konu alan ve belirtilen kesit, “Eski bir İstanbul şarkısında/ reyhandei şitâb bir İstanbul beyefendisi vardır” ifadeleriyle başlar. Bu ifadeler aslında “eski” bir dönemin de eleştirisini içerir. Özellikle “reyhandei şitâb” tamlamasının anlamlı bir ifade oluşturmadığı görülür. Şöyle ki, “reyhan” kelimesinin “reyhande” şeklinde kullanımına rastlanılmaz. “Gül-i şitâb” “gülün açılması” anlamına gelmektedir, ancak “Reyhan-ı şitâb” şeklinde düşünülse dahi bağlama uygun değildir. Ayrıca “reyhandei şitâb” ifadesinin klasik Türk edebiyatında reyhanın saçla ilişkilendirilmesine uygun bir bağlamda kullanılmadığı da görülür. Şarkının içeriğine dâhil edilen figür “fesiyle, altın gözlükleri ve altın bıyıklarıyla aslında alay konusu olur. Yaratılan figürün tasvirinde kullanılan ifadeler, onu okuyucunun zihninde gülünç duruma düşürür. Fiziksel özelliklerinin tasviriyle oluşan bu gülünç durum, onun düşüncelerinde de göze çarpar. Zira o, “kararsız bir şekilde kurduğu hayalinde susuz bir çölü aşar, boş bakışlarla Adalar sahilinde Şadiye’yi bekler” Bu noktada şarkının kurgusuna eklemelerle figür de şarkının izleğine dâhil edilir ve bizzat şarkıyı söyler. Böylece metinlerarası düzlemde şarkı sözleri alıntılanmasının ve izleğine yapılan eklemelerin bir içerik taklidine dayandırıldığı görülür. İronik söylemin hâkim olduğu kesitte, “Hayal-i bi-karar, zumumu intizar” gibi bağlam içinde uyumlu olmayan kelime gruplarıyla Nâzım Hikmet’in kendi şiir dilinden uzaklaştığı görülür. Bir dönemi temsil eden “eski İstanbul beyefendisi” tipi/ figürü alaycı bir dille gözler önüne serilir.

Nâzım Hikmet’in bu türden öykünme ve alaycı dönüştürüm ifadelerine onun farklı eserlerinde yer alan şiirlerinde de rastlamak mümkündür. Örneğin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*’nün “Birinci Bap”’nda yer alan şu kesitte, Şadiye’nin öyküsünün anlatıldığı kesite benzer şekilde bir öykünme yapıldığı görülür:

Hayat öyle karışık.  
Geç efendim  
bunları bırak.  
Akşamüstü serinlikte teferrüce çık. . .  
Ve Yahya Kemal beyi asrileştir biraz,  
yaz :  
‘Şöyle rahat bir kûşeye sığındık da biz  
Dehrin bu hayı huyuna meclubu handeyiz ...’  
Gerisini at.  
İşte felsefi hayat (Nâzım Hikmet, 2014, s. 302-303).

Söz konusu bu kesit, kurguda yer alan Roy Dranat'ın Benerci'ye nasihatleri içerir. Yeniden yazılarak öykünülen model metin ise Yahya Kemal'in "Abdülhak Hâmid'e Gazel"<sup>105</sup> başlıklı şiirinden alınan bir kesittir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in öykünme yoluyla bir metinlerarasılık kurduğu görülür. Her iki metinde de izleği oluşturan karakter hikâyelerinde öykünme yoluyla genişletilerek alaycı ifadelerle metne dâhil edilir. Bu noktada *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'nün Roy Dranat'ın yaşam felsefesi ile *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Şadiye'yi bekleyen eski İstanbul Beyefendisi arasında bir benzerlik göze çarpar. Her ikisi de ironik bir söylemle gülünç duruma düşürülen bu karakterler için farklı metinlerin içerikleri taklit edilir. Böylece şarkı sözleri içeriğin taklidiyle hem yaratılan figür hem de söylemle yeni bir kurguya, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na dâhil edilerek metinlerarası düzlemde öykünmeden yararlanılır.

Nâzım Hikmet'in metinlerarası düzlemde öykünmeye başvurduğu bir başka bölüm, *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Birinci Kitap"ta, kurgu kahramanlarından Halim Ağa'nın karısını öldürmesi sahnesidir. Karısını öldüren Halim Ağa'nın daha sonra yaşadığı olaylar, izlek olarak Türk edebiyatında ve özellikle sözlü kültür kaynaklı halk anlatılarında sıkça rastlanan Kerbela olayını hatırlatır. Aslında Irak'ta bulunan bir bölgenin adı olan Kerbela Hz. Hüseyin'in bu bölgede acıklı bir şekilde katledilmesini konu alan anlatılarla özdeşleşir. "Tarihin bu acı katliamı sonraki yıllarda ve yüzyıllarda gittikçe kabaran bir üzüntüyle hep yâd edilmiş; acılar "mersiye", "ağıt" ve "maktel-i Hüseyin" adı verilen şiirlerle yüzlerce şair tarafından ölümsüzleştirilmiştir" (Kaya, 2010, s. 470). Türk edebiyatında Fuzuli'nin *Hadikatü's Sü'eda*, Lamiî'nin *Maktel-i Hüseyin*, Muallim Feyzi'nin *Matem-name* isimli eserleri bu olayı konu alan eserler arasında öne çıkar. Bu anlatılara konu olan olay, Hz. Hüseyin'in öldürülmesinden sonra kesilen

<sup>105</sup> **Abdülhak Hâmid'e Gazel**

Virâne-i cihanda ne şâhız ne bendeyiz  
Rind-i abâ-be-düş fakîr-i revendeyiz.  
Pir ü civân bahâr bahâr eyleriz sefer  
Her dem otâğ-ı Cem'le diyâr-ı çemendeyiz.  
Yattık bülehd servlerin gölgesinde şâd  
Dehrin bu hây ü huyuna mecbûl-i handeyiz.  
Demdir yanar remâd olamaz şeb-çırâğ-ı dil  
Demdir ki ayş ü nûş ile ifnâ-yı tendeyiz.  
Kâm almadık müsâferetinden bu âlemin  
Cânanla meyle son günü ey mevt sendeyiz (Yahya Kemal, 2008, s. 50).

başının Yezit isimli Emevi hükümdarına götürülmesi kimi rivayetlere göre Yezit'in ve yandaşlarının Hz. Hüseyin'in bu kesik başı ile futbol benzeri bir oyun oynamasıdır. Ayrıca sözlü kültürde de Kesikbaş anlatıları yer alır. Bu eserlerin/anlatıların yanı sıra Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde bir oyun (Çevgan isimli, at üzerinde sopayla oynanan bir oyun) ile Hz. Hüseyin'in ölümünün birlikte anlatıldığı bölüme benzer bir kurguya yer verdiği görülür. *Seyahatname*'de ilgili bölüm,

İşte sizin kendisine biat ettiğiniz [tabi olduğunuz] İmam Hüseyin başıdır." diye 10.000 asker ile Şah Hüseyin'in kutlu başlarını Mısır'a gönderdi. Mısır Şehri'nin ortasında Rumeli Meydan'ında günlerce toz toprak içinde yuvarlanmakta idi. Yezid'e tâbi olan Mısırlılar İmam Hüseyin'in mübarek başlarını tepiklediler. Hâlâ ayaklarıyla o mübarek başa vuranların soylarından olanların birer ayakları hâlen tulum gibidir, görenlere saklı değildir. Böyle iken bir gün insanların gözleri önünde İmam Hüseyin'in kutlu başları kaybolup Beynelkasreyn adı iki şirin kasra yakın bir Şeddâdî duvar Kahrâr ve Settâr Allah'ın emriyle ikiye ayrılıp Hüseyin-i Kerrâr'ın başı o duvarda karar eder (Evliya Çelebi, 2010, s.173).

ifadeleriyle yer alır. *Seyahatname*'de yer alan bu ifadelerin yanı sıra kimi değişikliklerle Türk, Arap ve İran edebiyatlarında ve özellikle sözlü kültür anlatılarında sıkça yer alan bu içerik metinlerarası düzlemde bir içerik taklidiyle Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınmıştır. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda karısının başını keserek öldüren Halim Ağa'nın başından geçen olaylar bir anda Kerbela anlatılarındaki içeriğin taklidine dönüşür:

Kelle kopup düşerken  
 sıyrıldı derisi boynun  
 söğüt dalının kabuğu soyulur gibi.  
 Ona mektep çocukları kelleyi top yaptılar,  
 başladılar askerlik şubesinin bahçesinde oynamaya.  
 Ve baltasıyla yoldan geçerken Ağa  
 yüzbaşının oğlu bir tekme vurup  
 attı bu insan başından topu  
 kucağına Ağanın.  
 Ağa baktı kucağına düşene.  
 Bu, karısının kellesi değil,  
 Hazreti Ali'nin kesik başıydı.  
 Halim Ağa başladı ağlamaya.  
 Hem de dehşetli korkuyordu (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1057).

Belirtilen kesitten anlaşılacağı üzere, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kurgusuna dahil edilen bu olayda karısını acımasızca öldüren ve öldürdükten sonra çok korkan

Halim Ağa'nın trajikomik öyküsü Kerbela olayının içeriğinin taklidiyle anlatılır. Böylece Kerbela anlatılarının içeriği öykünme yoluyla yeniden yazılır. Çünkü Halim Ağa genç bir kıza (Şerife) tecavüz eder, karısıyla boşandığında “tarlalarla iki dükkan gitmesin” diye de karısını öldürür. Hz. Ali'ye suikastı anımsatır bir şekilde, ona sessizce yaklaşır balta ile karısını öldüren Halim Ağa'nın çok korkması ve himayesinde bulunduğu Paşa sayesinde olayı ironik bahanelerle örtbas etmek istemesiyle (Çünkü Paşa, “Tayyare bombardımanında öldü deriz” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1058) diyerek olayı küçümser ve geçiştirir) bu öykünün gülünç/alaycı yanlarını ortaya koyar. Halim Ağa'nın işlediği cinayet basit /adi bir olaya indirgenir. Bu olay örgüsü ise bir anda Kerbela olayının içeriğinin taklidiyle aktarılır. Çünkü kesilen başıyla mektep çocukları top oynarlar. Bu top birden Halim Ağa'nın kucağına düşer. Fakat bu baş Kerbela anlatılarındaki gibi Hz. Hüseyin'in değil, Hz. Ali'nin başıdır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in Hz. Ali'ye yapılan bir suikasta benzer bir kurguyla Halim Ağa'nın karısını öldürüşünü kurguladığı, kesilen baş ve bu başla “top oynanmasın”da ise Kerbela olayının (Hz. Hüseyin için anlatılan anlatıların) içeriğini taklit edişi göze çarpar. Halim Ağa ve Paşa'nın davranışları ve konuşmaları ise gülünç bir durumu ortaya koyar.

#### 4.2. Yansılama (Parodi)

Yansılama ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir metinlerarası işlev olarak düşünülür. Yansılama işlevi itibarıyla alaycı dönüştürüme benzer fakat alaycı dönüştürümün aksine yansılama biçimi değiştirmeden içerik ve konunun dönüştürülmesi/değiştirilmesi söz konusudur. Yansılama, taklitten farklı olarak, tamamen alaycı eleştirel bir tavırla değil, gülünç çelişkili ifadelerle kurulur (Aktulum, 2011, s. 479-480). Ciddi, ekolü olan bir türün biçim özelliklerinin sıradan bir konuyla aktarılması, olay örgüsünün kuruluşundan kahramanlara kadar birçok ögenin değiştirilmesini/dönüştürülmesini de beraberinde getirecektir. Örneğin epik bir destan kahramanının sürekli başarısız bir kişi olması durumunda yansılama söz konusudur.

Nâzım Hikmet'in *Yatar Bursa Kalesinde* (Şiirler 4) adlı eserinde yer alan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi” *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın prototipi / ilk örneğidir. Nâzım Hikmet, eserini 1940 yılında Çankırı Hapishanesi'nde yazmaya başlar. Eser

yazarın ifadeleriyle devam edilecek şekilde tasarlanmış fakat sürüdürülmemiştir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 822). Bu eserde yer alan kahramanların birçoğu daha sonra *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na taşınır. Bu noktada “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nin de özellikle kahramanlarıyla *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na dönüştüğü ve farklı bir kurgu ile yeniden yazılarak bir dönüşüm geçirdiği göze çarpar. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın prototipi olan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde türsel bir yansımaya yönelmesi dikkat çekicidir. Eserde yansılama, ansiklopedi türünün türsel özellikleri ve biçimi ile “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nin içeriği üzerine kurulur. Ansiklopedi, *TDK Güncel Türkçe Sözlük*'te “Belli bir yönteme göre düzenlenen, bilim, sanat ve uğraş dallarının tüm bilgilerini ayrıntılı olarak bir arada bulunduran, genellikle birkaç ciltten oluşan kitap, bilgilik” olarak tanımlanan bir türdür. Nâzım Hikmet, “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde bu türün belirli özelliklerini koruyarak bir metin vücuda getirir. Çünkü “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi” “A” harfinden başlayarak maddeler halinde kaleme alır. Her maddede ilgili isimlerin doğum tarihlerini, kısa hayat hikâyelerini ve zaman zaman öne çıkan özelliklerini anlatır. Hacimce ansiklopediden çok küçük olan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde ironik dil, metinlerarası düzlemde türe ait –yani üstmetinsel- bir yansılamanın varlığını ortaya koyar. “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nde özellikle ansiklopedi türlerinde yer alan, icatlar, buluşlar, sanat dallarına ait derin bilgiler ile tarihi süreçte kimi yönleriyle öne çıkan kişiler yerine, günlük hayattan sıradan insanların yer alması metinlerarası düzlemdeki bu yansılamaı derinleştirir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki kurgusal kahramanların bir kısmı “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nden doğrudan alıntılanan ya da dönüştürülen kahramanlardır. Nâzım Hikmet'in “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”ni devam ettirmeyip *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı kaleme almasının nedenini de ansiklopedi türünün yazara sunduğu imkânlar açısından değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü Nâzım Hikmet'in, yarattığı kurmaca karakterleri, eylemsizdir. Eylemsiz kalan şahıs kadrosu arasında bağlantılar kurulamaz böylece belirgin bir olay örgüsü de kurulamaz.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kahramanlarının ilk örneklerini oluşturan bu kahramanların tanıtımları ve öyküleri de “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”ne benzer şekilde kurgulanır. Başka bir ifadeyle “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”ndeki varlıkları



koruyarak *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na aktarılır. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nin genişletilmiş ve kahramanlarının kurgusal alana taşınarak hikâyeleştirilmiş hâli olarak değerlendirmek mümkündür. Fakat *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kahramanları alfabetik sıralamayla değil, olay örgüsüne dâhil oldukları ve öne çıkan yönleriyle okuyucuya sunulur. Daha geniş ve ayrıntılı hayat öykülerine sahip olan bu kahramanlardan kimileri sadece birer figür olarak kurguya dâhil olur ve görevini tamamladıktan sonra sahneden çekilir. Örneğin *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Birinci Kitap”ta yer alan kahramanlardan Fehim,

Müddeimuaviniydi Fehim,  
yakışıklı, genç  
ve biraz peltek.  
Fehim'in yüz elliliklerden babası Paris'te öldü.  
Fehim'in karısı bir Kürt derebeyi soyunun kızıdır.  
Karı koca üç senede bir apartıman  
bir konak  
ve nakten altmış beş bin lira yediler (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1124).

dizeleriyle kurguya dâhil edilen bir figürdür. Fehim ve eşi hakkında verilen bilgiler, bir ansiklopedi maddesini anırtır niteliklere -örneğin soy bilgilerinin verilmesi- sahiptir. Fakat ilerleyen mısralarda, Fehim'in hayatı, kumarbazlığıyla, sürdürdüğü sefil bir hayatla ve ironik bir mesafeyle anlatılır. Sadece bir konuşmaya (Tahsin ve Hikmet Bey arasında) dâhil olan Fehim kurgu içinde bir daha sahneye çıkmaz. Süleyman, Halil, Fuat, Kartallı Kâzım gibi bazı karakterler ise beş kitaptan oluşan eserin birçoğunda olay örgüsü içinde kendisine yer bulan asıl kahramanlar olarak yer alırlar.

Metinlerarası düzlemde yansılama işlemi yazınsal gelenek içinde ciddi sayılan bir eserin biçiminin korunarak ona çok farklı bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir metinlerarası işlev olarak düşünülür. Yansılama model metne eleştirel bir tavırla bakmaz; önemli olan gülünç ve çelişkili ifadelerle (destan, ansiklopedi gibi) ciddi bir biçimi olan metinlerin içeriğinin sıradanlaştırılmasıdır. İşte bu noktada, Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın şahıs kadrosuna ansiklopedi türünü yansılayan “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi”nin kimi kahramanlarını dâhil ettiği görülür. Bir başka ifadeyle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kahramanlarının bir kısmı yansılama dayalı metinlerarası bir düzlemde doğar.

### 4.3. Benzetme (Taklit)

Sanat, yansıtma (mimesis) ile başlar. Platon, *Devlet*'in "Onuncu Kitap"ında tragedya yazarının da ressamın da aslında var olanın (ya da özün görüntüsünün) bir benzerini yapmaya çalıştığını ifade eder (Platon, 2012, s. 340-342). Benzerini yapma işlemini bir adım öteye taşıyan Aristoteles ise *Poetika*'da sanatkarın taklit ettiği gerçeği (nesneyi ya da eseri) aşma potansiyeline sahip olduğunu ileri sürer (Aristo, 2012, s. 33-35). Metinlerarasılıkta önemli bir ilişki biçimi olarak benzerini yapma (taklit), örnek alınan metne dayalı olarak yeni metin üretimi, bu iki metin arasında kurulan her türlü metinlerarası bağıdır. Bir yapıtın yansıtması (mimesis) ve aşırma/sahtesini yapma biçiminde iki yolla taklitte örnek alınan metnin izleri görülür. Benzetme, model metnin örnek alınması/kopyalanmasıyla üretilen yeni metin arasındaki her türlü ilişki ağını ifade eder. Kaynak/model metnin benzerini yazma yoluna gidilmesi aslında yenidenyazma sürecini başlatır. Sanatın bir taklitten doğduğu göz önüne alındığında, kaynak/model metin sürekli olarak yenilenerek bir sonraki metne/metinlere kaynaklık ederek yazınsal sürecin devamlılığını sağlar.

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde biçimsel bir modeli örnek aldığı görülür. Bu model Rus sanatkar Viladimir Mayakovski'nin şiirlerindeki "merdiven basamakları şeklindeki mısra dizilişleri"dir. Mayakovski, Nâzım Hikmet'in gençlik yıllarında metinlerine ulaştığı bir sanatkar'dır. Nâzım Hikmet, ondan aldığı mısra dizilişlerini, özgün bir kullanımla kendi şiir evreninin bir parçası hâline getirir. Vâlâ Nureddin *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* isimli anı-biyografi türündeki eserinde, bu yolculuk sırasında ilk defa Mayakovski, Yasinin, Aleksandre Blok gibi Rus sanatkarların isimlerini duyduklarını, Lola isimli bir kızın kendilerine Mayakovski'nin birkaç mısraını okuduğunu, bu mısraların Nâzım Hikmet'in yeni şiir denemelerine bir "tempo" verdiğini söyler (Vâlâ Nureddin, 1995, s. 313). Nâzım Hikmet, Ekber Babayev ile yaptığı röportajda, -1921'de Rusya'ya yolculuğu sırasında- bu konu için "Batum'da "<<Pravda>> gazetesinde yahut <<İzvestiya'da>> şimdi hatırlamıyorum ve her halde Mayakovski'nin olacak bir şiirini gördüm. Uzun kısa mısraların şekli beni çok ilgilendirdi" (Babayev, 1975, s. 21) ifadelerini kullanır.

Rus sanatkar Mayakovski'nin şiirlerinin kuruluşunda oldukça önemli bir yere sahip olan mısra dizilişleri onun hemen hemen bütün olgunluk dönemi şiirlerinde kendisini gösterir.

Tespit edilen ilk şiirleri 1913 yılına ait olan Mayakovski'nin sanatta sürekli değişim ve hareketliliği savunan Fütürizm akımıyla doğrudan ilgili olduğu görülür (Ergüven, 2017, s. 25). İçerik ve biçim açısından da sürekli yenilik arayışında olan sanatkârın biçimsel olarak benimsediği merdiven basamakları şeklindeki mısra dizilişleri onun şiirlerinin vazgeçilmez özelliği hâline gelir. 1915 yılında yayınlanan “Pantolonlu Bulut” şiirinin yarattığı etkiyle daha geniş çevrelerce tanınan ve ardından Fütürist şiirleri yayınlayan Mayakovski için Nâzım Hikmet, Adalet Cimcoz'a yazdığı tarihsiz mektubunda onun kendi şiiri üzerindeki etkisini ve kendi şiirini onun şiirinden ayıran yönleri dile getirir. Mektupta, Mayakovski'yi şahsen tanıdığını ifade eden Nâzım Hikmet, bir yılbaşı gecesinde şairin evine davet edildiğini, onu şiir okurken dinlediğini yazar. Fakat yine aynı mektubun devamında “Hâlâ en az tanıdığım şair O'dur” diyen Nâzım Hikmet, Mayakovski'nin şiirlerinin Türkçeye tercüme edilmesi hâlinde kendi şiirleriyle arasında benzerliklerin çok az olduğunu görüleceğini ifade eder ve şunları ekler:

Kısaca söyleyeyim: Üstad, bir çeşit müstezatlî aruzla yazar. Bendeniz böyle müstezatlî bir ölçü kullanmam. Üstadta kafîye meselesi, edindiğim, edinebildiğim bilgiye göre ön planda geliyor, bendeniz ise bunu ancak gerektiği zaman bir unsur olarak kullanırım. Hazrette ferdiyetçilik de vardır, yani bir tarafı anarşisttir galiba, bendeniz değilim. Ama bütün bunlara rağmen, üstadın ve soydaşlarının dilinden henüz yirmi kelime bilirken, o devirde bilhassa onun yarattığı; sanat havasının ve sosyal muhitinin içine, ömrümün en büyük talihi, saadeti olarak düşmüş bulunmamın elbette ki üzerimde, çok şükür, büyük tesiri olmuştur. Bir kere, bir (Nâzım Hikmet, 1997, s. 22).

Nâzım Hikmet'in Nâzım Hikmet'in Mayakovski'nin mısra dizilişleriyle tanışması onun şiirleri için adeta bir dönüm noktası olur. Çünkü bu tanışmanın ardından Nâzım Hikmet, hemen hemen bütün manzum metinlerini bu mısra dizilişleriyle kaleme alır. Taklitle başlatmış olduğu şekildeki yenilik amacına uygun bir yapı kurmasını kolaylaştırır. Aslında Mayakovski'nin uyguladığı mısra düzeni Rus şiirine mahsus bir müstezattır. Nâzım Hikmet'in yaptığı ise onunla ve klasik Türk şiirindeki müstezatlî sıklığı olmayan bir değişikliktir. Şiirin yüksek sesle ve belli vurgulara sadık kalarak okunmasını mümkün kılan, tam ve zengin kafiyelerle pekiştirilmiş bir nazım yapısıyla belirginlik kazanan bu dönemin bir diğer özelliği de o güne kadar Türk şiirinde imajın genellikle zihinde uyandırılan görüntüye ağırlık vermesine ve dolayısıyla beş duyuyu aşan bir nüfuz gücüne yönelmesine karşılık, Nâzım Hikmet'in imajlarının gözde canlandırılabilir oluşuna verdiği ağırlıktır. Ayrıca sesin sadece müzikal bir değer olarak değil, aynı zamanda anlamsal bir değer olarak da şiir de etkin olması söz konusudur. Bu da şairin

savunduğu dünya görüşü adına karamsar, içe dönük, moral değerlerine bağlı edebiyata saldırısının kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkar. Denebilir ki, bu dönemde Nâzım Hikmet şiiri, bilim ve teknik tarafından yönetilen bir yaşama biçiminin kutsallaştırılması ve övgüsüne adanmıştır. Bu görüşe ve yaklaşıma bağlı olarak ilerlemecilik ve evrimcilik doğrultusunda sanayi şehirlerinin hayatı konu edinilmiştir. Daha önceki şiirlerinin en belirgin biçimsel özelliklerinden olan hece vezninden vazgeçen sanatkar, serbest vezinli şiirler kaleme almaya başlar. Böylece Nâzım Hikmet, biçimsel olarak model aldığı formu özgün bir hâle getirerek yeni metinlerine uygular. Nâzım Hikmet’in bu biçimle yazdığı ilk şiir 1922 tarihli “Açların Gözbebekleri”dir:

Değil birkaç  
değil beş on  
otuz milyon  
aç  
bizim!

Onlar  
bizim!  
Biz  
onların!  
Dalgalar  
denizin!  
Deniz

dalgaların! (Nâzım Hikmet, 2014, s. 40).

“Açların Gözbebekleri”nden örnek kesitte görüldüğü üzere, Nâzım Hikmet model aldığı biçimi yeni bir uygulamaya tabi tutmuştur. Bu noktada Nâzım Hikmet’in şiirini biçimsel olarak model aldığı Mayakovski’den farkı şiirinde yer verdiği “kadans” (cadance)<sup>106</sup> ile yani sözün yükselen ve düşen ritmi, özellikle de serbest şiir veya nesirdeki birbiriyle dengeli ifadelerin yükselen ve düşen ritmi ile şiirine yeni bir form kazandırmasıdır. Nâzım Hikmet, böylece şiirlerinde sözcüğün, vurgunun ve söylemin etkisini daha belirgin hâle getirir. Böylece biçim ve içerik birbirleriyle uyumlu bir hâle gelir.

Biçimsel farkların yanı sıra, deyişsel özelliklerine bakıldığında da benzer ve ayrışan yönler saptamak mümkündür. Mayakovski’nin şiirlerinde Rus Devrim’inin başlı başına bir kahraman olduğu görülür. Rus devrimi, Mayakovski’nin şiirlerinde lirizmin söylem alanını oldukça genişletir. Devrimle birlikte toplumsal gerçekçiliği ön plana alan Mayakovski, *Lenin Destanı*, *150.000.000* gibi hacimli manzum metinlerinde tarihî

<sup>106</sup> Bknz. Huyugüzel, 2018, s. 257.

bilgilerden yoğunlukla faydalanır. Şiirlerinde giderek daha halkçı bir söylemi benimseyen Mayakovski, özellikle *Lenin Destanı*'nda “şiirin kahramanını, kendini tam anlamıyla halkla özdeşleştirir. Ama Mayakovski'nin amacı halkınsesini alabildiğine yüksek perdeden duyurmaktır” (Uşakov, 2006, s. 24). Fütürist bir anlayışla şiirini sürekli olarak tematik ve biçimsel olarak yenileyen sanatkârın Rus edebiyatında hiciv türünde önemli eserler vermesi dikkat çekicidir. Yaşadığı dönemin atmosferini şiirlerine oldukça gerçekçi bir dille aktaran Myakovski'nin “sanat anlayışı, ideolojik ve politik düşmanlarla kıyasıya çarpışmadır ve bu onun tüm şiirlerindeki polemik tonunda açıkça bellidir” (Uşakov, 2006, s. 24).

Lirik söylem, Viladimir Mayakovski'yle Nâzım Hikmet'in kesişim noktasını oluşturur. Fakat Nâzım Hikmet'te devrim yerine siyasi Marksizm öne çıkar. Her iki sanatkârın toplumsal gerçekçi tavırları benzer muhtevalı eserler kaleme almalarına sağlar. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in –kendisinin de ifade ettiği gibi- bazı kurgusal yapılarında da Mayakovski'nin etkisi görülür. Örneğin *Kuvâyi Milliye* destanında Mayakovski'nin *150.000.000*'unda olduğu gibi, epik destan kahramanını sıradan insan tipine (daha doğru bir ifadeyle çoğul bir gruba) dönüştürdüğü dikkat çeker. Nâzım Hikmet'in de hacimli metinlerinde tarihi doku hakkında bilgiler edinilir. Her iki sanatkârın eserinde yer alan bu gibi benzerlikler ve farklılıkların sayısı artırılabilir. Nâzım Hikmet'in basamaklı mısra dizilişlerini model almasının onun, uzun ve hacimli metinler kaleme almasına imkân sağladığı görülür. Çünkü Nâzım Hikmet, bu biçimle şiirler yazmaya başladıktan sonra hacimli metinler olan “*Kuvâyi Milliye*, *Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Saman Sarısı*” gibi uzun fakat ritmini koruyan, hareketli ve canlı eserler kaleme alır. Bu hacimli eserlerden biri de beş kitap olarak yayımlanan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'dır. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda merdiven basamakları şeklindeki mısra dizilişlerini eserinin tamamına uygular. Bu biçimsel uygulamayla eser, başlangıcından sonuna kadar canlılığını korur. Nâzım Hikmet *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, diğer hacimli metinlerinden *Kuvâyi Milliye*, *Saman Sarısı* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndaki gibi düzyazı hâlinde kaleme aldığı metinleri esere dâhil etmez. *Memleketimden İnsan Manzaraları* manzum biçimde devam eden mısralarla kurulu bir bütünden oluşur. Biçimin bu şekilde belirlenmesiyle birlikte eserin türü için Nâzım Hikmet'in ifadesiyle “manzum roman” seçilir.

Nâzım Hikmet'in "roman" "manzum roman" gibi türsel sıfatlar yakıştırdığı yapıtlarında; kurmaca yazarlar yaratmak, kayıp metin izlekleri oluşturmak, alıntı ve dipnotlar kullanmak, gazete kupürleri, ansiklopedi maddeleri, telgraf metinleri, telsiz ve telefon konuşmaları, radyo yayınları aktarmak, farklı anlatıcıların tanıklığına başvurmak gibi, 19. yüzyıl romanında örneklerine çok rastlanan yöntemlerin kullanıldığı, böylece yapıtların kendi içinde bütünlüklü epizotlardan ya da öncesiz-sonrasız fragmanlardan oluşan dinamik bir yapı kazandığı görülür (Özer, 2013, s. 37).

Manzum roman türünün dünya edebiyatında Rus yazar Aleksandre Puşkin ile oldukça başarılı örneklerinin verildiği ve daha çok onun eserleriyle özdeşleştiği bilinmektedir. O, Rus halkının toplumsal yaşamını *Yevgeni Onegin*, *Boris Gudunov* gibi eserlerle gözler önüne sererken, Nâzım Hikmet de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda bunu yapar. Türk halkının belirli bir dönemdeki yazgısını gösteren *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda geleneksel, folklorik ve kültürel unsurlar ayrıntılarıyla metne dâhil edilir. Eserde aktarılan yaşantılar, kökeni kültüre dayalı olaylardaki yinelemeleri, benzerlikleri, belli bir ritme bağlı toplumsal koşullanmaları ortaya koyar. Böylece Nâzım Hikmet, yeni bir metinde yeni bir bakış açısıyla toplumun gerçek yaşamı ortaya koyar.

#### 4.4. Değiş-tirmeler

Metinlerarası düzlemde, değiş-tirmeler model metinden alınan kesitlerin yeni metindeki anlam/bağlam ve biçim fonksiyonlarıdır. Değiş-tirmeler metinlerarası ilişki biçimleri arasında önemli bir yer tutar. Metinlerarasılığı kuramsal bir çerçevede ele alan Laurent Jenny, değiş-tirmelerle gerçekteşen anlamsal yapılar üzerinde durur. Laurent Jenny'nin "sıra değiş-tirme (inversion)" adıyla tanımladığı değiş-imler, kaynak metinden alınan kesitlerin çeşitli ilişki biçimlerini gösterir. Metinler arasında alışverişte model metinden alınan unsurun sözcüm durumunun değiş-tirilmesi, nitelemenin değiş-tirilmesi dramatik durumun değiş-tirilmesi, simgesel değerlerin değiş-tirilmesi, anlam düzeyinin değiş-tirilmesi gibi birçok değiş-time tabi tutulabileceği görülür. Özellikle anlam düzeyinin değiş-tirilmesi, yani kaynak metinden alınan kesitin yeni bir anlamla yeni metinde yer alması metinlerarası ilişkilerde öne çıkan bir değiş-tirme işlemidir (Aktulum, 2000, s. 72-78).

Nâzım Hikmet'in şiirleri incelendiğinde farklı birçok metin ve geleneksel anlatıdan alınan kesitlerin, bu metin ve anlatılara ait kahramanların, simgelerin ve değer verilen öğelerin metinlerarası düzlemde değiş-tirime uğradığı ve ana metne eklendiği görülür. Bu

karakteristik metinlerarası kullanım Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerinde olduğu gibi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da kendine yer bulur. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan karakterlerden Cazibe Hanım'ı anlatırken metinlerarası düzlemde bir değişime başvurur. Söz konusu karakter *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Cazibe Hanım'ın ("Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"nde Cemile olarak tanıtılan karakter) öyküsünün anlatıldığı bölümde (tıpkı Cemile'de olduğu gibi) metinlerarası düzlemde alıntıyla değiştirim yapar. Nâzım Hikmet, söz konusu manzum metninde, Yahya Kemal'in "Gece" şiirinde yer alan,

Kandilli yüzerken uykularda  
Mehtabı sürükledik sulara (Yahya Kemal, 2003, s. 55).

mısralarını Cazibe Hanım'ın yaşam öyküsünde bir anı ve/veya yaşam biçimini ortaya koymak için alıntılar:

On yaşında Fransızca konuştu.  
On beşinden yirmisine kadar:  
"Kandilli yüzerken uykularda  
mehtabı sürükledi sularda."  
Evlendi. (331) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1100).

Nâzım Hikmet'in bu yaşam biçimi tanımlamak için, başka bir ifadeyle Cazibe Hanım'ın hayatının bir döneminde havai, dilediği gibi davranan, uçarı, bir kişi oluşunu betimlemek için metinlerarası unsura başvuru dikkat çeker. Nâzım Hikmet'in, alıntılı olduğu kesitteki eyleyenleri değiştirmesi göze çarpar. Çünkü Yahya Kemal'in "Gece" başlıklı şiirinde şiir öznesi eylemi yapan kişidir, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ise eyleyen şiir öznesi değil Cazibe Hanım'dır. Böylece alıntılanan kesitte anlamsal bir değişim ortaya çıkar ve bağlam değişir. Öte yandan söz konusu alıntı Nâzım Hikmet'in kendi eserine yani "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi"ne yaptığı bir özgönderimin değiştirim ile alıntılanmasını da içerir.

Nâzım Hikmet'in metinlerarası düzlemde alıntılama ve değiştirmeye yöneldiği bir diğer kesit *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Birinci Kitap"ta mahkûmların konuşmalarıdır:

- Sen çok yaşa Halil.  
Bizim iktisatçılar da şair olmalı biraz.  
Ne demiş Engels :  
'Şairler istikbali sezerler' gibi bir şey (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1009).

19. yüzyıl Alman düşünürü Friedrich Engels'e atfedilen bir söze yer verdiği bölümde sözler kurgu kahramanlarından Süleyman'a aittir. Yukarıdaki kesitte görüldüğü üzere, gönderme yapılan düşünürün/yazarın önce ismi verilir, sonra ondan kesit alıntılanır. “Şairler geleceği sezerler” sözü Engels'in eserlerinde doğrudan yer almaz. Fakat Engels'in özellikle Dante Alighieri ve Honore de Balzac gibi sanatkârlar için Nâzım Hikmet'in alıntısına benzer ifadeler kullandığı dikkat çeker. Örneğin Engels, Dante için, “[...] 1300'lerde olduğu gibi, bugün de önümüzde yeni bir tarihsel çağ açılmaktadır. Bu yeni işçi çağının doğuşunu işaret edecek yeni bir Dante'yi İtalya bize verecek mi acaba?” (Engels, 1990, s. 169). Bu durumda Nâzım Hikmet'in birebir alıntılama yapmadığı, alıntıladığı ifadeyi değiştirerek ya da daha doğru bir ifadeyle yorumlayarak kendi metnine dâhil ettiği düşünülebilir. Ayrıca bu sözün Yunan filozof Platon'dan bu yana çeşitli isimlerce farklı şekillerde kullanılması da söz konusudur. Zira Platon, söyleşiler üzerine kurulan *Ion –Şiir Üzerine-* eserinde şairleri gelecekte haber veren kâhinlere benzeter (Platon, 2011, s. 34-35). Zaten Nâzım Hikmet de Engels'e atfedilen sözden sonra “Şairler istikbali sezerler' gibi bir şey” ifadeleriyle bu alıntılamanın birebir olmadığını ortaya koyar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta mitolojik bir anlatı olan ve halk hikâyelerine de konu olan “Zümrüdü Anka” anlatısına da gönderimde bulunulur. Eserde yer alan kahramanlardan Burhan Özedar'ın hikâyesi anlatılırken, onun çocuklarına ve hayır kurumuna bırakacağı mal varlığı için düşüncelerine yer verilir. Belirtilen bölümde aslında kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşan Burhan Özedar, Zümrüdü Anka / Simurg anlatısını kendi hayatıyla birlikte yorumlar:

Dünya bu,  
 insan yürür, yükselir, çıkar yokuşu,  
 gayrı öyle olur ki  
     ilk hareket noktasına bir daha dönüp bakmaz.  
 Bizi yedi kat yerin dibinden alıp sırtında götürürken zümrüdü an-  
 ka kuşu  
 budumuzdan et kesip veririz.  
 Sonra Kafdağı'na ulaştık mıydı  
     kuş unutulur  
     biz buraya say-i zatımızla çıktık, deriz.  
 Say-i zatî: budumuzdan kestiğimiz et?  
 Halbuki kuş onu bile yemedi  
     dayandı aç bi-ilaç seni yükseltmek için.



Verdi sana et parçanı gerisin geriye.  
İşte böyle, beyim (Nazım Hikmet, 2014, s. 1087-1088).

Zümrüdü Anka “Divan ve Halk edebiyatlarında ankâ, zümrüdünkâ, hümâ, ve simurg adlarıyla bilinen ve Kaf Dağı’nın tepesinde direkleri abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmış köşk benzeri bir yuvada yaşadığına inanılan efsanevi bir kuştur” (Zavotçu, 2018 s. 614). Mitolojide yer alan ve halk anlatılarına da konu olan “Zümrüdü Anka / Simurg” anlatısında bütün kuşların kurtarıcıları olan ve sürekli olarak küllerinden yeniden doğan Zümrüdü Anka’yı aramaya çıkmaları öyküleştirebilir. Çünkü Zümrüdü Anka, bütün kuşlar için zor zamanlarda bir yardımcı ve kurtarıcıdır. Kuşlar, Zümrüdü Anka’nın yaşadığı Kaf Dağı’na ulaşmak için “irade, aşk, cehalet, inanç, yalnızlık, dedikodu ve ben” olmak üzere yedi vadiden geçerek sınanırlar. Bu yolculuğun sonunda, Kaf Dağı’na sadece otuz kuşun vardığını görürler ve bu otuz kuşun aslında Simurg (Farsça Si (Otuz) ve Murg (Kuş) kelimelerinin birleşimiyle oluşan ifade) yani Zümrüdü Anka olduğunu anlarlar. “Zümrüdü Anka / Simurg” simgesi etrafında şekillenen bu konu, farklı anlatılarda farklı içeriklerle işlenir. Örneğin “Mantıku’t- Tayr’da otuz kuşun 7 vadiyi geçtikten sonra Allah’a ulaştıklarından söz edilmiştir” (Kaya, 2010, s. 664).

Nâzım Hikmet, bu bölümde söz konusu anlatıların kahramanı olan Zümrüdü Anka’ya gönderme yapar. Fakat anlatının içeriğinde metinlerarası düzlemde bazı değiştirmelere de yer verir. Bu noktada metinlerarası düzlemde öncelikle söz konusu anlatının eyleyenlerinin değiştirildiği görülür. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda Zümrüdü Anka’nın yardım ettiği varlık -Burhan Özedar’ın ifadeleriyle- insandır. Belirtilen kesitte Zümrüdü Anka’nın model alınan anlatılardaki yardım etme özelliği “Bizi yedi kat yerin dibinden alıp sırtında götürürken zümrüdü anka kuşu” ifadeleriyle vurgulanır. Bu ifadelerde yer alan “yedi kat yerin dibi” sözü, Zümrüdü Anka anlatılarında yer alan “yedi vadi”yi anımsatır. Bu noktada Zümrüdü Anka anlatılarında yer alan “yedi vadi”nin “yerin yedi kat dibi”yle değiştirilmesi söz konusu olur. Nâzım Hikmet, yine Zümrüdü Anka anlatılarına uygun olarak “Sonra Kafdağı’na ulaştık mıydı / kuş unutulur / biz buraya say-i zatîmizle çıktık, deriz. / Say-i zatî: budumuzdan kestiğimiz et?” ifadeleriyle yolculuğa çıkan kuşların “ben” vadisinde sınanırlarını anıştıran dizelere yer verir. Şöyle ki Nâzım Hikmet’in metninde Kaf Dağı’na/hedefine ulaşan kuşlar/insanlar, onu yerin yedi kat altından çıkartarak yükselten Zümrüdü Anka’dan aldığı yardımı unutarak, bu hedefe kendi çabalarıyla ulaştıklarını söyler. Bu başlangıç noktasını unutan

insanların düşüncelerini ortaya koyan bir örnek olarak verilir. Böylece geleneksel bir anlatının metinlerarası düzlemde izlek unsurları korunur, eyleyenleri ve kimi simgesel öğeleriyle figürleri değiştirilir.

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”ta Şevki Bey’in hikâyesi anlatılırken, Fransız düşünür ve yazar Charles Louis de Secondat Baron de Montesquieu (1689-1755)’ye göndermede bulunur ve ona atfedilen bir sözü değiştirir:

Bunu anladığın gün :  
sen de Monteskiyö gibi bir düstur kurar,  
'Her millet layık olduğunun içinde çırpınır ' dersin.  
insanlara irşadınız lazım değil. (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1295).

Nâzım Hikmet, dizelerinde Montesquieu’nün siyaset sosyolojisi çalışmalarından *Kanunların Ruhu Üzerine (De l’Esprit des Lois)* (1748) adlı eserinde yer alan ifadeleri alıntılar, yorumlar ve değiştirimle kendi metnine dâhil eder. Nâzım Hikmet, “Her millet layık olduğu şekilde yönetilir” şeklinde sadeleştirilen ve aforizmayı andıran bu sözü değişimlerle metnine dâhil eder. Montesquieu’nün ilgili eseri incelendiğinde, atıf yapılan ifadenin aslında “Müspet Kanunlar” başlığı altında yer alan “Doğaya en uygun hükümet şekli, hangi millet söz konusu ise o milletin özel yapısı bakımından menfaatine en uygun olan hükümet şeklidir demek daha doğru olur” (Montesquieu, 2019, s. 8-9) tespiti olduğu görülür. Nazım Hikmet, Montesquieu tarafından ileri sürülen bu düşünceyi, indirger ve yorumlayarak, Montesquieu’n “Her millet layık olduğunun içinde çırpınır” şeklinde bir düstur kurduğunu söyler. Bu noktada metinlerarası düzlemde bir değiştirimin varlık kazandığı dikkat çeker. Bu bağlamda, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın belirtilen kesitinde kurguda işlenen fikrin kaynağı doğrudan bir göndermeyle işaret edilir. Kaynak kişi Montesquieu’nün eserinden ve fikirlerinden hareketle anlam durumu değiştirilmiştir. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın kurmaca karakteri Şevki Bey’in oğluyla konuşmadaki bu alıntı bir hayıflanma içerir. Zira ona göre millet, hangi yönetime layık olursa olsun bir “çırpınma” içindedir. Bu ifadeler anlam durumunun değişimini belirginleştiren bir metinlerarasılığı ortaya koyar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda metinlerarası düzlemde değiştirmeye yer verilen bir diğer bölüm, “Birinci Kitap”ta, “Bulgaryalı muhacirler”in diyaloglarında yer alır. Söz konusu diyaloglarda,



benzetilerek avcı olan paraya” başka bir ifadeyle paranın temsil ettiği kapitalist sisteme koşmaları eleştirel bir yorumdur. Bu noktada Nâzım Hikmet’in klasik Türk edebiyatında, Türk halk edebiyatında ve sözlü kültür anlatılarda sıkça yer alan peygamber kıssalarına öykünerek oluşturduğu kurguyu, (ideolojik) düşüncesiyle birleştirdiği görülür. Nâzım Hikmet’in bu anlatıyı halk muhayyilesinde oluşan sözlü bir kaynaktan aldığı ve kimi değişimlerle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yeniden yazma yoluna gittiği düşüncesi öne çıkar. Zira Nâzım Hikmet, kimi manzum metinlerinde bu türden bir değiştirmeye yani alınan kesitin kastettiği anlamı dönüştürme yoluna gider. Örneğin “1 Alâmetler Suresi”nde Nâzım Hikmet, Süleyman Çelebi’den doğrudan birebir alıntı yapmaz. Hatta sezdirim yoluyla bir anıştırmaya başvurur. Süleyman Çelebi’nin *Mevlid*’inde Hz Muhammet’in doğumu için anlatılan sahne “1 Alâmetler Suresi”nde yeni ideolojik bir bağlama dönüştürülerek, “alametlerin gerçekleşmesi ve vaktin tamamlanması” ifadeleriyle komünist devrimin doğuşu için kullanılır. Bununla birlikte Nedim Gürsel’in tespiti de bu yöndedir: “Nâzım Hikmet, ‘Alâmetler Suresi’nin ilk dizesinde 'yedi kat yerin altından gelen uğultular'dan söz ederken kıyameti İslam geleneği içinde değerlendiriyor. Ama bu değerlendirme ayrıntılarda değil, kıyamet kavramının anlamsal bütünlüğünde saklı. Yani şair Kuran'daki betimlemeleri olduğu gibi aktarmıyor yapıtına” (Gürsel, 2002: 300). Çünkü İslam dinin esaslarını ortaya koyan *Kur’an-ı Kerim*’de kıyamet zamanı her zaman bir kargaşa/mahşer halinin insanda uyandıracığı korku ile birlikte verilir. Bu kargaşalar Nâzım Hikmet’in “1 Alâmetler Suresi”nde “yerin yedi kat altından gelen uğultulara” dönüşür. Benzer şekilde *Kur’an-ı Kerim*’den kimi alıntılar ve sözlü kültürdeki dinî anlatılar *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da karşımıza çıkar.

#### 4.5. Koşuklaştırma

Düzyazı hâlindeki model metni dizeler hâlinde yeniden yazma işlemi olan koşuklaştırma, günlük süreli yayınlardaki haber yazılarından sinema afişlerine, edebî eserlerden felsefi metinlere kadar hemen her türdeki metin için geçerli bir dönüştürme tekniğidir. Koşuklaştırmanın çoğu zaman eksiltelerle birlikte kullanılışı dikkat çeker. Düzyazı hâlindeki metnin hacimce şiirsel metinden fazla oluşu eksiltmelere sebep olur. Yazarın zihin kodlarına göre şekillenen koşuklaştırmada düz yazı hâlindeki bir metin, metinlerarası düzlemde eksiltmeye ve/veya genişletilmeye tabi tutulabilir. Model metnin

ne ölçüde şiirsel yapıya dönüştürüleceği yine sanatkâr tarafından belirlenir. Öte yandan yeni yaratılan metinde yer alan ve özyaşamöyküsüne dâhil olduğu görülen kişisel okumalar ve dinlemeler/duyumlar da koşuklaştırma içinde değerlendirilebilir. Fakat bu durumda alıntılanan kaynak/ model metin olma özelliğini kaybeder.

Nâzım Hikmet'in şiir külliyatı gözönüne alındığında onun sıkça koşuklaştırmaya başvurduğu söylenebilir. Özellikle *Kuvâyi Milliye* (Metinlerarası düzlemde kaynak metin olarak *Nutuk*) ve *Şeyh Bedreddin Destanı* (Metinlerarası düzlemde kaynak metin olarak Şerafettin Yaltkaya'nın *Şeyh Bedreddin -Yaşamı, Felsefesi, İsyanı-*) gibi hacimli metinlerinde sanatkârın kaynak metin olarak düzyazı metinlere başvurduğu görülür.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* incelendiğinde ise Nâzım Hikmet'in yine farklı türdeki birçok düzyazı metni kaynak metin olarak kullandığına tanık olunur. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet'in koşuklaştırmaya başvurduğu kesitlerden, "Dördüncü Kitap"ta yer alan, II. Dünya Savaşı'ndan bazı sahnelerin yer aldığı ve Zoya adlı komünist, partizan bir genç kızın Alman subaylarca sorgulanışının ve idam edilmişinin anlatıldığı bölüm metinlerarası düzlemde koşuklaştırma işleminin yer aldığı hacimli bir bölüm olarak dikkat çeker. Nâzım Hikmet'in, Rusya'da yayınlanan ve SSCB'nin resmî yayın organı olan *Pravda* gazetesinde yer alan bir haber metninden hareketle koşuklaştırmaya başvurduğu görülür.

Ekber Babayev, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan bu bölümü Nâzım Hikmet'in hapishane yıllarında, üzerinde birkaç gün çalışarak tekrar tekrar yeniden yazdığını ifade eder (Babayev, 1997, s. 217). Söz konusu bölüm müstakil bir eser olarak *Zoya* ismiyle 1959 yılında Bulgaristan'ın başkenti Sofya'da Narodna Prosveta Devlet Neşriyatevi tarafından Türkçe ve Bulgarca basılmıştır. Müstakil olarak basılan bu eserin şekli ve içeriği *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda bir kesit olarak aynen korunur. Bu bölümde Nâzım Hikmet, İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan gerçek bir olaydan hareketle, gerçek bir kişi olan Zoya Anatolyevna Kosmodemyanska adlı Sovyet genç kızın hayatının bir kesitini ve ölümünü kurgusal alana taşır.

Sovyetler Birliği vatandaşı olan Zoya Anatolyevna Kosmodemyanska (1923-1941), İkinci Dünya Savaşı yıllarında ülkesi adına üstlendiği görevlerle ve sergilediği tutum nedeniyle bir kahraman olarak ulusal kayıtlardaki yerini alır. Henüz lise yıllarında, 1941

yılında Genç Komünistler Birliği'ne (Komsomol) katılan Zoya Anatolyevna Kosmodemyanska, savaşta fiilî olarak yer alır. Savaş esnasında cepheye bulunarak, Almanların ele geçirdiği topraklarda Petrischevo Köyü'nü yakma emrini alan Zoya Anatolyevna Kosmodemyanska, bu görev sırasında Almanlar tarafından yakalanır ve idam edilir. Tutukluluğu sırasında sorgulara direnmesi ve ona atfedilen söylemler, onun Sovyetler Birliği'nde saygın bir kahraman olarak anılmasını sağlar.

Sovyet kahramanı Zoya Anatolyevna Kosmodemyanska için farklı yazar ve şairlerce birçok edebî metin ve birçok araştırma yazısı kaleme alınır. Bu metinlerden biri de Nâzım Hikmet'in önce müstakil bir eser olarak yayımladığı daha sonra *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na dâhil edilen bir bölüm olarak varlık kazanır. Nâzım Hikmet'in söz konusu bölümü kaleme alırken, metinlerarası bir ilişkiyi işlemine başvurduğu görülür. Bu ilişkiyi işlemi model metin, Ruysa'da çıkan *Pravda* gazetesinin 27 Ocak 1942 tarihli sayısında yer alan savaş muhabiri Peter Lidov'un "Tanya" başlıklı haber metni / yazısıdır.<sup>108</sup> Nâzım Hikmet'in hapisanede söz konusu bu gazeteyle annesi Celile Hanım aracılığıyla ulaştığı tespit edilmiştir.<sup>109</sup> Fakat gazete metni ile Nâzım Hikmet'in eseri arasında yapılan karşılaştırma her iki metnin ortak yanlarını ortaya koyar niteliktedir. Bu karşılaştırma Nâzım Hikmet'in hapisane dışından getirdiği gazeteyi ya da ilgili haberi tercüme ettiği / ettirdiği ya da bu konuda yardım aldığı düşüncesini uyandırmaktadır.

Gazetedeki yazıda, Zoya Anatolyevna Kosmodemyanska hakkında kimlik bilgileri, bazı biyografik bilgileri ve onun gösterdiği kahramanlığın öyküsü anlatılmıştır. Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı şiirinde bu gazete yazısına dair bir ipucuna rastlanır. Şair Tanya'nın resmini,

Resminin üstüne eğiliyor başım:  
kaşların incecik,  
gözlerin badem gibi,  
ama renklerini fotoğraftan anlamam mümkün değil.  
Fakat yazıldığına göre  
koyu kestaneymişler (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1414).

<sup>108</sup> Peter Lidov'un *Pravda*'da yazdığı 27.01.1942 tarihli "Tanya" başlıklı haber metni için, Rusça ve İngilizce çevrimiçi kaynaklar taranmış ve karşılaştırılmış, haber metninin her iki dildeki çevirisi karşılaştırmalı olarak yapılmıştır. (Gazete haberinin orijinal dildeki metni için (çevrimiçi bağlantı) bkz.: <https://comstol.info/2012/01/biblioteka/3083> Erişim Tarihi: 20. 03.2020).

<sup>109</sup> Bknz. I. Bölüm: Nâzım Hikmet'in Biyografik Okuma Dünyası.

dizeleriyle betimler. Bu kesitte yer alan “[...] renklerini fotoğraftan anlamak mümkün değil./ yazıldığına göre koyu kestaneymişler” dizeleri kaynak metne yapılan göndermeyi içerir. Böylelikle Nâzım Hikmet, yazılan başka bir metinden hareketle yeni bir metin kaleme aldığını dile getirmiş olur. Nâzım Hikmet’in manzum metnine kaynaklık eden gazete metni şu ifadelerle başlar:

Aralık 1941’in başlarında, Vereya kenti yakınlarındaki Petrishchev’de, Almanlar on sekiz yaşında bir partizan kızı idam etti. Bu Moskova için en büyük tehlike dönemi idi. 16 Kasım’da başlayan başkentimizdeki genel Alman saldırısı bu zamana kadar sınırimıza ulaşmıştı. Düşman, saldırıları ile Moskova’yı ele geçirmeyi, Moskova-Volga Kanalı’nın sınırına ulaşmayı, Yakhroma’ya varmayı, Serpukhov’a ateş etmeyi ve Kaşira ve Zaraysk’a yaklaşmayı başardı Golitsyn ve Skhodnaya’nın ötesindeki yazlık evler savaş mahli haline geldi ve Moskova’da topçu sesleri duyulmaya başlandı (Lidov, 1942, s. 8).

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın “Dördüncü Kitap”ında yer alan bölümde de İkinci Dünya Savaşı’nda Almanların ilerleyişi ve Moskova önlerine gelişi canlandırılmıştır. Bu bağlamda Tanya’nın hikâyesi şu şekilde başlar:

Düşman ulaştı Moskova kuzeyinde Yakroma'ya  
ve güneyinde Tula şehrine.  
Ve kasımın sonu  
ve aralık ayının ilk günlerinde  
harcamış bulunuyordu ihtiyatlarını  
bütün cephe üzerinde.  
Ve aralık ayının ilk günlerinde,  
en nazik safhasındaydı durum.  
Ve aralık ayının ilk günlerinde.  
Petrişçev’da Vereiya şehri dolaylarında,  
kar gibi mavi bir gökyüzünün üzerinde  
Almanlar 18 yaşında bir kız astılar.  
18 yaşındaki kızlar belki nişanlanır  
astılar onu (Nâzım Hikmet, 2014, s.1408).

Gazete yazısının devamında, Zoya Anatolyevna Kosmodemyanska’nın Genç Komünistler Birliği’nden (Komsomol) aldığı görev emrini uygulamak üzere harekete geçişi ve Alman ordusu mensuplarınca yakalanışı şu şekilde anlatılır:

Ormanla çevrili küçük Pegrishchevo köyü Alman birlikleri ile doluydu. [...] Bir gece, bir Alman saha telefonunun tüm kablolarını kesti ve yakında Alman askeri birliğinin ahırları ve on yedi at yakıldı. Ertesi akşam partizanlar yine köye geldi. Süvari biriminin iki yüzden fazla atı ahıra girdi. Onun omzunun üstünde şapka, kürk ceket, kapitone pamuklu pantolon, keçe çizme ve bir çanta vardı. Ahıra giderken, koynuna bir silah aldı, çantasından bir şişe benzin aldı, döktü ve sonra bir kibrit yakmak için eğildi. O anda nöbetçi ona sarıldı ve ellerini arkasına çekti. Partizan Almanları uzağa itip tabancayı tutmayı başardı, ancak ateş etmek için

zamanı yoktu. Asker eliyle bir silah çıkardı ve alarmı kaldırdı. Partizan eve getirildi ve daha sonra onun çok genç, uzun boylu, koyu tenli, siyah kaşlı, canlı koyu renk gözleri ve üstte koyu kırpılmış saçları olan bir kız olduğunu gördüler (Lidov, s. 1942: 8).

Gazetede yer alan bu bölümü Nâzım Hikmet, yeniden düzenler ve koşuklaştırır. Böylece gazete yazısının yukardaki kesiti, kurmaca alana taşınır. Zoya'nın hikâyesinin başlangıcı olan bu kesit, Nâzım Hikmet tarafından metinlerarası düzlemde bazı eksiltme ve genişletmelerle ve kurgulanarak şu şekilde koşuklaştırılmıştır:

Kesildi Petrişçevo'da telefon telleri,  
sonra Alaman ordusundan 17 beygirli bir ahır yandı.  
Ertesi gün partizan yakalandı.  
Yeni hedefin önünde yakalandı partizan.  
birdenbire, kısıkıvrak, arkadan.  
Gökyüzü yıldızla,  
yürek hızla,  
bilek nabızla,  
şişe benzinle dolu  
ve kibrit çakılmak üzereydi.  
Ve kibrit çakılamadı fakat.  
Tabancaya davranmak istedi.  
Çullandılar.  
Alıp götürdüler.  
Alıp getirdiler.  
Odanın ortasında dimdik durdu partizan :  
torbası omuzunda,  
başında kürk şapkası, sırtında gocuk,  
bacaklarında pamuklu külot pantolon ve keçe çizmeler (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1408-1409).

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda oldukça hacimli bir hikâye olarak yer alan Zoya'nın öyküsü, *Pravda* gazetesinin 27 Ocak 1942 tarihli sayısında savaş muhabiri Peter Lidov'un "Tanya" başlıklı yazısına koşuttur.

Nâzım Hikmet'in model metin olan gazete yazısında aktarılan olayı doğrudan alıntılıdığı, sıralamayı değiştirmedeği dikkat çeker. Nâzım Hikmet, olayın akışına müdahale etmediği gibi, gazete yazısında yer alan haber niteliğindeki bilgileri kullanır, kimi zaman bu bilgilerden hareketle kurgusuna yön verir. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in düzyazı hâlindeki metni birebir olarak koşuklaştırmadığı görülmektedir. Koşuklaştırmada kimi değiştirmeler (örneğin kişiler), genişletme ve eksiltmeler fark edilir.

Mutfakta otururken Voronin hala odada neler olduğunu duyabiliyordu. Memur sorular sordu ve Tanya, tereddüt etmeden, yüksek sesle ve küstahça cevap verdi.



- Sen kimsin? diye sordu memura.
- Söylemeyeceğim.
- "Dün ahıra ateş ettin mi?"
- Evet, yaptım.
- Hedefin neydi?
- Sizi yok etmek.
- Ön cepheyi ne zaman geçtin?
- Cuma günü.

[...]

Tatyana'ya onu kimin gönderdiğini ve kiminle birlikte olduğu soruldu. Arkadaşlarına ihanet etmesini talep ettiler. Cevaplar kapıdan geldi: "Hayır," "Bilmiyorum," "Söylemeyeceğim," "Hayır." Sonra kemerler havada ıslık çaldılar ve vücutta nasıl şakladıklarını duyabiliyordunuz. Birkaç dakika sonra genç bir subay odadan mutfığa atladı, kafasını ellerine gömdü ve sorgulamanın sonuna kadar bu şekilde oturdu, gözleri ve kulakları kapandı. Faşistin sınırları bile buna dayanamadı... Dört adam kemerini çıkardıktan sonra kızı dövdü. Ev sahibi ekip iki yüz isabet saydı. Tatyana tek bir ses çıkarmadı. Sonra tekrar cevapladı: "Hayır," "Söylemeyeceğim," sadece sesi öncekinden daha boğuk geliyordu (Lidov, 1942, s. 8).

Yukarıdaki gazete yazısıyla Nâzım Hikmet'in koşuklaştırdığı kesitler karşılaştırıldığında, Nâzım Hikmet'in kimi ifadeleri doğrudan alıntılardığı kimilerini ise bazı değişikliklere tabi tuttuğu görülür. Bu noktada gazete metninde yer alan diyaloglar, örneğin işkenceye şahit olan Alman askerinin davranışları birebir olarak ya da çok yakın ifadelerle koşuklaştırılırken, "kemerlerin/kayışların havada ıslık çalmaları" gibi söz grupları Nâzım Hikmet tarafından, "Kayışlar şaklıyor arka arkaya./Yılanlar güneşe doğru sıçrayıp düşerken ıslık çalıyorlar" ifadelerine dönüşür:

Ev sahipleri : bir çocuk, bir kadın, bir ihtiyar,  
 sokuldular birbirlerine:  
 . dünyadan uzak  
 ıssız bir dağ başında kurda kuşa karşı yapılmış kalmıştılar.  
 Sesler geldi bitişikten:  
 Soruyorlar:  
 "- Bilmiyorum," diyor.  
 Soruyorlar:  
 "- Hayır," diyor.  
 Soruyorlar:  
 "- Söylemem," diyor.  
 Soruyorlar:  
 "- Bilmiyorum," diyor, "- Hayır," diyor, "- Söylemem," diyor.  
 Ve yeryüzünde bu üç sözden başkasını unutan ses  
 sıhhatli bir çocuk teni gibi pürüzsüz  
 ve iki nokta arasındaki en kısa yol gibi düz  
 Bir kayış şakladı bitişikle:  
 Partizan sustu.  
 Çıplak bir insan eti ses verdi.  
 Kayışlar şaklıyor arka arkaya.

Yılanlar güneşe doğru sıçrayıp düşerken ısıklık çalıyorlar.  
 Genç bir Alaman subayı geldi mutfağa.  
 İskemleye çöktü.  
 Kapadı avuçlarıyla kulaklarını.  
 Ve gözleri sımsıkı yumulu  
 ve öylece kaldı orda kımıldamadan sorgunun sonuna kadar.  
 Kayışlar şaklıyor bitişikte.  
 Saydılar ev sahipleri:

200 . . .

Sorgu tekrar başladı:  
 Soruyorlar : "- Bilmiyorum," diyor,  
 Soruyorlar : "- Hayır," diyor,  
 Soruyorlar : "- Söylemem," diyor.  
 Ses kibirli  
 fakat artık pürüzsüz değil

kanayan bir yumruk gibi boğuktu (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1409-1410).

Verilen kesitler göz önüne alındığında Nâzım Hikmet'in bu koşuklaştırmaları ilgili gazete metninin tamamında uyguladığı görülür. Gazete metninde anlatılan olayın devamında aktarılanlar, Zoya'nın sorgulamaları, ona uygulanan şiddet ve işkence anları ve son olarak Zoya'nın idam edilişi, gazete metninde yer alan bütün detaylar Nâzım Hikmet tarafından koşuklaştırılarak *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yeniden yazılır.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan Zoya'nın hikâyesinin anlatıldığı söz konusu bölümde, gazete metninden ayrılan kimi kesitlerin yer aldığı görülür. Bu kesitlerin gazetede anlatılan olayda özellikle ne olduğu bilinmediği vurgulanan anları aktaran bölümler oluşu dikkat çeker. Başka bir ifadeyle haber niteliğindeki metinde cereyan eden olayın eksik/bilinmeyen anları Nâzım Hikmet'in oluşturduğu kurgu sayesinde tamamlanır. Örneğin gazetede yer alan metinde,

Bu nöbetçi Tatyana'yı akşam saat ondan sabahın ikisine kadar korudu ve her saat kızı on beş ila yirmi dakika sokağa çıkardı. Kimse Tatyana'nın bu korkunç gece yürüyüşleri sırasında başka hangi istismar ve eziyete maruz kaldığını tam olarak bilmiyor... (Lidov, 1942, s. 8).

ifadeleri, bu olaya şahit olan kişilerin anlattıklarının sınırlı olduğunu vurgular. Gazetede aktarılan olayın bilinmeyen yönleri Nâzım Hikmet'in manzum metninde, onun düşünce, duygu ve duyusu ile kurgusal olarak tamamlanır. Nâzım Hikmet, "Mavi gözleri yuvarlak bir çocuğun" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1412), bu olaya şahit oluşunu, Zoya'yı ve onun başına gelenleri görüşünü aktarır. Kurgudaki bu ifadeler gazete metninde yer alamaz. Fakat gazete metninde yer alan ifadelerin koşuklaştırılması bu çocuğun gözünden

verilmeye devam eder. “Çocuk” Zoya’nın bir gardiyan eşliğinde karlar üzerinde çıplak bir vaziyette dolaştırılmasını izler. Nâzım Hikmet bu tavrı bir başka bölümde, gazetede “Kimse o gece uyuduğunu ya da uyumadığını ve ne düşündüğünü kötü düşmanlarla çevrili olduğunu bilmiyor” (Lidov, 1942, s. 8) ifadelerinin yer aldığı kesitte yineler. Bu bölümde, gazete metninde Zoya’nın zihninden geçen ve bilinmeyen düşünceler yerini Nâzım Hikmet’in zihninden geçen düşüncelere bırakır. Başka bir ifadeyle Nâzım Hikmet, Zoya’nın o gün aklından geçenleri kurgular. Buna göre Zoya, öldürüleceğini bilir fakat ölümden korkmaz. Çocukluğunu, ilk hava bombardımanını, cepheye giden ilk işçi taburlarını, annesini, komsomol toplantısını, bir tramvay durağını düşünür (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1412-1413. Bu düşünceler, Nâzım Hikmet’in gazete metninde olmayan bölümler (daha doğru bir ifadeyle bilinmeyen anlar, olaylar ve düşünceler) için yaptığı kurgusal genişletmeler olarak karşımıza çıkar.

Nâzım Hikmet, koşuklaştırma işlemine kısa bir ara vererek Zoya’yla şiir öznesi (veya kurgusal alana taşıdığı kendi yaşamı) arasında bir özdeşlik kurar. Zoya’nın -muhtemelen-gazetede ki resmine bakan şiir öznesi, onun ölümüyle kendi mahkûmluğunu kıyaslar ve Zoya’nın verdiği mücadeleye yüklediği anlamı dile getirir. Bu bölüm Nâzım Hikmet tarafından parantez işaretleri “(…)” içinde verilir. Bu kesit, bir yorumlama alanı olarak değerlendirilebilir. Çünkü Zoya’nın yaşadığı olaylar, direnişi ve mücadelesine yüklenen değer bu bölümde ifade edilir. Zoya’nın direniş mücadelesine yüklenen değer, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda metnin izleğini de belirler. Böylece İkinci Dünya Savaşı’na ait gelişmeler ve anlatıların da net bir şekilde savaş sahneleriyle esere dâhil olur. Bu noktada Nâzım Hikmet’in koşuklaştırma için seçtiği kaynak metin olan gazete yazısıyla *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın birçok bölümünde bir fon olarak işlediği İkinci Dünya Savaşı’nı doğrudan izleği oluşturan öğelerden biri hâline gelir. Nâzım Hikmet’in kendi dünya görüşünü ve siyasi tavrını da içeren bu bölümde, savaşın yarattığı yıkım, ülkesini savunmak isteyen genç bir kızın yaşadığı dramatik olayın aktarılmasıyla okuyucuya sunulur.

Parantez işaretleri arasında verilen bu bölümde koşuklaştırma işleminden bağımsız olarak Nâzım Hikmet’in kurgusal alandaki değerlendirmelerin ardından koşuklaştırmaya devam edilir. Gazete metninde yer alan şu ifadeler,

Tatyana'nın getirdiği şeyler: bir bluz, pantolon, çorap. Çantasının içinde şeker, kibrit ve tuz. Şapka, kürk ceket, tüylü örme kazak ve keçe çizmeler kayboldu. Görevlendirilmeyen memurlar onları aralarında pay etmeyi başardı ve eldivenler memurun mutfağından aşçıya gitti... (Lidov, 1942, s. 8-9).

Nâzım Hikmet tarafından şu şekilde koşuklaştırılır:

Sabah oldu Tanya'yı giydirdiler,  
ama çizmeleri, şapkası, gocuğu yoktu,  
iç etmişlerdi onları.

Torbasını getirdiler :  
torbada benzin şişeleri, kibrit, kurşun, tuz, şeker.  
Şişeleri boynuna astılar,  
torbasını verdiler sırtına.  
Göğsüne bir de yazı yazdılar :

"PARTIZAN" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1415).

Örnek olarak seçilen bu kesitlerde olduğu gibi, Nâzım Hikmet'in kimi zaman birebir alıntılarla kimi zamansa değiştirme, eksiltme ve genişletmelerle fakat model metne çok yakın ifadelerle bağlı kalarak devam ettiği görülür. Zoya'nın idam edilmesine kadarki sahneler, idam sahnesini seyreden Alman askerlerinin oluşturduğu daire şekli, halkın bu idamı izlemeye zorlanması, idam sehvası olarak kullanılan sandıklar gibi ayrıntılar gazetede anlatılan yönleriyle manzum metne katılır. Örneğin gazete metninde yer alan "Memurlardan biri "Kodak" merceğini darağacına yöneltmeye başladı - Almanlar fotoğrafla yapılan infazlara ve kırbaçlamaya bayılıyor" (Lidov, 1942, s. 8-9) ifadeleri Nâzım Hikmet tarafından şu şekilde koşuklaştırılır:

Bir subay fotoğrafa meraklı,  
bir subay, elinde makina : Kodak,  
bir subay resim alacak. (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1416)

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer verilen bu bölümün sonunda da Nâzım Hikmet'in gazete metnine paralel bir şekilde koşuklaştırmaya devam ettiği görülür. Özellikle gazete metninde yer alan ve Zoya'nın son sözleri olan "Kardeşler, üzülmeyin. / Gün yiğitlik günüdür. Soluk aldırmanın faşistlere,/ yakın, yıkın, öldürün!" (Lidov, 1942, s. 9) Nâzım Hikmet tarafından aynı ifadelerle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na taşınır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1416).

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Zoya'nın hikâyesinden sonra, kurgu kaynağını gerçek hayattan alan Gabriel Peri'nin öyküsünü koşuklaştırır. Kimlik bilgileri ile tanıtılan ve Mahkûm Halil'in bir kavga kahramanı olarak gördüğü Gabriel

Peri ile birlikte Paris'te mücadele etmek istediğinin anlatıldığı bölümde ideolojik söylemi dikkat çeker (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1399). Fransız komünist, siyasetçi ve yazar Gabriel Peri, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanya'sının Fransa'yı işgali sırasında siyasi görüş ve yayınları nedeniyle idam edilmiştir. Louis Aragon gibi dünyaca ünlü sanatkârların da eserlerine konu olan Gabriel Peri'nin ölümünden hemen bir gün önce kaleme aldığı –vasiyetname şeklindeki- kısa mektubu oldukça dikkat çekicidir. Bu infaz ve Gabriel Peri'nin avukatı vasıtasıyla gün yüzüne çıkan mektup Fransa ve dünya basınında geniş bir yankı uyandırır. Örneğin 1946'da Amerika'da International Publishers tarafından *Toward Singing Tomorrows: The Last Testament of Gabriel Peri with an Essay by Louis Aragon-* (*Yarın Şarkı Söylemeye Doğru: Gabriel Peri'nin Son Vasiyeti -Louis Aragon'un Bir Denemesiyle*) isimli bir Gabriel Peri biyografisi yayımlanmıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Gabriel Peri'nin yaşamının bir kesitinin ve ölümünün işlendiği bölümde Nâzım Hikmet'in İkinci Dünya Savaşı yıllarında etkin olan Fransız Direniş Hareketi (La Resistance) ya da bir diğer adıyla Savaşan Fransa (France combattante)'nin yayın organlarında yer alan mektup metnini model aldığı düşünülmektedir. Bu mektup metni Gabriel Peri'nin son gününde avukatı aracılığıyla aktarılan hatıralar Fransız siyasetçi ve yazar Marcel Willard'ın *Babeuf'tan Dimitrov'a Sosyalist Savunmalar* (*La Défense Accuse ... De Babeuf à Dimitrov*) adlı esere taşınır. Eserin ilk baskısı 1938 yılında yapılan bu eser daha sonra 1951 yılında genişletilerek yayımlanır. Marcel Willard tarafından yayımlanan *Babeuf'tan Dimitrov'a Sosyalist Savunmalar* adlı eserinde yer alan bu metni, Nâzım Hikmet'in Fransızca süreli yayınlardan okuduğu düşünülmektedir. Çünkü Gabriel Peri'nin ölüm tarihi 1941'dir. Marcel Willard'ın bu bölümü 1938 yılında yayınladığı *Babeuf'tan Dimitrov'a Sosyalist Savunmalar*'a sonradan dâhil etmesi göz önüne alınmalıdır.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na Gabriel Peri'nin hikâyesini kurmaca alana taşırken, anılardan yararlandığı, metinlerarası düzlemde bir koşuklaştırma işlemine başvurduğu görülür. Zoya'nın gazete metninden koşuklaştırılan öyküsünde olduğu gibi düzyazı hâlindeki bir metinden alınan kesitler koşuklaştırılmıştır. Bu noktada, II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın Fransa'yı işgal etmesinin ardından idam edilen Komünist gazeteci Gabriel Peri için Marcel Willard'ın *Babeuf'tan Dimitrov'a Sosyalist Savunmalar* adlı eserinde şu ifadeler yer almaktadır:

Münihliler denen hainleri, l'Humanité'de ve Meclis Kürsüsünde kınayan Gabriel Peri'miz ölümden önce unutulmaz vasiyetnamesini yazıyordu.

*'Hayatımı yeniden yaşayabilseydim gene aynı yolda yürürdüm. Her zaman inandım ve bu gece de inanıyorum ki, sevgili Paul Vaillant-Couturier 'sosyalist, dünyanın gençliğidir ve şarkı söylenen yarınları hazırlamaktadır' derken haklı idi. Ben de birazdan şarkı söyleyen yarınları hazırlayacağım. Ölümü karşılayacak kadar güçlü hissediyorum kendimi. Hoşçakalın ve yaşasın Fransa!'*

Ölümlü bitecek olan gecede bu ulu sözleri yazmadan önce Peri, kendisine alçakça bir pazarlık önerisine cüret edebilen bir hainin ziyaretini kabul zorunda kalmıştı. Bir yalanlamaya karşılık hayatı kurtulacaktı. Gabriel bu haini alınma vurulmuş bir damga ile; kahramanca ve tarihsel bir 'Hayır!'la kovdu (Willard, 2006, s. 131-132).

Willard'ın eserinden alıntılanan kesitte italik harflerle belirtilen paragraf Gabriel Peri tarafından yazılan mektuptur. Gabriel Péri'nin avukatı Odette Moreau'ya ilettiği bu mektubun hiçbir zaman tam olarak yayınlanmadığı, Gabriel Péri'nin kimi görüşlerini ifade ettiği pasajların bu mektubun yayınlanmasında atlandığı ileri sürülmüştür. Kaynak olarak aldığı metinde yer alan ifadeleri Nâzım Hikmet kimi dönüşümlerle *Memleketimden İnsan Manzaraları* 'nda koşuklaştırarak yeniden yazmıştır:

Beyaz deniz kuşları gibi uçardı kahrkasası  
bir liman gibi dumanlı yazı odasında "Humanite'nin.  
[...]

"- Öleceksin," dediler,

"iltica et, hayatın bağışlanır."

Bunu çıplak bir kılıç gibi açık ve uzun söylediler.

Gabriel Peri dikkatli bir sabırla

ve hafif tertip alaycı nezaketiyle dinledi.

"- Hayır," dedi.

Tırmanmak bir dağın yamacına

ve ordan masmavi denizi görmek.

Hayatının amacına sadık kalıp ölmenin sükûneti.

Dostlarına ve yurttaşlarına yazdı son mektubunu.

Lüzumsuz bir tek virgül bile koymadan

tasnifli, berrak,

ve sözü doğrudan doğruya söyleyerek

her seferki dikkatiyle yazdı bunu.

İmzasını attı.

Zarfı kapattı.

Ve dinledi kendi kendini son defa:

Pişman değildi.

902'de başlayan

ve bu sabah

941 yılı Aralık ayının on beşinde

bu sabah şafakla bitecek olanı

elden gelseydi tekrarlamak

tekrarlardı aynı yerden başlayıp

aynı yoldan geçerek

ve yine gerekirse aynı yerde bitirmek üzere.

Ve biraz kibirli bir rahatlık duyuyordu.

Kafasıyla, kitapların arasından gelmişti kavgaya  
 fakat sadık kalmıştı ona namuslu bir amele gibi.  
 Aziz dostu doğru demiş:  
 "Dünyanın gençliğidir komünizm"  
 ve "şarkı söyleyen yarınları hazırlıyor."\*  
 Elektrik ampulü başladı ağarmaya  
 sökecek birazdan şafak.  
 Ve bir manga ölümün karşısında kendisi de  
 şarkı söyleyen yarınları hazırlayacak.  
 Bu bir ihtilal şarkısı, bu gül kokan bir romans.  
 "Adyö  
 e kö viv la Frans!"\*\* (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1419-1420-1421).

Bu koşuklaştırmada kaynak metinden aldığı öğeleri kurgusal alana taşıırken Nâzım Hikmet kimi değiştirmelerle genişletmiştir. Gabriel Peri'nin yazdığı mektubu, Nâzım Hikmet yorumlayarak koşuklaştırmıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Gabriel peri adına konuşan şiir öznesi bu mektubu, onun "dostlarına ve yurttaşlarına" yazdığını ileri sürer. Yine şiir öznesine göre, mektupta "lüzumsuz tek bir virgül bile yoktur." Mektupta yer alan ve Gabriel Peri'nin pişmanlık hissetmediğini vurguladığı "Hayatımı yeniden yaşayabilseydim gene aynı yolda yürürdüm" ifadesiyse Nâzım Hikmet tarafından genişletilerek kurguya dâhil edilir. Bu kesitte Nâzım Hikmet tarafından Gabriel Peri'nin doğum ve ölüm tarihleri bilgisi verilirken, bu tarihler arasındaki yaşamın/direnışin değeri yüceltilir. Gabriel Peri'nin pişman olmadığı, aslında kibirli bir memnuniyet taşıdığı belirtilir. Mektupta, Gabriel Peri'nin arkadaşı Paul Vaillant-Couturier'den bir alıntı yaptığı görülür. Bu alıntı metinlerarası düzlemde koşuklaştırma sırasında birebir *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na taşınır. Nâzım Hikmet *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı eserinde yer alan "Dördüncü Kitap"ın "İkinci Kısım"ındaki bu bölümde söz konusu alıntı için metinde "\* Pol Vayan-Kuturyen'in sözü" dipnotuyla alıntıyı belirginleştirir ve böylece yanmetinsel ögeyle alıntıyı açıklar:

"Dünyanın gençliğidir komünizm"  
 ve "şarkı söyleyen yarınları hazırlıyor."\* (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1420).

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Gabriel Peri'nin idamı için infaz saatini hatırlatan bölümü yine kaynak metin olan mektuptan alıntılanan, Gabriel Peri'ye ait sözün aynen (tercüme edilmeden ve Fransızca okunuş biçimi ile) koşuklaştırıldığı ifadelerle sonlandırılır:

"Adyö

e kö viv la Frans!”\*\* (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1421) .

alıntılarına yer verilirken dipnot ile,

\*\* Adieu, et que vive la France: Allahısmarladık ve yaşasın Fransa.” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1421) .

ifadeleriyle yapılan alıntının Türkçe çevirisi verilir. Bütün bu metinlerarası düzlemdeki koşuklaştırma işleminde kaynak metin olarak kullanılan Gabriel Peri'nin mektubunun birebir alıntılarla birlikte yazılış sürecinden, onun verdiği siyasi mücadeleye kadar yaşamına dair birçok unsurun kurgusal alana taşındığı görülür. Mektup metni etrafında kurulan metinlerarası koşuklaştırma işlemi, mektup sahibinin ifadelerinin şiir öznesi tarafından kimi zaman genişletilmesi kimi zaman da eklemelerle varlık kazanır.

Nâzım Hikmet'in metinlerarası düzlemde koşuklaştırmaya yöneldiği bir diğer kesit, *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”ta kurmaca karakterler Çopur İhsan Bey, Asri Yusuf ve Bakkal Sefer arasında geçen diyaloglardır. Bu diyaloglarda 31 Mart Vakası tartışılırken, Bakkal Sefer'in “yer yer parçalanmış eski yazılı bir gazeteyi” okuması, için İhsan Bey'e vermesi kurgulanır. Kurgulanan bu bölümde gazete metninin koşuklaştırılarak şiire dâhil edildiği görülür.

- Gazetenin ismi 'Sabah', efendi ağa,  
10 Rebiulahır 1327.  
Numero 7038.  
Sahibi imtiyazı Mihran (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1255).

ifadeleriyle kaynağı belirtilen söz konusu gazete, günlük siyasi gazete olarak İstanbul'da çıkan *Sabah* gazetesidir. İlk olarak 1876 yılında Papadopulos adında bir Rum tarafından çıkarılan ve 1922 yılına kadar yayın hayatına devam eden *Sabah* gazetesinin yayın müdürü Mihran Efendi'dir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası düzlemde koşuklaştırılan metin, *Sabah* gazetesinin 30 Nisan 1909 tarihli ve 7038 numaralı sayısında yer alan haber metinleri ve gazete yazılarıdır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda gazetenin henüz başlık klişesinde yer alan ifadelerden başlayarak “İhsan Bey”e okutulmasıyla metinlerarası koşuklaştırma işlemine başlanır. Gazetenin başlık klişesindeki Fransızca “Directeur-Propriétaire: MİHRAN” (İmtiyaz Sahibi - Yönetici: Mihran) ifadesi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki manzum metne,

"- Okuyorum, efendi ağa:



Directeure-proprietaire."

(Fıransızca'yı Türkçe gibi okudu) (Nâzım Hikmet, 2014, s.1255).

ifadeleriyle koşuklaştırılarak taşınır. Daha sonra *Sabah* gazetesinin 30 Nisan 1909 tarihli ve 7038 numaralı sayısının ilk sayfasında (üçüncü sütunda) yer alan “Abdülhamit'e Tebliğ-i Hâl” başlıklı yazının tamamı kimi dönüşümlerle ve eksiltmelerle alıntılanarak koşuklaştırılır. *Sabah* gazetesinin belirtilen sayısında yer alan “Abdülhamit'e Tebliğ-i Hâl” başlıklı yazının tamamı aşağıdadır:

Abdülhamit'e tebliği hâl'e memuren meclis-i mebusandan i'zam olunan heyet-i ayandan bahriye nazırı esbaki Arif Hikmet Paşa, Ayandan Aram Efendi, mebusandan İškodra meb'usu Esat Paşa ve Selanik mebusu Emanuel Karasu Efendi'den ibaret idi. Hîn-i tebliğde cereyan eden muhaverata dair müşarünileyh Esat Paşa'dan bu kerre aldığımız malumatı şu suretle derç ediyoruz:

Heyet-i mezkure Yıldız'a gidince dersa'adet jandarma ve polis müfettişi miralayı Galip Beyefendi mabeyin baş kâtib-i sabıkı Cevat Beyi bulmuş ve heyetin Abdülhamit'i göreceğini söylemiştir. Cevat Bey Abdülhamit'ten aldığı müsaade üzerine heyet ile beraber [...]

Heyet oraya girdikten sonra harem kapısı kapanmıştır. Heyet erkânı Abdülhamit'in bulunduğu dairenin alt katında bir odaya dâhil olmuş ve Abdülhamit'i ayakta bulmuştur. Odada iki büyük ayna, bir cesîm avize, müte'addid koltuklar ve üzerinde bir battaniye bulunan uzun diğer bir koltuk var idi. Hakan-ı mahlu'un yanında oğlu Abdürrahim Efendi ayakta bulunuyor idi. Galip Bey ile Cevat Bey ve Abdülhamit'in yedi sekiz harem ağası ve üç beş hademesi oda kapısında duruyorlardı. Rivayete göre Abdülhamit nefiy ve tağrib gibi ağır cezaları bu odada verir, mühim umuru burada rü'yet eder imiş. Heyet daireye girerken kadınların feryadını işitmişlerdir.

Odaya dâhil olunca evvela Esat paşa Abdülhamit'e bir metre kadar takarrüb ederek askerce bir selam vermiş ve:

-Millet Meclisi tarafından memuren geldik. Fetvayı şerifeye mebnî millet seni hal' etti. Tebliğ ediyoruz maahaza hayatınızla evlat ve ailenizin hayatı emindir. Demiştir. Abdülhamit o esnada siyah ceket giyinmiş üzerine bir pardösü almış, pardösü iliklenmiş idi. Oğlu Abdürrahim Efendi mabeyin setresi giyinmiş ve iki eli göğsünde ihtiram vaziyeti almış idi.

Esad Paşa hali tebliğden sonra yine askerce bir temenna ederek rüfekasıyla çekilmek üzereyken Abdülhamit:

- Bazı ifadatım vardır. Müsaade ediniz gitmeyiniz. Beni burada yalnız bırakmayınız. Sonra yarın ne ben sizi görebilirim ne de siz beni. Benim hayatım emin midir?

Esad Paşa: -Osmanlı milleti neciptir, asildir. Onlar bir padişah mâzulüne ne yapmak lazım geldiğini bilirler. Tekrar ediyorum ki canınız ve evlat ve ailenizin hayatı emindir.

Abdülhamit: - beni burada bırakmayınız. Çırağan Sarayı'na gideyim. Buradan oraya bağçe tarikiyle gidilir. Ailemi bahçeden götürüyüm. Yalnız aramızda kaç göç vardır? Selahaddin Efendi Çırağan'dan çekilsin. Bir de benim bir köşküm var. Kendim yaptırmış idim. Ma'hûd Kemaleddin Paşa zapt etmiş. Dava edecektim. Vakti gelmemişti.

Abdülhamit “Ma'hûd” tabirini her nasılsa ağızından kaçırmış ve hemen o kelimeyi yutmak istemiş ise de muvafık olamamıştır. Abdülhamit bu sözleri söyler iken çenesi tir tir titriyor imiş. Benzi fena halde uçmuş ve maahaza çehresi gayet gazûb ve korkunç bir şekilde olduğu halde sözünde devam ile:

-Ben zaten bu işin buraya ulaşacağını biliyor idim. Biraderimi otuz üç sene sakladım. O da beni muhafaza eder zannederim. Demıştır. Esat Paşa kendilerinin yalnız hal'i tebliğe memur olduklarını ve hususat-ı saireye karışmayacaklarını beyandan sonra rüfekasıyla beraber avdet etmiştir. Bu esnada harem tarafından çıkan acı acı feryatlar sema-hıraş olmuştur. Abdülhamit esna-yı mükâlemde kendisiyle maiyetinde bulunanların bir iki günde aç bırakıldıklarını makam-ı şikâyetle söylediği zaman şüphesiz sepetler doluydu. Bisküvitlerden, şekerlemelerden, tereyağlardan, envayi havyarlardan bahsetmeyi unutmıştır. Haber aldığımızı göre saraya dâhil olan asker her tarafta sepetler dolusu me'külât bulmuştur (*Sabah Gazetesi*, 30 Nisan 1909, s.1)<sup>110</sup>.

Bu metninin tamamı Nâzım Hikmet tarafından *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda koşuklaştırılırken, gazeteyi okuyan İhsan Bey'in ağzından bazı dönüşümlerle ve eksiltmelerle manzum metne taşınır:

"- Okuyorum, efendi ağa:  
'Abdülhamit'e tebliği hal.'"  
Asri Yusuf sordu:  
"- O ne demek?"  
"- Yani, Abdülhamit'e tahtından indir denmesi.  
'Abdülhamit' e tebliği hal' e memur heyet azası:  
Arif Hikmet Paşa - Ayandan,  
Aram Efendi - Ayandan,  
Meb'usandan İşkodra meb'usu Esat Paşa  
ve Emanuel Karasu Efendi - Selanik.  
Yıldız Sarayına gidilip  
mabeyin başkatibi sabıkı Cevat Beye  
haber verilmiştir Abdülhamit'i heyet görecektir diye.  
Cevat Bey, Abdülhamit'ten müsaade almıştır." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1256).

Belirtilen kesitte görüldüğü üzere Nâzım Hikmet'in koşuklaştırma yaparken, kurgu içerisinde koşuklaştırma yapılan metni doğrudan alarak koşuklaştırmadığı, kimi kelimeleri değiştirdiği ya da eksilttiği görülür. Bununla birlikte kurmaca karakterlerin konuşmalarıyla kaynak metinden yeni metne taşınan kesitler sırasıyla –koşuklaştırmaya ara vererek- yorumlanır. Örneğin model metinde yer alan bilgi, hal'in bildirilmesi için "Cevat Bey'in Abdülhamit'ten müsaade alması" *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kurmaca karakteri Asri Yusuf tarafından eleştirilir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* içinde hacimce oldukça fazla yer tutan *Sabah* gazetesinin ilgili sayısından koşuklaştırma işlemine bir başka haber başlığı "Hakan-ı Mahlu'un Müfarakatı"yla (*Sabah Gazetesi*, 30 Nisan 1909, s. 2) devam edilir. Bu başlık

<sup>110</sup> Gazete haberi imzasız olarak yayınlanmıştır.

Nâzım Hikmet tarafından “Abdülhamit’in Müfarakatı” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1258) şeklinde yeniden yazılır.

*Sabah* gazetesinin ilgili sayısından alıntılanarak koşuklaştırılan bir diğer tam haber metni ise gazetede “Abdülhamit’in Serveti” başlığıyla yayınlanan yazıdır. Söz konusu yazıda,

Maliye nezareti tarafından yapılan tahkikattan müsteban olduğuna göre Abdülhamid’in nezdinde 700 bin adet şark şimendiferleri tahvilatı var imiş. Tahvilat-ı mezkûrenin kıymeti 5.150.000 lira vadesindedir. Sultan Aziz’in metrûkatı meyanında yalnız 150 bin şimendifer tahvilatı zuhur etmiş idi (Sabah Gazetesi, 30 Nisan 1909, s.2).<sup>111</sup>

ifadeleri yer alırken, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda model alınan bu metnin şu şekilde koşuklaştırıldığı görülür:

"- Okuyalım.  
'Abdülhamit'in Serveti' :  
Abdülhamit'in yanında Şark  
Şimendiferleri tahvilatı  
700.000 imiş,  
5 milyon 150 bin lira  
eder." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1258).

Koşuklaştırmanın ilerleyen bölümünde kurmaca karakterlerin kendi aralarındaki konuşmalarında Asri Yusuf’un İhsan Bey’e “Havadis yok mu, İhsan Bey, havadis oku.”, İhsan Bey’in ise cevap olarak “Var, ama gazetenin bu yanı hepten parçalı” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1259) demesi dikkat çekicidir. Zira bundan sonraki koşuklaştırmalarda metinlerarası düzlemde neredeyse tamamen model metnin eksiltildiği görülür: Model metinden alınan parçalar, gazetede yer alan sırasından farklı olarak kesik ve yarım bırakılan ifadeler ve cümlelerin alt alta yazılmasıyla hatta metinlerarası düzlemde bir dermece oluşturularak manzum metin hâline getirilir. Nâzım Hikmet bunu yaparken, “okunmayan ve paramparça olan” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1259) gazetenin bu özelliğini vurgulamak içinse *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda alıntılanan parça metinler (başlıklar, kelimeler, cümleler vb.) arasına sıralı noktalar (.....) koyar:

- Meclisi Mebusan Riyaseti Âliyesine :  
.....Efendim Hazretleri .....  
.....Hürriyet şehitleri .....

<sup>111</sup> Gazete haberi imzasız olarak yayınlanmıştır.

..... Cenaze merasimi.....  
 .....ol bapta emrü ferman.....  
 ..... Mahmut Şevket Paşa . ..... (Nâzım Hikmet, 2014, s.  
 1260).

Böylece bu bölümde kaynak metinden alınan kesitlerle metinlerarası düzlemde bir dermece vücuda getirilerek yeni bir metin ve bağlam oluşturur. Eserin bu bölümü yırtılmış/yıpranmış bir gazete metni şeklinde tasarlanır. Bu tür bir metin yazımına Türk edebiyatında daha önce rastlanmaz. Nâzım Hikmet metnin içeriğini (gazetenin parçalanmış hâlini) biçimsel bir yöntem kullanarak görsel olarak somutlaştırılır. Böylece *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın ilgili bölümü parçalanmış bir gazete izlenimi uyandırır.

Metinlerarası düzlemde yapılan bu koşuklaştırma, *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Üçüncü Kitap"ta hapisane dükkânları önünde kurmaca karakterler arasında gerçekleştirilen konuşmalar içine yerleştirilir. Bu konuşmalar 31 Mart Vakası (13 Nisan 1909)'na dairdir. Konuşmalar 31 Mart Vakası'nın Osmanlı'da yarattığı karmaşa üzerine yoğunlaşırken Bakkal Sefer'in *Sabah* gazetesini okuması için Çopur İhsan Bey'e vermesiyle metin bağlam içine yerleştirilir. Gazetenin ilgili sayısı tam da bu konuyla ilgilidir. Çünkü gazetenin yayın tarihi 31 Mart Vakası'ndan 17 gün sonra yani 30 Nisan 1909'dur. Bakkal Sefer'in "33senelik" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1255) bir gazeteyi ortaya çıkartmasıyla kurmaca karakterler arasındaki konuşma bir anda gazetede ki haberlere yoğunlaşır. Nâzım Hikmet metinlerarası bir içeriği bağlama dâhil ederken bu içeriği farklı işlevlerde kullanır. Öncelikle gazete metninin biçimi için ironik bir söylem oluşturur. Gazeteyi koklayan Bakkal Sefer,

- Bak, gördün mıl, İhsan Bey,  
 resim de yok,  
 baştan başa Müslüman yazısı.  
 Al,  
 oku da dinleyelim (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1255).

diyerek gazeteyi alfabesinden ve resimsizliğinden dolayı "baştan başa Müslüman yazısı" olarak niteler. Bu kurmaca ironi aslında okuma yazma bilmeyen halk kişilerinin gazeteye bakış açısına yöneliktir.

Bu bölümde dikkat çeken bir diğer nokta ise kurmaca karakterler üzerinden, II. Abdülhamit döneminin olumsuzlanmasıdır. Zira Çopur İhsan Bey, Asri Yusuf ve Bakkal Sefer'in koşuklaştırılarak metne dâhil edilen gazete haberi üzerine yorumlar yaptığı görülür. Bu bağlamda metindeki kurmaca karakterlerin bakış açısına göre feodal devlet yapısının temsilcisi ve baskı yönetimi yıllarını temsil eden II. Abdülhamit'in tahttan indirildiği kendisine bildirilirken verdiği tepkiler eleştirilir. Bu eleştiriler onun mal varlığıyla ilgili haber metninde de göze çarpar.

Bu bilgiler ışığında Nâzım Hikmet'in *Pravda* ve *Sabah* gazetelerinden yaptığı ve hacimce oldukça uzun olan koşuklaştırmaların, II. Dünya Savaşı'ndan sahneler sunarken Zoya'yla ilgili haber metniyle 31 Mart Vakası'nı aktarırken ise II. Abdülhamit'le ilgili metinlerle metinlerarası bir düzlem kurduğu görülür. Başka bir ifadeyle o, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı kurgularken II. Dünya Savaşı'yla ilgili bağlamda dünya yazınına, Türkiye tarihiyle ilgili bağlamda Türk yazına ait bir süreli yayını kaynak metin olarak kullanır. Metinlerarası düzlemde özellikle Türk ve dünya tarihîyle ilgili metinleri, kendi metninin bağlamına, olay örgüsünün ilerleyişiyle paralel olarak dâhil eder. Böylece birbirinden bağımsız metinleri biraraya getirerek çoksesli bir şiir dünyası ve geniş anlam alanlarına açılan bir yapı kurar.

#### 4.6. İndirgeme

Model metnin çeşitli yönlerden kısaltarak yeniden yazılması olarak tanımlanan indirgeme, metne dâhil edilen kesitlerin çözümlenmesidir. Model metnin özetlenerek yeni metne dâhil edilmesi, model metninden alınan kesitlerin kısaltılarak ya da ayıklanarak yeni metinde yer alması da indirgeme olarak değerlendirilir. Genişletmenin tersi olan indirgeme, model alınan metin kimi yönleriyle kısaltılarak, ayıklanarak yeniden yazılmasıdır. İndirgeme yazarın kendi metninde yaptığı dönüşümleri yani özkısaltmayı da kapsar. İndirgeme ilişki biçimi içinde değerlendirilen kesip çıkartma da bir metinden alınan bir kesitin yeni metinde yeniden yazılması olarak varlık kazanır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası düzlemde farklı işlevlerle birçok indirgeme görülür. Bu indirgemelerden en belirgin olanı Nâzım Hikmet'in özgönderimle *Kuvâyi Milliye*'nin bazı bölümlerini *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na taşımasıdır.

Bunun yanı sıra Nâzım Hikmet, açık gönderimle andığı eser isimlerini, içeriklerini kısaltarak yeni metne taşır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Birinci Kitap”ta, halk anlatılarından biri olan Şah İsmail ve Gülizar hikâyesinin içeriğinin indirgenerek metne dâhil edilmesi dikkat çeker. Söz konusu bölümde kurmaca karakterlerden biri olan Halim Ağa’nın karısını öldürmesi şu şekilde anlatılır:

Aldı sağ eline paltosunun altına gizlediği baltayı.  
 Baltanın ağzı yenmişti üç yerinden.  
 Kaldırıp indirdi kadının ensesine.  
 Kan çıkmadı.  
 Kelle yere düşmedi.  
 Bir deriyle bağlı kaldı boynun ucuna.  
 Orda sallanarak  
     baktı yüzüne Halim Ağanın:  
 "- Ağa, ne yaptın?" dedi,  
     "bir vurdun bir daha vur."  
 Halim Ağa biliyor,  
 Arabüzengi kitabından aklında kalmış,  
 bir kerre vurmak gerek.  
 Bir daha vurulursa dirilir.  
 Ve vurmadı bir daha.  
 Kelle dargın  
     çattı kumral kaşlarını  
 sonra ince esmer boyundan kopup  
     düştü yere (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1057).

Nâzım Hikmet, kurmaca karakter Halim Ağa’nın karısını öldürürken aklında kalan “Arabüzengi” kitabını vurgular. Bu kısa kesit aslında daha önce de belirtildiği gibi, Türk halk hikâyelerinden Şah İsmail ile Gülizar’a yapılan bir göndermenin ipuçlarını verir. Çünkü Arap Üzengi / Arabüzengi / Arapizengi / Arapzengi vb. isimlerle anılan halk hikâyesi kahramanı Şah İsmail ve Gülizar hikâyesinde yer alır. “Arap Üzengi yüzünü göstermemek için Arap nikabı takan kahraman bir kızdır. Yüzünü bir nikap ile gizlediği için herkes onu erkek zanneder” (Gedik Çetin, 1998, s. 198). Anlatılarda yer alan söz konusu kahraman Arap Üzengi, hikâyenin varyantlarına göre değişik işlevlerle yer verilen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kimi varyantlarda insanların kafasını keserek idam eden bir kralken kimi varyantlarda yine insanların kafalarını keserek öldüren bir kadın kahraman olarak anlatılır. Varyantlarda ortak olan nokta Arap Üzengi’nin savaşan bir kahraman olması ve insanların kafalarını kesmesiyle öne çıkmasıdır. Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın belirtilen kesitinde “Arabüzengi

kitabından aklında kalmış” ifadeleriyle yer verdiği bu gönderim, Şah İsmail ile Gülizar hikâyesinde yer alan bu kahramanın özelliklerini ve yaşadığı olayları indirgeyerek metne dâhil etmesine neden olur. Çünkü Halim Ağa, o kitaptan bildikleriyle karısına balta ile bir defa vurur, ikinci defa vurduğunda kadın dirilecektir. Bu gönderme ve alıntılama kısa bir kesitte bütün bir Şah İsmail ile Gülizar hikâyesini ve bu hikâyenin kahramanlarına uzanan bir çağrışımı beraberinde getirir.

“Arabüzengi kitabı”nda olduğu gibi, bir başka indirgeme de eser kahramanlarından Basri Şener’in hikâyesinin anlatıldığı bölümde

Her nedense onda  
yaşlı bir kız hali var:  
mahzun  
sevimli  
narin.  
Ve "Fedakâr Evlat" romanının yazdığı gibi  
hasta, ihtiyar babasına bakmak için  
evlenmemiş olan (Nâzım Hikmet, 2014, s.  
1015).

ifadeleriyle “Fedakar Evlat romanı” isimli bir esere ve eserin izleksel olarak bir özetine gönderme yapılmasıyla varlık kazanır. Fakat söz konusu romana, Türk edebiyatında rastlanmazken<sup>112</sup> Nâzım Hikmet’in bir metinde ya da anlatıda yer alan kurgusal kahramanından başka bir ifadeyle belirtilen tipin davranışlarından hareketle içeriğin indirgemesi yoluyla kurguladığı düşünülmektedir.

Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda yaptığı bu tür indirgemelerin çağrıştırdıkları eserler, eser kahramanları ya da simgesel değer yüklenebilecek tipler ile metnin anlam alanını genişlettiği görülür.

Metinlerarası dönüştürmeler, Nâzım Hikmet’in şiir estetiğinde önemli bir kaynak alanı oluşturur. O, olgunluk dönemi şiirlerinde ve özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda dönüştürme işlevlerine sık yer verir. Farklı kaynaklardan aldığı ve dönüştürdüğü ayrışık unsurları bir araya getirir. Böylece metin çok sesli bir söylem, içerik ve biçim kazanır.

<sup>112</sup> Belirtilen isimdeki roman için Türk, Rus ve Fransız edebiyatlarının roman türünden metinleri isimleri itibarıyla taranmış fakat bu başlığı taşıyan bir esere rastlanmamıştır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda diğer dönüştürme işlevlerine göre daha sık kullanılan ve hacimce daha fazla yer tutan işlev koşuklaştırmadır. Koşuklaştırma işlevi ise büyük bir sanat gücünün göstergesidir. Koşuklaştırmanın yanı sıra indirgeme, genişletme, öykünme ve yansılama ile eser, beslendiği kaynak metin sayısını ve yazınsal değerini artırır.



## 5. BÖLÜM

### DERLEMELER VE GÖSTERGELERARASI ETKİLEŞİMLER

Metinlerarası düzlemde farklı metinlerden alınan kesitlerinin yeni metinde biraraya getirilmesini ifade eden derlemeler, yeni metne geniş bir anlam alanı kazandırır. Derlemelerde model metinden /metinlerden alınan kesitlerin anlamsal ya da biçimsel dönüşümleri söz konusu olabilir. Fakat oluşturulan yani metinde alıntılanan kesitlerle biçimsel ve anlamsal bütünlük sağlanır. Metinlerarası derlemeler, metinlerarası ilişkiler düzleminde biraraya getirilen metin parçalarının yeni metinde yer almasıyla vücuda getirilir. Birçok sanatkârın eserlerinde başvurduğu derlemeler, eser içinde kimi zaman başlı başına birer bölüm oluşturacak şekilde yer alır. Derlemelerde kaynak metinden alınan kesitlerin kimi zaman anlamsal ya da biçimsel dönüşümlerine de yer verilir. Metinlerarası derlemelerde metni oluşturan sanatkâr, başka sanatkârların eserlerinden kesitleri bir araya getirebileceği gibi kendi eserlerinden hareketle bir derleme de yapabilir. Bu noktada biraraya getirilen parçaların tekrar edilerek yeniden yazımı söz konusudur.

Çoksesli bir şiir dünyası oluşturan Nâzım Hikmet'in kimi manzum metinlerinde metinlerarası derlemelere yer verdiği görülür. O şiirlerinde özellikle halk türkülerinin, manilerin ve tekerlemelerin sözlerinin biraraya getirilerek metinlerarası düzlemde bir derleme yapma yoluna gider. *Kuvâyi Milliye*'de yer alan "Türk Köylüsü" şiiri bu tarzdaki şiir pratiklerinin en güzel örneklerinden biridir. Bir diğer örneği ise *Yeni Şiirler* içinde yer alan "Kore Türküsü" (1952) şiirinde görebiliriz. Halk türkülerinden alınan kesitlerin biraraya getirilerek metinlerarası düzlemde dermeceyle kurulan şiirle, yeni bir eser vücuda getirilir. Nâzım Hikmet'in manzum metinlerinde yinelemelerin kimi zaman metinde çok önemli bir unsur olarak kullandığı görülür. "Bu noktada Nâzım Hikmet'in şiir estetiğinde ve özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, "[...] hep aynı şekilde yinelenen oyunlar, biçimin kurulmasında birincil ögedir" (Jamesson, 2013, s. 70). O, böylece yarattığı metni kendi içinde tekrarlara yer veren, devingen ve özgün bir söyleme kavuşturur.

Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerinde gerçekleştirdiği metinlerarası uygulamalar onun olgunluk dönemi eserleri arasında olan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da benzer

şekilde yer alır. Halk türküleri, mani ve tekerleme gibi türlerden alınan kesitlerin biraraya getirildiği metinlerarası derlemelerin yanı sıra özellikle yinelemeler ve tekrarlanan basmakalıp sözlerle hareketli bir metin yapısı oluşturulur. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası derlemelerden kolaj ve yinelemeye yer verdiği görülür. Eserde dermece ve montaja ise rastlanmaz.

İki metin arasındaki her türden alışveriş metinlerarası ilişkileri ortaya koyarken iki farklı sanat türüne ait yapıtlar arasındaki alışveriş işlemi, göstergelerarasılıktır. Göstergelerarasılık kuramı aslında her türü kendine özgü kuralları olan bir çeşit dil olarak kabul eder. Göstergelerarası alışverişte yapıt, gönderim yaptığı başka türdeki yapıtın kendine özgü olan bu dilini, kendi diline aktararak yeniden üretir. Örneğin bir edebi eser, sinemaya uyarlanırken, sinema teknikleri kullanılarak yeniden üretilir. "Sanat yapıtları insan doğasını farklı biçimlerle ve yöntemlerle anlatmaya, göstermeye, dile getirmeye çalışır. Sözselsel olan edebî eserlerin yanı sıra resim, müzik, tiyatro ve sinema gibi diğer sanat dallarının kurduğu anlam alanları zaman zaman kesişir, birbirlerinden izler taşır ya da bir benzerlik üzerine kurulur" (Gariper, 2017, s.132). Farklı sanat dalları arasındaki bu alışverişlerle çoksesli eserler yaratılır. Yazınsallığın ölçütü olarak kabul edilen metinlerarasılığın yanı sıra göstergelerarası alış-verişler edebî metni çok daha farklı bir düzleme taşır. Metnin hareket ve anlam alanlarına yeni pencereler açan göstergelerarası kullanım metnin yaratımında farklı birçok işlevle kullanılabilir.

Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in şiirleri incelendiğinde, onun çoksesli bir şiir dünyası kurarken özellikle resim ve müzik yapıtlarına yaptığı göndermeleri dikkat çeker. O, böylece çok sesli ve karnavallaşan bir şiir dünyası kurar. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda öne çıkan göstergelerarası gönderimlerin çoğunun yine resim ve müzik eserlerine yapılan göndermeler olduğu görülür. Eserde göstergelerarası düzlemde herhangi bir uyarlamaya rastlanılmaz.

### 5.1. Kolaj

Metinlerarası ilişkiler bağlamında kolaj, önceki yapıtlardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni yaratı içinde kullanmak olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2011: 450). Kolaj, atasözü ve basmakalıp sözlerle birlikte sözel ya da sözel olmayan pek çok unsurla sağlanabilir. Bu bağlamda kolajda, kaynağı birbirinden bağımsız unsurların

bütüncül bir kurguya dönüştüğü görülür. Yaratılan bu metin ana metnin içinde yeni bir bağlam oluşturarak anlamın çok geniş ve yeni bir alana yayılmasına neden olur.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın "İkinci Kitap"ının "Birinci Bölüm"ü Haydarpaşa Garı'nın hareketliliğinin tasviriyle başlar. Trene binmeye hazırlananların, vagonlardaki ve gardaki insanların hikâyeleri aktarılır. "İkinci Kitap"ın "Birinci Bölüm"ü, "Garın saati on dokuzdu. / Kalktı Anadolu Sürat Katarı" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1089) mısraları ile son bulur. İkinci Kitap'ın "İkinci Bölüm"ünün başlangıcında "Anadolu Sürat Katarı"nın hareketiyle birlikte, "saat on dokuzdan" sonraki akşam saatleri iki farklı kolajla okuyucuya aktarılır. Bu kolajlardan ilkinde halk türkülerinden ve manilerden alınan kesitlerle, eserin ikinci bölümü için adeta yeni bir dokuyla oluşturulan bir metin kesiti vücuda getirilir:

Akşam oldu yüce dağlar.,  
Uzaklar seçilmiyor,  
gönüldür geçilmiyor.  
Akşam oldu yakamadım gazımı.  
Gök dağlar morardı, gel.  
Akşam oldu gün battı.  
Akşam oldu yine garip olana.  
Akşam oldu neyleyim?  
Akşam oldu yine bastı kareler.  
Akşamın vakti geçti (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1090).

Belirtilen kesitte "akşam" kelimesini barındıran sekiz halk türküsünden birer mısra ve bir maniden iki mısraının alıntılanarak kolaj yoluyla biraraya getirilir. Böylece trenin yaptığı akşam yolculuğu aktarılırken, türkülerden alıntılarla birleştirilen kesitlerle bir akşam atmosferi yaratılır. Bu atmosfer akşamın insanda uyandırdığı yalnızlık ve hasret duygularını yansıtan halk türkülerinin diliyle okuyucuya sunulur. Bu kolajı takip eden,

Ay doğar aşmak ister,  
yare kavuşmak ister.  
Ay doğar ayan ayan.  
Ay doğar çini mini.  
Ay doğar ayazlanır,  
ortalık beyazlanır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1090).

kesitinde ise iki türkü ve iki maniden alınan mısralarla yine bir kolaj oluşturulur. İki farklı kolaj "Anadolu Sürat Katarı aktı geçti..." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1090) mısraı ile birbirine bağlanır. Kolajlarla oluşturulan ikinci kesitte ise ayın doğuşu kelime grubunu

içeren türkü ve manilerden alıntılanan kesitlerin seçilerek biraraya getirildiği dikkat çeker. Anadolu Sürat Katarı'nın yolculuğunda bir akşam vaktini aktaran bu kolajların ardından yine zamanla ilgili bir girişle asıl konuya, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın izleğine geçildiği görülür:

Beyazlandı ortalık.  
Koşuyor ayın altında Anadolu Sürat Katan :  
ışıklar maskelenmiş,  
dışardan bakılınca  
mavi bir cam gibi karanlık.  
Halbuki bir turunç şerbeti rengindedir içerisi yemekli vagonun (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1090).

Böylece kolajlarla “İkinci Kitap”ın birinci ve ikinci bölümleri zaman ögesi etrafında oluşturulan anlatı örgüleriyle/kolajlarla birbirine bağlanır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in söz konusu kolajlarla, sözlü kültür ve halk edebiyatı unsurlarını yeni bir söylem çizgisinde biraraya getirmesi dikkat çeker. Söz konusu bölümde somut bir gerçeklikle halktan kişilerin mahkûmiyetlerinin bir yolculuk izleğindeki hâli gözler önüne serilirken Nâzım Hikmet'in seçtiği türküler, bu izleğe uygun olan hasret, gurbet, özlem ve yalnızlık temalarını içerir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in sadece bir halk türküsü yerine birden fazla halk türküsünü seçmesi ve bunları birbirlerinin içine geçirerek bir kolaj hâlinde sunması çoksesli bir yapıyı ortaya koyar. Öte yandan türküler arasına yerleştirilen mani sözleri ise bu kolajdaki kasvetli havayı dağıtır. Bilinçli yapılan bu seçim ile Nâzım Hikmet, metnin anlam alanını daha geniş bir boyuta taşır.

## 5.2. Yineleme

“Önceden söylenmişiyenidenyazma işlemi” (Aktulum, 2011, s. 483) olan yineleme, bir başka metinden alınan kesitin metin içinde tekrar kullanımıyla ya da metin yazarının kendi metninde kullandığı bir kesiti tekrar etmesiyle yapılabilir. Yinelemeler metin içinde herhangi bir dönüştürüm başvurmada yenidenyazma işlemi olarak varlık kazanır. Yaratılan metinde, bir başka metinden alıntılanan kesitin yeniden yazılarak tekrar tekrar kullanımı metinlerarası düzlemde yineleme olarak değerlendirilir. Metin yazarının kendi metninde kullandığı bir ifadeyi/sözü tekrar etmesi de yinelemedir. *Memleketimden İnsan Manzaraları* incelendiğinde özellikle kişilerle özdeşleşen onlara ait sözlerin yinelenmesi dikkat çeker. Bu bağlamda, “Meşhur Adamlar Ansiklopedi”nde

AHMET - (Onbaşı.)  
 Balkan Harbinde gitti,  
 Seferberlikte gitti,  
 Yunan harbinde gitti.  
 "Ha dayan hernşerim sonuna vardık!"  
 sözü meşhurdur (Nâzım Hikmet, 2014, s.799).

ifadeleriyle yer alan Ahmet Onbaşı'ya ait bu söz *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yine aynı isimli karakterle birlikte "Birinci Kitap"ta ve "İkinci Kitap"ta her sahneye çıktığında yinelenir.

Ahmet Onbaşı  
 (üç harpten gelen  
 ve "Ha dayan hernşerim sonuna vardık"  
 sözüyle meşhur olan Ahmet Onbaşı) (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1082).

Bu yinelemeler içerik ve söylem açısından metinde güçlü bir yapı oluşmasında rol oynarken aynı zamanda kişilerin kendine özgü özelliklerini vurgulamaları açısından görev üstlenir. Çünkü belirsiz kişilikler kendilerine atfedilen yinelemelerle belirgin bir tip hâline dönüşür. Yani Nâzım Hikmet bu yinelemere farklı işlevler yükler. Yine benzer bir şekilde *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın bir başka kahramanı, Kartallı Kâzım'ın zihninde sürekli olarak "Memetçik Memet" söz grubunu tekrarladığı görülür. Erkan Irmak'a göre, bu yinelemeler yani "[...] Kartallı Kâzım'ın trenin raylarda ilerlerken çıkardığı tıkırtıları "Memetçik Memet / Memetçik Memet" diye zihninde çoğaltarak/tekrarlayarak hatırladığı seferberlik döneminden bir kesiti okumanın, ilerleyen birkaç sene içinde Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlaştıracağı insanlardan birinin beraberinde taşımak zorunda kaldığı yükü göstermesi [...]" (Irmak, 2010, s.227-228) ve karakterin Kurtuluş Savaşı yıllarını anımsatan bir ifade olması dolayısıyla önem taşır (Irmak, 2010, s. 227-230). "Memetçik Memet / Memetçik Memet" ifadesinin tekrarı ayrıca söylem açısından da bir ahenk ortaya koyar. Böylece söz öbeği yinelenerek adeta metinde kurulan bir oyun hâline getirilir. Tekrarlanan ifade soluk bir geçmişî canlandırırken hareketli bir söylemin de kapısını aralar.

Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yinelemelerle, metni zengin bir çağrışım alanına açar. Böylece özellikle kişilerin sözleriyle ya da zihinlerinde farklı kesitlerin yinelenmesiyle çoksesli bir bütün oluşturur.

Nâzım Hikmet, bu yinelemelerin yanı sıra *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda halk dilinde kullanılan ve söyleyişlerinde yer alan basmakalıp ifadeler de yer verir. "Birinci Kitap"ta "Bulgaryalı"ların diyaloglarında yer alan,

- Yövmilbeter,  
beterden beter.  
Sonra yeter.  
*Paranın tuncu.*  
*İnsanın piçi.*  
Hepsi mi ama  
iyisi de var (Nâzım Hikmet, 2014, s. 976).

ifadeleri bu tür kullanıma bir örnektir. Metinde italik harflerle belirtilen kesit "Paranın tuncu / insanın piçi" sözü halk arasında kullanılan, kalıplaşmış argo bir ifadedir. Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda özellikle diyaloglarda bu tür kullanımlara sıklıkla yer verdiği görülür. Bu türden basmakalıp ifadeler eserin izleğinin merkezinde yer alan somut insanın günlük yaşamının bir parçasıdır. Bu yüzden Nâzım Hikmet, özellikle kişilerin kendi aralarındaki konuşmalarında bu gerçekliği sağlayabilmek için basmakalıp ifadeler de yer verir.

### 5.3. Resimsel Göndergeler

Bir resmin yazı yoluyla betimlenmesi ekphrasis olarak tanımlanır. Ekphrasiste resim, yani sözel/dilsel olmayan bir yapıtın sözel/dilsel olan yazıya aktarımı söz konusudur. "Ekphrasis kavramı hem kurmaca bir eserde görsellik içeren bir olay veya nesnenin kelimeler yoluyla yaratılmasını hem de mevcut bir görsel sanat eseri hakkında yazılan düzyazı veya şiiri ifade eder. Kurmaca bir yapıtta görselliğın sözle yaratılması anlamında ekphrasisin kaynağı retoriktir" (Toksoy Çember, 2017, s. 1098). Resimsel göndergelerde (ekphrasis) resim, fotoğraf, çizim gibi yani sözel/dilsel olmayan bir yapıtın sözel/dilsel yazıyla betimlenmesi söz konusudur. Söz konusu gönderimler görsel olanın düzyazı ya da şiirsel olana aktarımıyla gerçekleşir. Bu aktarımlarda sanatkarın kimi zaman görseli birebir betimlemeye kimi zaman ise görselin kendinde uyandırdığı izlenimleri, duygu ve duyuş tarzını ifadeye başvurduğu görülür.

Nâzım Hikmet'in görsel sanatlara ve özellikle resme olan ilgisi çocukluk yıllarından başlayarak hayatının son dönemine kadar her an canlı kalır. Annesi Celile Hanım'ın ressam olması Nâzım Hikmet için resim sanatına karşı ayrıca bir ilgi uyandırır. Nâzım

Hikmet, özellikle hapisane yıllarının başlangıcından itibaren portreler ve resimler çizer. Hapisane yıllarında arkadaşı olan İbrahim Balaban'ın kendini yetiştirmesinde büyük rol oynar. Yurt içinde ve yurt dışında birçok sergi ve resim galerisini görme imkânı bulan Nâzım Hikmet'in dostları arasında Avni Arbaş, Abidin Dino gibi ressamlar yer alır.

Nâzım Hikmet'in resme olan ilgisinin yanı sıra, Batı'da daha önce örnekleri olan ve Türk edebiyatında Hüseyin Haşım, Nabizade Nazım, Rezaizade Ekrem, Muallim Naci gibi isimlerin verdiği ilk örneklerde gündeme gelen ve özellikle Rezaizade Mahmut Ekrem'in "Kelebek" şiiriyle birlikte etki uyandıran, Ara Nesil ve Servet-i Fünun sanatçılarının sıklıkla başvurduğu "tablo altı şiirler" şiir yazımında bir dönem yaygın kullanılan ve daha sonra bir gelenek hâline gelen bir yapı kazanması dikkat çeker. Özellikle "Servet-i Fünun'un resme en yakın şiirleri Fikret ile Ali Ekrem'in kalemlerinden çıkmıştır. Fikret'in ressamlığı, keskin gözlemleri ve hassasiyetinin önünde bir duvar gibi yükselen mantığı, onun şiirini de net, kalın çizgileri olan, donuk bir tarama resmine dönüştürür" (Özgül, 1997, s. 31). Nâzım Hikmet'in okuma dünyası incelendiğinde özellikle Tefik Fikret'in şiirlerine ayrıca önem verdiği, öğrenim gördüğü yıllarda ise hâlâ etkisi devam eden bu isimlerin eserleri hakkında bilgi sahibi olduğu bilinmektedir.

Nâzım Hikmet'in resim, fotoğraf gibi görsel sanatlara duyduğu ilgi, onun kimi zaman şiirlerinde bu sanat dallarıyla ilgili unsurlara yer vermesi kimi zaman ise ressamların tablolarına ve fotoğraflara göndermelerle karşılık bulur. Nâzım Hikmet, şiirlerinde resimsel göndermeleri içeren betimleme yoluna giderken kimi zaman kurgunun merkezine bir resmi/tabloyu koyar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda resimsel göndermeler ile göstergelerarası bir düzlem kuruluşuna sıkça rastlanır. Kurulan bu düzlemler kimi zaman bir fotoğraf, resim ya da herhangi bir eser içinde yer alan tasvirî eserlere yöneliktir. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Birinci Kitap"ta yer alan Baskııcı Ömer'in hikâyesi anlatılırken, resimle ilgili öğelere göndermeler dikkat çeker. Kurguda, müftü olan babasından miras olarak, "kuka tespahler, kılaptan seccadeler ve Hattat Osman'ın müzehhep mushafları" kalan Ömer, "hastalıklı bir çocuk" olarak aktarılır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 974). Nâzım Hikmet'in Ömer'e kalan mirasları arasında "Hattat Osman'ın müzehhep mushafları"nın ön plana çıkarması ve daha sonra Ömer için,

Arabî öğrenemedi,  
Farisî öğrenemedi.

Ahmediye kitabında cennet kapılarına bakıp

- tıpkısıydı bunlar Dolmabahçe kapısının -

başladı nakışlar çizmeye (Nâzım Hikmet, 2014, s. 974).

dizeleri dikkat çekicidir. Çünkü Nâzım Hikmet, 17. yüzyılda Osmanlı Devleti döneminde yaşamış, hilye<sup>113</sup> çizimleriyle tanınan Hafız Osman Efendi'ye yapılan atıftan sonra, "Ahmediye kitabı"nın içeriğinde yer alan "cennet kapıları" resmi ile kendi metni arasında göstergelerarası bir düzlem kurar. Burada ifade edilen "Ahmediye kitabı"nın hangi kitap olduğu hakkında kesin bir bilgi yoktur<sup>114</sup>. Çünkü "Ahmediyye, Muhammediyye, Kıssayı Muhammediye" vb. isimlendirmeler, Hz. Muhammet'in hayatını, başından geçen olayları ve ona dair hadisleri içeren kitaplara verilen genel ad olarak süregelmiştir. Fakat bu kitapların birçoğunda cennet ve cehennem tasvirleri ve bunların kapılarının minyatür şeklindeki resmedildiği bilinmektedir.

Nâzım Hikmet, "Ahmediye" kitaplarında yer alan bu çizimlerden hareketle göstergelerarası bir düzlem kurarak, *Memleketimden İnsan Manzaraları* karakterlerinden Ömer'in nakkaş oluşunu hikâye eder. Bunu yaparken "Ahmediye" kitabında yer alan söz konusu "cennet kapılarının" resminin tıpkı Dolmabahçe Sarayı'nın kapısına benzediğini ifade eder. Zira "[...] Muhammediye nüshalarında yer alan kapı betimlemeleri incelendiğinde bunların aynı dönem bahçe kapılarından izler taşıdığı görülmektedir. Bu kapıların mimari tasarımları, süslemeleri Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Galatasaray Lisesi gibi yapıların anıtsal bahçe kapılarını anımsatmaktadır (Harman, 2014, s. 104). Ömer'in hikâyesinin anlatıldığı söz konusu bölümde ironik bir söylem de göze çarpar. Çünkü baskıcı olan Ömer'in geçinebilmek için "Ahmediye'nin Firdevs kapılarındaki nakışlar"ı (Nâzım Hikmet, 2014, s. 974) artık "tahta kalıp ve tahta kaşıkla patiskalar üzerine bastığı ifade edilir. Böylece resmedilen nakışların değeri hafiflemiş, nakışlara yüklenen anlam basite indirgenmiş, sıradanlaşmıştır.

<sup>113</sup> Hattatlarca 17. yüzyılda dinî yazılar için geliştirilen bir süsleme sanatı.

<sup>114</sup> *Amediye* ismi ile Yazıcıoğlu Muhammed'in *Muhammediyye* kitabının kastedildiği düşünülmektedir.



*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda resimsel öğelerle kurulan bağlar incelendiğinde “Birinci Kitap”ta tanıtılan bir diğer karakter Bayan Emine'nin hikâyesi de dikkat çeker. Hikâye şu ifadelerle anlatılır:

Fakat bu hantal, harap gövdenin üzerinde  
ipek gibi ince bir yüzü vardı :  
onuncu asır Acem nakışlarında gördüğümüz,  
Dede'nin nısfîyesinde nağmeleşen,  
bize divan şiirinin anlattığı bir yüz . . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1038).

Bayan Emine'nin yüz güzelliğini betimlenirken gönderme yapılan eserler, içerik öğeleri ve sanatçı isimleri dikkat çekicidir. Bu noktada yapılan ilk göndermenin “10. yüzyıl Acem nakışları” olduğu görülür. Nâzım Hikmet'in, minyatür sanatına ilgisini eserlerinden anlamak mümkündür. Örneğin *Yatar Bursa Kalesinde*'de yer alan “Hünernâmem'den Minyatürler” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 782) ile Seyyid Lokman'ın (ö. 1010/1601'den sonra) şehname tarzında yazdığı tezhip ve minyatürleriyle ünlü “*Hünernâme*” eserine gönderme yapar. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın ilgili kesitinde gönderme yapılan “10. yüzyıl Acem nakışları” da benzer şekilde resimsel bir göndergedir. Bu noktada Bayan Emine'nin yüzü, “10. yüzyıl Acem nakışları”nda yer alan zarif, narin ve güzel yüzlere benzetilerek “ipek gibi ince bir yüzü vardı” ifadeleriyle metinlerarası bir düzlem kurulur.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* incelendiğinde Nâzım Hikmet'in özellikle fotoğraflara göndermeler dikkat çeker. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kurguda bahsedilen birçok fotoğrafın şiirsel bir dille betimlenir. Nâzım Hikmet'in resimsel öğelerle kurduğu bu düzlem, göstergelerarası alışverişi ortaya koyar. Eserde özellikle gazetelerde yer alan fotoğraflar, mektuplar aracılığıyla gönderilen resimler, haritalar yazıyla betimlenir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*, “Dördüncü Kitap”ta Tanya'nın hikâyesinin anlatıldığı bölümde Nâzım Hikmet'in 27 Ocak 1942 tarihli *Pravda* gazetesinde yer alan haber metniyle kurduğu metinlerarası düzlemin yanı sıra, konuyla ilgili gazetede yer alan fotoğraflarla da göstergelerarası bir düzlem kurduğu görülür. Söz konusu fotoğraf *Pravda* gazetesinde farklı sayılarda farklı başlıklarla tekrar tekrar basılır.



1. **Resim:** *Pravda* gazetesinde yer alan Zoya Anatolyevna'nın fotoğraflarından.

(*Pravda* Gazetesi, 27.01.1942)

Nâzım Hikmet'in belirtilen fotoğrafı kurgusal alana taşırken, kendi zihin kodlarıyla betimleyişi dikkat çeker. Şiir öznesi, fotoğrafa bakarken, fotoğrafın kendinde uyandırdığı düşünceler ve çağrışımlarından hareketle Zoya'nın hayatına dair tahminlerde bulunur. Nâzım Hikmet, gazetede yer alan metni koşuklaştırırken, metinlerarası düzlemde gerçekleştirilen bu işleme ara verir ve parantez işaretleri "(...)" arasına aldığı bu bölümde, Tanya'nın resmini karşısına alarak onunla konuşmaya başlar. "Tanya, Bursa Cezaevinde karşımda resmin" (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1413) ifadeleriyle söz konusu bölüme başlayan şiir öznesi fotoğrafta yer alan Tanya'nın hayatı ve direnişiyle kendi hayatı arasında bir ilgi kurar, onu kendine yakınlaştırır:

Tanya,  
sen asılan partizan,  
ben hapisli şair.  
Sen kızım, sen yoldaşım.  
Resminin üstüne eğitiyor başım :  
kaşların incecik,  
gözlerin badem gibi,  
ama renklerini fotoğraftan anlamam mümkün değil.  
Fakat yazıldığına göre  
koyu kestaneymişler (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1414).

İlerleyen bölümde kurmacanın sınırları içerisinde Tanya'yı çocuğu Memet ile özdeşleştiren Nâzım Hikmet, gerçek hayattan bazı izleri anlaşıtırarak manzum metnine dâhil eder. Çünkü resim hapisanede bulunan şairin/şiir öznesinin arkadaşlarına gösterilir. Bu bölümün ardından manzum metinde resmin tasvir edildiği görülür:

Tanya,  
 saçların ne kadar kısa kesilmiş,  
 oğlum Memet'inkilerden farkı yok.  
 Alnın ne kadar geniş,  
 ay ışığı. gibi,  
 rahatlık ve rüya veriyor insanın içine.  
 Yüzün ince uzun,  
 kulakların büyücek biraz.  
 Henüz çocuk boynu boynun :  
 henüz hiçbir erkek kolu sarılmamış anlıyor insan.  
 Ve püsküllü bir şey sarkıyor yakandan :  
 süsünü sevsinler mini mini kadın (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1414-1415).

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda resimsel göndergeye başvurduğu bir diğer bölüm, "Birinci Kitap"ta kurgu içinde yolculuk yapan trenin İzmit'e yaklaştığı ve dışarda "deniz üstünde Yavuz gemisinin görüldüğü" sahnedir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1043). Nâzım Hikmet, Yavuz zırhlısının görünüşünü,

Biçimli  
 belki yeni boyanmış,  
 temiz.  
 Fakat böyle uzaktan  
 onu ilk göreni şaşırtacak kadar heybetsiz .  
 Sanki direklerinden tutulup  
 kolayca oturtulmuş gibi suyun üzerine  
 Hiçbir yeri benzemiyor  
 - hatta bacaları -  
 kahvelerdeki taşbasma renkli resimlerine (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1043).

dizeleriyle betimler. Kurmacada çizilen bu sahnenin sonunda, o dönemde toplumca düşünülen/hayal edilen Yavuz Gemisi'nin gerçekte küçük ve "heybetsiz" oluşuna dikkat çekilirken, yine o dönemde (1930'lu yıllarda) kahvehanelere asılan Yavuz Gemisi'nin resmine gönderme bulunur. Bu noktada kahvehanelere asılan "taşbasma renkli Yavuz Gemisi resimleri" ile göndermeye bir kanıtlama işlevi yüklenir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda resimsel göstergenin dilsel olarak ifade edildiği bir diğer bölüm, "Üçüncü Kitap"ta hapisanede *Sabah* gazetesini okuyan mahkûmlardan

biri olan Asri Yusuf ve arkadaşlarının hikâyeleridir. Söz konusu bölümde, “gazeteyi masaya bırak Yusuf, Hz. Ali’nin devesiyle karşılaşır” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1262). Dizesinde masanın üzerinde duran resim, göndergenin kaynağıdır. Nâzım Hikmet, resimsel bir öge olan ve halk arasında “Hz Ali’nin öldükten sonra kendi cenazesini taşımasını simgeleyen” çizim olarak kabul edilegen resmi betimler:

Bir kambur deveydi bu,  
bir tabut taşıyordu.  
Bir agelli Arap,  
yüzünde nikap,  
yediordu deveyi.  
Deveyi yeden,  
tabutta yatan,  
Hazreti Ali.  
Bir yol yeşil  
bir yol al,  
tabutun üstünde şal.  
Tabutta boydan boya  
tabuttan büyük  
Zülfikar, ağzı çatal (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1262-1263).

Bu betimlemeler, göndermede bulunulan resmin kimi ayrıntılarını da ortaya koyar. Geleneksel olarak çizilen cam üstü Hz. Ali resimleri, farklı birçok şekilde cam ya da ayna üzerine yağlı boya ile ya da baskı şeklinde yapılan ve efsanevi bir anlatıyı konu alan figürlerdir.



2. **Resim:** Hz. Ali’nin kendi cenazesini taşımasını simgeleyen resim örneklerinden.

Göndermede bulunulan resmin, hikâyesinin aktarılması *Memleketimden İnsan Manzaraları* için ayrıca önem taşır. Çünkü şiirsel dile dönüştürülen resimsel ögenin halk anlatılarında yer alan bir karşılığının olduğu görülür. Dikkat çeken bir diğer nokta ise, Nâzım Hikmet'in kurmaca karakterleri Asri Yusuf ve Çopur Osman'ın resme “fazlalık olarak Ermenice bir dua kitabından gördükleri ve esinlendikleri bir melek” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1263) figürü eklemeleridir. İronik bir dill kurulan bu bölümle resmin yenilenerek nasıl baskıya alındığı ifade edilir. İroni, Nâzım Hikmet'in halk gerçeğini yansıtırken aynı zamanda gülünç bir durumu ortaya koymasıyla varlık kazanır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Kurtuluş Savaşı'nın ve İkinci Dünya Savaşı'nın asıl hikâyeyle birlikte arka planda sürekli olarak yer aldığı görülür. Kurtuluş Savaşı, savaşa katılanların hikâyeleri ve özellikle Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* destanıyla paralel bir şekilde kurguya dâhil edilirken, İkinci Dünya Savaşı -*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nin yazıldığı süreç göz önüne alındığında- güncel olaylar, radyo haberleri, gazete metinleri gibi öğelerle kurmacaya dâhil edilir. Bu bağlamda özellikle, İkinci Dünya Savaşı'nın cephe hareketlerinin ve savaşın gidişatının işlendiği bölümde, kurmaca karakterlerden Mahkûm Halil'in savaşı takip ettiği harita dikkat çeker:

Yaymıştı Halil Doğu cephesi hartasını  
 odanın ortasına, betona.  
 Gazetelerden kesilip yapıştırılmış  
 ve ölçüsü ayrı her parçanın.  
 Baltık, Karadeniz'e dehşetli yakın.  
 Varşova burnu dibinde Kiyef'in.  
 Orel, Briyansk'tan alabildiğine uzak.  
 Ve Halil'in hartasında Moskova'ya varabilmek için  
 bazan bir arpa boyu. bazan bir dünya boyu yol aşılacak (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1398).

Nâzım Hikmet, Sovyetler Birliği'nde yayınlanan *Literaturnaya Gazeta*'daki bir yazısında şu ifadelerle yer verir: “Kendi yaptığımız Sovyetler Birliği haritasında, geceleri harbi takibediyorduk, haritayı bir demir ilaç kustusunda ve çiçek saksısının toprağı içinde saklıyordum” (Nâzım Hikmet, 1952, s. 10). Resimsel bir öge olan ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda “Doğu Cephesi haritası” olarak adlandırılan bu harita, metinde İkinci Dünya Savaşı'nın ilerleyişiyle birlikte kurguya dâhil edilir. Çünkü haritadaki yer isimleri ve özellikle haritadan hareketle Moskova şehrinin konumu ve tasvirleri, resimsel bir ögenin dilsel bir ögeye dönüştürülmesidir. Söz konusu harita eser için çok değerlidir.

Çünkü savaşın ilerleyişi ve savaş hakkında yapılan konuşmalar bu harita üzerinden gerçekleştirilir. Ayrıca şiir öznesinin düşünceleri ve kimi zaman savaş hareketlerinin tahmini için (örneğin Alman ordusunun ilerleyişi) yine bu haritaya başvurulur. Kurguda yer alan mahkûmlar için bir hayal dünyası yaratma imkânı sağlayan harita ile göstergelerarası bir düzlem kurularak sınırlar, savaşın ilerleyişi ve dünyada yaşananlar metne dönüşür, yani resimsel öge yazıya aktarılır.

#### 5.4. *Memleketimden İnsan Manzaraları ve Sahneleme*

Sinemanın genç bir sanat dalı olan sinemanın başta senaryo ham maddesi olmak üzere diğer sanat dalları ve özellikle edebiyatla sıkça göstergelerarası ilişkiler kurması dikkat çeker. Bu ilişkiler ağı kimi zaman sinemadan edebî metne kimi zaman edebî olandan sinemaya taşınan ve sürekli kendini yenileyen biçimsel ya da içeriksel alışverişlerle gerçekleşir. Bu bağlamda sinemanın edebî ürünleri hem kaynak olarak kullanır hem de onların oluşumunda bir kaynak özelliği taşır.

Nâzım Hikmet'in özellikle olgunluk dönemi şiirlerinde sinemadan yeni anlatım teknikleri ve yöntemler noktasında faydalandığı görülür. Bu noktada onun özellikle Rusya'da öğrencilik yıllarındaki tiyatro ve sinema faaliyetleri önemlidir. "Nâzım Hikmet, Mayakovski'nin sinema sanatıyla, sinema kuramlarıyla ilgilenişini de genel çizgileriyle yıllar öncesinden bilmektedir. Mayakovski'nin, sinemaya özel bir yer veren, kuramlarını ve sorunlarını sayfalarında yayınlıyan *Lef* adındaki dergisini de izlemiş olabilir" (Ece Ayhan, 1967, s. 40). Nâzım Hikmet'in Rusya'dan döndükten sonra babası Hikmet Bey'le birlikte sinema sektöründe çalışması, ayrıca İpek Film'de çalışması, senaryolar kaleme alması ve sinemaya olan ilgisi onun yazılarında sinema etkisinin varlığını akla getiren başat ipuçlarıdır. Nâzım Hikmet'in süreli yayınlarındaki yazıları tarandığında, sinemanın toplum üzerindeki etkisine eğilmesi dikkat çeker. Bu noktada onun özellikle Amerikan sinemasını eleştiren birçok yazı kaleme aldığı fark edilir. Sinemanın toplum üzerinde oluşturduğu algı ve bilinçaltı göndermelere dikkat çekmek isteyen Nâzım Hikmet Amerikan sinemasının bunu bir güç olarak kullandığını dile getirir. Yaşadığı dönemde imkânları dâhilinde sıkı bir sinema izleyicisi ve takipçisi olan Nâzım Hikmet'in aynı zamanda sinemanın mutfak kısmında da yer alması onun özellikle gösterim/sahne tekniklerine hâkim olmasını sağlar.

Nâzım Hikmet'in özellikle hacimli manzum metinlerinde sinema sanatının gösterim tekniklerine başvurduğu görülür. Bu bağlamda *Kuvâyi Milliye*, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları* öne çıkan eserleridir. Ece Ayhan, "Nâzım Hikmet ve Sinema" başlıklı yazısında, "[...] Nâzım Hikmet'in şiir yapıtları içersinde sinemalık nitelikleri, -çekimden çekim'e kopuşsuz akıcılıklarını, çeşitli imgelerinin alan derinliklerini, devingen ve tartımlı kurgusunu özellikle gözönünde bulundurarak- belki en belirgin olanı *Memleketimden İnsan Manzaraları*'dır diyorum" (Ece Ayhan, 1967, s. 40) ifadelerine yer verir. Bu noktada özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın sahneler arası geçişlerinin sinemanın kadraj/sahne geçişi tekniğiyle benzerlik taşıması dikkat çeken en belirgin özelliğidir. Şöyle ki Haydarpaşa Tren Garı'nda bşalayan hikâye Anadolu'nun ücra köşeleri, tren vagonları, garlar, taksi durakları, hastane odaları vb. birçok mekânda, sahneler hâlinde okuyucunun gözleri önünde parça parça bir bütün oluşturan film şeridi gibidir. Zaman zaman İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleştiği coğrafyaya dahi uzanan bu mekânlarda farklı kişilerin kimi zaman birbiriyle bağlantılı kimi zamansa bağımsız hikâyeleri sinema filmlerini anımsatan sahne geçişleriyle okuyucuya sunulur. Nâzım Hikmet, sinemada kullanılan bu tekniği göstergelerarası bir düzlemde kendi eseri için bir imkâna dönüştürür.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*, sinema filmlerinde uygulanan yakın fakat geniş açılı bir çekimi anıştırır biçimde, esere konu olan sıradan insanların yaşamlarına yaklaşp uzaklaşır. Esere konu olan insanların geçmişi ve bugünü onların kurgu içinde canlandırılmasıyla hareketli ve panoramik bir kamera açısıyla okuyucuya sunulur.

O, başlangıçta Dziga Vertov'un çizgisine yakındır (... Vertov'un Sinema-Göz akımının görüşlerinden yararlandığını belirten veriler de vardır yer yer, gerçekliğe doğru bir adım deneyi –Ece Ayhan). Sinemanın temel ilkesini "devinim" olarak gören, bilinçli olarak Dziga (topaç), Vertov (firdöndü) takma adını seçen bu sinema adamı yani Denis Kaufman'ın uygulama-kuram-düşünceleri ile Nâzım'ın ateşli şiir çizgisi kesişir (Makal, 2015, s.53).

Nâzım Hikmet uyguladığı bu yöntemlerle, metnine hareketli bir bakış getirir. O böylece genel kurgu içinde birbirinden bağımsız hareketli kameralar kullanıyormuşçasına zaman zaman yakaladığı ayrıntılara yoğunlaşır zaman zaman ise bir sahneyi canlandırır ya da keser. Sahneleme tekniğinin imkânları *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda

kullanılan eşzamanlılık tekniği yani, “aynı anda farklı mekânlarda, farklı sahnelerde gerçekleşen olayların bir arada sunulması [nın]” (Koçak, 2012, s. 19) yolunu açar. Böylece farklı sahnelerdeki olaylar, hikâyeler ve durumlar eşzamanlı olarak okuyucuya aktarılır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nı sinemanın biçimsel ve teknik özelliklerine yaklaştıran bir diğer özellik ise her sahnede ve sahne geçişlerinde karşılaşılan monolog ve diyaloglardır. Eserde kadraja giren kişilerin hikâyeleri çoğu zaman, karşılıklı konuşmaların içinde geçen bilgilerden öğrenilir. Hikâyeye konu olan kişinin geçmişi ya da düşünceleri bu bilgilerin aktarımıyla ortaya konur. Böylece Nâzım Hikmet, sinema filmlerinde –gösterme dışında- olay akatarımının önemli bir kısmını oluşturan diyalogları kullanma noktasında yine sinema filmelerine anıştıran bir teknikle okuyucunun karşısına çıkar.

Nâzım Hikmet’in *Kuvâyi Milliye*’deki savaş sahneleri ve cephe arkasını anlatırken de kullandığı bu teknik, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda da birbirinden bağımsız sahnelerin, kişilerin, hikâyelerin, olayların ve mekânların bir bütün oluşturacak şekilde birbirlerine bağlanmasını sağlar. Böylece Nâzım Hikmet, edebî metinlerinde sahneler arası geçişlerle okuyucuyu sürükleyen, canlı, akıcı bir yapı kurar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda sinema filmlerini anıştıran bir diğer unsur müziğin bir kimi zaman merkeze alınması kimi zaman ise bir fon olarak arka planda kullanılmasıdır. Eserde müzik doğrudan göstergelerarası bir unsur olarak kullanılmayıp bir fon olarak kullanıldığında, olayların akışı/hikâye aktarımı gelişirken örneğin hapisane koridorunda çalan radyo ya da bir mahkûmun söylediği türkû gibi metne arka planda eşlik eder. Okuyucu zihninde metnin içeriğini canlandırırken müzik ya da bir başka ifadeyle fon olarak kullanılan müzikal unsur, adeta arka planda duyulur hâle gelir.

### 5.5. Müzikal Unsurlar

Bir sanatkârın eserinde müzikal öğelerin yer alması ve edebî uyarlamalar, müzik ve göstergelerarası etkileşimlerin varlığına işaret eder. Dilin birbirinden ayrılmayan bir ses ve anlam unsurunu birlikte taşıması, müzik ve yazınsal olan türleri birbirine yakınlştırır. Bu bağlamda tarihî anlatılar olan mit ve müziğin dilden kaynaklandığını ifade eden Levi-Strauss, her iki sanat dalının kardeş olduğunu fakat farklı istikametlerde geliştiğini zaman



zaman bazı noktalarda birleştğini ileri sürer (Levi-Strauss, 2013, s. 70-72). Gerard Genette de müzik ve yazınsal türlerin alışverişine dikkat çeker: “[...] Şarkı sözleri, birer metin olarak görülebileceklerine göre müziksel ya da müziksel olmayan diğer metin türleriyle alışveriş içerisine girebilir” (Aktulum, 2017, s. 119). Yaratılan bir metinde müzik öğeleriyle yapılan her türlü alışveriş ya da eserde müziksel öğelerin yer alması, uyarlamalar, metin ile ve müzik arasında göstergelerarası etkileşimleri ortaya koyar.

Nâzım Hikmet’in mektupları, hatıraları ve özellikle eserleri incelendiğinde Türk ve dünya müziğine büyük ilgi duyduğu görülür. Nâzım Hikmet bu ilgiyi manzum eserlerinde yer verdiği müzikal öğelerle şiirlerine yansıtır. Onun şiirlerinde müzikal unsurlar farklı birçok işlevle metne dâhil edilir. Bu bağlamda *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Birinci Kitap”ta yer alan karakter Bayan Emine’nin fiziki özellikleri,

Fakat bu hantal, harap gövdenin üzerinde  
ipek gibi ince bir yüzü vardı:  
onuncu asır Acem nakışlarında gördüğümüz,  
Dede'nin nısfıyesinde nağmeleşen,  
bize divan şiirinin anlattığı bir yüz . . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1038).

ifadeleriyle betimlenir. Nâzım Hikmet, Türk musiki bestekâr ve hanendelerinden İsmail Dede Efendi (1778-1846)’yi kastederek onun çaldığı müzik aleti olan nısfıye<sup>115</sup> ve onun melodilerine göndermede bulunur. Bayan Emine’nin yüzü, müzik sanatına ait unsurlarla anlatılır. Gönderim yapılan isim Dede Efendi’nin, Türk müziğinde geleneği yaşatan bir isim olduğu bilinmektedir. “Dini bestelerinde ağır başlı ve akıcı bir üslûbun tasavvufî ilham ve coşkuyla birleştiği engin bir ufuk gözlenen İsmail Dede'nin bu sahadaki eserleri arasında Mevlevî ayinlerinin ayrı bir yeri vardır” (Özcan, 2001, s. 94). Bu noktada Nâzım Hikmet’in bir süre yanında yaşadığı dedesi Nâzım Paşa’nın Mevlevîliğe ilgisinden etkilendiği açıktır. Bayan Emine’nin yüz güzelliği anlatılırken gönderim yapılan Dede Efendi’nin öne çıkan eserlerinden biri “Yüzündür cihanı münevver eden” isimli şarkısıdır. Söz konusu şarkının,

Yüzündür cihanı münevver eden,  
Fedâdır yoluna bu cân ü bu ten  
Senün çün yandığım nedendir neden  
Senden midir benden midir

<sup>115</sup> Kısa neylere verilen isim.

Dilden midir bilmem neden (Güfte Sahibi: İsmail Dede Efendi)<sup>116</sup>

dizeleri bir yüz güzelliğini betimlemeyle başlar. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in bilinçli bir seçimle Dede Efendi'nin nısfıye melodilerine kaynaklık eden metinlerle Bayan Emine'nin yüz güzelliğini özdeşleştirdiği görülmektedir.

Yine *Memleketimden İnsan Manzaraları* “Birinci Kitap”ta yer alan kahramanlardan Şadiye'nin hayatından kesitler, bir İstanbul türküsü olan “Ada Sahillerinde Bekliyorum” un sözleriyle birleşir. Şadiye'nin hayatı ile şarkı sözlerinde yer alan ifadelerin/izleğin kesişimi, kurmaca karakter Şadiye ile “Adalar sahilinde beklenen Şadiye”nin benzerliği yanında, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Şadiye'si “edalı ve nazenin” tavırlarıyla türküdeki Şadiye'yi hatırlatır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1042).

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta Hasan Şevket'in hayal ürünü “başparmak boyundaki adam”la konuşması esnasında, “Yeni Kapıda Atlılar” isimli anonim halk türküsüne bir göndermede bulunulur. Baş parmak boyundaki adam başka yani Hasan Şevket'in hayal dünyasında cisimleşen vicdanı ona,

Bahar geldi, Hasan Şevket,  
dallara su yürüdü.  
Kuş bile yuva yaptı,  
kuş kadar olamadın . . . (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1067).

diyerek onun hayıflanışını pekiştirir. “Yeni Kapıda Atlılar” şeklinde adlandırılan türkünün, dizelerinin/ sözlerinin Hasan Şevket'in hayatına uyarlanmasıyla müzikal bir öge metne dâhil olur.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta Şinasi Bey'in hikâyesi anlatılırken yine müzikal bir unsura gönderme vardır. “Eski Şûrayı Devlet azasından” olan Şinasi Bey'in birlikte çalıştığı kişilerin yolsuzluk yaptığı düşüncesiyle intihar edişi hikâyeleştirilir. Altmış yaşında olan Şinasi Bey'in yaşadığı bu durum, yolsuzluktan kendini suçlaması, yapılan hesabın yanlışlığı ve inhisara geçirme karşısında kendini konumlandırılamaması ve kendi hayatına son vermesiyle sonuçlanır. Nâzım Hikmet, kurmaca karakter Şinasi Bey'in intihar edişini müzikle birleştirir:

<sup>116</sup> İSAM - Cüneyd Kosal Türk Musikisi Arşivi.

Şinasi Bey sizlere ömür.  
 Diyorlar ki odasına kapanıp merhum  
 ta be sabah o gece  
 Ayda operasını çalmış gramofonda (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1105).

*Aida*, İtalyan sanatçı Giuseppe Verdi tarafından bestelenen dört perdelik bir operadır. Librettonun yazarı Antonio Gishlanzoni'dir. Kurmacaya göre, Şinasi Bey'in sabaha kadar *Aida* operasını dinledikten sonra intihar etmesiyle operanın başkarakterleri Aida ve Radames'in birlikte ölmeyi seçmesi birbirini tamamlar. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Şinasi Bey'in hikâyesinde müzikal bir ögeye – opera dinletisine- gönderme yaparak, göstergelerarası bir düzlem kurar. Bu düzlem her iki eserin içeriğiyle ilintili şekilde varlık kazanır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “İkinci Kitap”ta, kurmaca karakter Üniversiteli'nin pilotluk ve savaşa ilgili düşünceleri anlatılırken bir başka şarkı sözü alıntılanır:

pike yapıyor pilot  
 kolan vururken Emirgan Korusu'nda ben  
 çınar  
 asma salıncak  
 yar gelip yar gidip sallanacak  
 pilot aklını oynatsa  
 bir bomba atsa,  
 mitralyöz ateşine tutsa yahut  
 Londra, Belgrad, Rotterdam (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1209).

Belirtilen kesitte yer alan şarkı sözleri, “Salıncak (Bahçeye İndim Ki Asma Salıncak)” isimli şarkıdan alınan iki mısradan oluşur. Bağlam içinde kurmaca karakter Üniversiteli'nin bilinçaltının karmaşası içine yerleştirilen bu kesit, müzikal bir göndergeyle varlık kazanır. Çünkü kurmaca karakter Üniversiteli'nin zihninden geçenlerin kendi hayatıyla ilgili kısmı o dönemde yaşanan İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili bir karmaşaya dönüşür. Onun hayata dair düşüncelere daldığı sırada “yukarda sonsuz maviliklerde” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1209) geçen uçak bir anda Üniversiteli'ye savaşı ve savaşın getirilerini çağırıştırır. O, –belki de- söz konusu şarkının sözlerini ve sevgilisini düşünerek savaş düşüncesinden uzaklaşmak ve kurtulmak ister. Pilotun aklını kaybetmesi ve “Londra, Belgrad ve Rotterdam” şehirlerini vurabilme ihtimalini zihninden geçirir. Daha sonra yine savaşın getirdiği yıkım ve sevgilisine yönelen düşünceleriyle sahnedeki çekilir.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* "İkinci Kitap"ta, müzikal göndergeye başvurduğu bir başka kesit, Mahkûm Melahat'ın "bir hayli hasretle sevgili şarkısını mırıldandığı" kesitte varlık kazanır. Söz konusu bölümde, "Gönül Hasreti Sönmez Şarab-ı Kevserle" şarkısına,

Dayadı başını duvara.  
Ve kalın sesinde bir parça alay  
ve bir hayli hasret,  
başladı sevgili şarkısını mırıldanmaya:  
"Hayatı gel içelim  
gel içelim buseden kadehlerle." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1210-1211).

dizeleriyle gönderme yapılır. Çünkü Mahkûm Melahat hapisanede bulunan ve dünyaya dair sürekli hayaller kuran biridir. Çocuğu ve annesine olan özlemini hatırlayan Mahkûm Melahat'ın "bir parça alay ve bir parça hasretle" söylediği şarkı onun hayatının ulaşılmaz olanlara duyduğu özlemi ve boşvermişliği içerir.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Üçüncü Kitap"ta, müzikal göndergeye başvurduğu bir başka kesit, Asrî Yusuf'un hikâyesinin anlatıldığı bölümdür. Asrî Yusuf'un kısa hayat hikâyesinin ardından askere gidişi anlatılır ve

İstanbul'da askerlik.  
Ve tezkere alıp Ilgaz'a henüz dönmüştü ki  
"Çıktık açık alınla on yılda her savaştan." (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1248).

dizeleriyle, "10. Yıl Marşı"ndan bir mısra *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na dahil edilir. Bu noktada Asrî Yusuf için seçilen müzikal ögenin onun hikâyesiyle ve fikrî duyusuyla örtüştürülmesi dikkat çeker.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* "Üçüncü Kitap"ta, müzikal göndergeye başvurduğu bir başka kesit, Rauf Bey'in hikâyesinin anlatıldığı bölümdür. Ceza hâkimi olan Rauf Bey'in bir davette eşyle dans etmesi anlatılırken,

Mazi tangosunu çalıyor cazbant,  
eski bir yerli malı (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1284).

dizelerinde gönderme yapılan "Mazi Tangosu" ya da yaygın bilinen adıyla "Mazi Kalbimde Yaradır" tangosunun sözleri içerikle bütünleştirilir. Sözleri Necip Celal Andel'e ait olan ve 1928 yılında bestelenen "Mazi Tangosu" nun sözlerinin muhtevası,

Rauf Bey'in evlilik ilişkisini açıklamaya yardımcı olur. Şöyle ki hâkim Rauf Bey'in eşi kendinden gençtir ve eşinin kendinden önceki evliliğinden iki çocuğu vardır. Rauf Bey'in bir bacağında “yarı inme” vardır ve bu koşulların eksiklik yarattığını düşünür:

Hayat. . .  
 Karınız gençtir, Rauf Bey,  
 kafi değil çocuklarını sevmek,  
 karınız dans etmek ister, Rauf Bey,  
 uyumamalı (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1284).

Aslında Rauf Bey'i korkutan karısının eski eşine özlem duyması ya da başka birini tercih etmesi ihtimalidir. Bu yüzden o karısına ayak uydurmak zorundadır ve “yarı inmeli bacağına sürükleyerek” karısını dansa kaldırır. İşte bu sırada eski bir cazbant, “Mazi Tangosu” çalmaktadır. Nâzım hikmet'in metinde gönderme bulunduğu şarkının sözleri izlekte işte bu noktada işlevseldir. Çünkü şarkı sözleri bir zamanlar gençliğini bir aşka harcayan bir âşığın anılarını çağırıştırır. Böylece metnin anlamı müzikal bir unsur olan şarkıya / şarkı sözlerine göndermeyle genişletilir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Üçüncü Kitap”ta, “İzmir Marşı”nın ismine doğrudan gönderme vardır. Fakat marşın ismine gönderim sadece Vali Bey'in nutku için şehir bandosunca çalınan eserin yarıda kesilişini bildirmek için metne dâhil edilir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1288). Bu noktada söz konusu marşın önemini yitirmesi dikkat çekicidir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Dördüncü Kitap”ta, Alman opera bestecisi Richard Wagner'in operalarına doğrudan gönderme vardır. Münihli Hans Müller'in hikâyesinin anlatıldığı kesitte, onun sevgilisi Anna, “[...] Vagneryen bir operada do sesi gibi heybetli” (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1379) olarak betimlenir. Bu kesitte dikkat çeken nokta İkinci Dünya Savaşı'ndaki işgalci Alman ordusunun mensubu Münihli Hans Müller'in sevgilisinin yine bir Alman opera bestecisi Richard Wagner'in opera bestelerindeki “do” sesine benzetilmesidir. Richard Wagner, “bir Alman milliyetçisi, bir anti-semit ve Adolf Hitler'in favori bestecisi ve bunların yanında operaları ve diğer türde yazdığı eserleri ile Batı müziğinin gidişatını devrimci bir şekilde etkileyen bir teorisyendir” (Bıçaklar, 2020, s. 1). Nâzım Hikmet, işgalci bir Alman askerinin sevgilisinin heybetini bu ünlü müzik adamının siyasi tavrını da göz ardı etmeden onun opera türündeki eserlerine göndermeyle ortaya koyar. Öte yandan Anna'nın heybetinin müzik notalarında en kalın

ses olan “do” sesine benzetilmesi göstergelerarası gönderimle anlamın daha farklı bir düzlemde ifade edilmesini sağlar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Dördüncü Kitap”ta, Cevdet Bey’in hikâyesinin ve hapisanede bulunan Halil, Bethoven Hasan ve Ressam Ali’nin hikâyelerinin bir radyo dinletisi etrafında kesişmesinin anlatıldığı bölümde metin adeta müzikal bir unsur üzerine inşa edilir. Bu bölümde daha önce 1951 yılında Türkiye’de Dimitroff Halk Gençliği Birliği Yayınevi ve 1952 yılında ise Sofya’da Halk Gençliği Yayınevi tarafından *Moskova Senfonisi* ismiyle başlı başına bir kitap olarak yayımlanır.

Bu bölümde Cevdet Bey, “Sekiz lambalı ve 39 model [olan] turuncu bahçesindeki radyo”dan dinlediği senfoniye kendini bırakır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1384). Halil, Bethoven Hasan ve Ressam Ali ise “Dört lambalı ve 29 model [olan ve ] hapisane koridoruna kurulan radyo”da aynı senfoniye dinlemektedir (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1385). Bu senfoni Moskova’dan yapılan bir radyo yayınından dinlenir. Ekber Babayef, 1953 yılında Sovyet Rusya’da yayımlanan Nâzım Hikmet’in *Seçme Eserler*’i için yazdığı notta radyodan dinlenen senfoninin, Dmitri Şostakoviç’in *7 Numaralı Senfoni*’si olduğunu belirtir (Nâzım Hikmet, 1953, s. 616). Kimi kaynaklara göre bu senfoninin diğer adı *Leningrad Senfonisi*’dir. Eserin, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya’nın kuşattığı Leningrad şehrinin yaklaşık üç yıl süren direnişinin müzikal ifadesini temsil ettiği ileri sürülür. Öte yandan Dmitri Şostakoviç’in bu eseri Rus halkına, onların çektiği acılara adadığı bilinmektedir. *7. Senfoni*, bir savaş tasviri içerir. İşte tam bu noktada Nâzım Hikmet’in İkinci Dünya Savaşı’na dair kurgusal bir olay örgüsüne yer verirken müzikal bir unsurdan kaynak alır. Böylece kendi metni ile bir senfoniye birbiri içine geçirerek bir metin kaleme aldığı görülür.

Göstergelerarası düzlemde müzikal bir unsurun metne uyarlanması olan bu bölümdeki kaynak yapıtın, Dmitri Şostakoviç’in *7 Numaralı Senfoni*’si olduğunu düşünülmektedir. Çünkü Nâzım Hikmet, Rusya ve Sovyetler Birliği’nde haftalık olarak yayımlanan kültürel ve politik bir gazete olan *Literaturnaya Gazeta*’daki yazısında şu ifadelerle yer verir: “Moskova Senfonisi adlı destanımı Bursa Hapishanesi’nde yazdım. Bu destanda Moskova müdafilerinin kahramanca savaşlarını ve Moskova’nın faşizme karşı kazandığı zaferi anlatmaktayım. Moskova Senfonisi, yirminci asırda Rusya’da Türkiye’de ve diğer memleketlerde cereyan eden en önemli tarihî hadiseleri hazırladığım destanımın bir

parçasıdır” (Nâzım Hikmet, 1952, s. 5). Bu ifadeler Nâzım Hikmet’in Dmitri Şostakoviç’in *7 Numaralı Senfoni*’sindekine benzer bir izlekle metnini kaleme aldığını gösterir niteliktedir.

*7 Numaralı Senfoni* Şostakoviç tarafından 1941 yılında bestelenmiştir. “Hitler’in 1941’de Sovyetler Birliği’ni işgali, Shostakovich’i yaratıcı bir çabaya teşvik etti. Savaşın ilk birkaç ayında o da kuşatma altında olan Leningrad’daydı ve burada daha sonra şehre adadığı 7. Senfoni’sinin ilk üç bölümünü yazdı” (Yiğit, 2019, s.19 ). Daha sonra Şostakoviç tarafından tamamlanan ve mikrofilm haline getirilen senfoni Amerika’ya gönderilir ve radyo dinletileri ile dünya geneline ulaştırılır. Dört bölümden oluşan senfoni “resimseldir ve her bir bölümü programlı bir fikri temsil etmektedir. Bölümlerin Shostakovich tarafından daha sonra vazgeçilen isimleri ise “War” (Savaş) “Evocation” (Çağırışım) ve “Victory” (Zafer) dir” (Yiğit, 2019, s.24). Eserin ilk bölümü sürekli tekrarlanan uzun bir episod ve orkestra eşliğinde işgal ve savaş temasını anlatır. “İkinci bölüm, güzel mutlu olayların biraraya getirildiği, lirik bir scherzodur. Bunu altını çizen bir hüznün ve dalgınlık izi vardır” (Ayvazoğlu, 2016, s. 53). Sevinç, dans ve kaygının iç içe geçtiği görülür. “Üçüncü bölümün öne çıkan izleği, yaşama sevinci ve doğaya yönelmedir. Bu hisler bölümün yoğun duygusal yapısını örten bir yorum olarak, eserin dramatik merkezindeki tutkulu fakat yavaşlayan bir müziktir” (Fay, 1999, s. 129). Bu bölümde savaş ve zafer hatırlatılır. Dördüncü bölüm ise müthiş bir dinginliğin müzikal ifadesidir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* “Dördüncü Kitap”ın “Birinci Bölüm”ünde Akdeniz bölgesinde “Üç Nokta Şehri”nde yaşayan ve radyo tutkunu olan Cevdet Bey’in hikâyesi anlatılırken, öncelikle bir leyleğin antenlere takılarak onun çatısına düşmesi ve Cevdet Bey’in onunla dost olması anlatılır (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1345-1349). Leyleğe Hacıibaba ismini veren Cevdet Bey onunla birlikte Londra, Barselona, Berlin radyolarını dinler (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1351). “Birinci Bölüm”de Cevdet Bey’in hikâyesi kesilir ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın diğer kahramanlarının hikâyelerinin aktarımı sürdürülür.

“Dördüncü Kitap”ın “İkinci Bölüm”ünde ise tekrar Cevdet Bey sahneye çıkar. Bu bölümde Akdeniz’i gören bahçesinde şezlonga uzanan Cevdet Bey ve yanındaki leyleği Hacıibaba ile Londra Radyosu’ndan Atlantik Savaşı’nı dinler. Bir yandan hayaller kuran







Bu bilgiler ışığında Nâzım Hikmet, söz konusu bölümde, izleği oluştururken göstergelerarası düzlemde Dimitri Şostakoviç'in 7. *Senfoni*'sini anıştıran öğelerle metnini kurguladığı ve müzikal unsurları metne yerleştirerek göstergelerarası bir düzlem kurar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları* "Beşinci Kitap"ta, Mahkûm Halil ve Kerim'in konuşmaları esnasında, Nâzım Hikmet'in müzikal unsurlar üzerinden ideolojik temelli bir fikir dünyası kurduğu görülür. Söz konusu kesitte,

Elbette saygı ve sevgi duyacağım  
sosyalizmin bu ilk yapısını kuranlara karşı.  
Yirminci yüzyıldaız, Kerim,  
yüreğimizde Marseyyez,  
ve bizim İstiklâl Marşımız,  
ve Enternasyonal Marşı... (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1478).

dizeleriyle Fransız millî marşı olan "La Marsaillaise", "İstiklal Marşı" ve orijinali Fransızca olmakla birlikte Komünizm'le özdeşleşen "Enternasyonal" anılır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda genç yaştaki Kerim, Mahkûm Halil'in fikirlerini merak eder ve adeta onun öğrencisidir. Mahkûm Halil, Kerim'e bu marşların neden önemli olduğunu anlatırken, "La Marsaillaise"i Fransız ihtilâlini/inklabını temsil eden bir marş olması dolayısıyla, "İstiklâl Marşı"ni tarihi boyunca köleliği ve sömürgeciliği reddeden Türklere karşı duyduğu hayranlıkla, Komünizm'le özdeşleşen "Enternasyonal"i ise milletlerin milletlere, insanın insana kulluğu yok edilmiş coğrafya ve siyasi yapı olan Sovyetler Birliği'ni temsil eden bir simge olması nedeniyle bu marşları sevdiğini ve her zaman söyleyeceğini (Nâzım Hikmet, 2014, s. 1478) ifade eder.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ki metinlerarası derlemelerde kolajlar ve yinelemeler öne çıkar. Kolajlarla sözlü kültür ve halk edebiyatı ürünleri kullanılırken yinelemelerle eserde yer alan kişilerin belirgin özellikleri tekrarlanır.

Eserin göstergelerarası alışverişleri ise onu Türk edebiyatında üretilen diğer eserlerden ayıran belirgin özellikleri arasında yer alır. Çünkü Nâzım Hikmet, resimsel ve müzikal unsurları *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın temel yapıları arasına koyar. O, resimsel öğeleri betimler, müzikal unsurları ise metnin içine yerleştirir. Böylece betimlenen resimlerdeki renkler, manzaralar, duyular eserin tematik dokusundaki yerini alır. Müzik ise eserde alçalan ve yükselen sesiyle her an duyulur. Böylece *Memleketimden İnsan*

*Manzaraları*'nın çok sesli içeriği ve yapısı, art alanında farklı sanat dallarına yapılan gönderimlerle daha güçlü bir hâle gelir.

## SONUÇ

Mihail Bakthin'e göre metinlerin birbirleri arasında kurduğu söyleşi, Julia Kristeva ve Roland Barthes'a göre bir metnin/metin kesitinin diğer metin içinde gerçekleştirdiği bağlam değişimi, Gerard Genette'ye göre bir metnin bir başka metindeki somut varlığı, Kubilay Aktulum'a göre bir yenidenyazma işlemi olan metinlerarasılık kuramı, temelde metinsel belleğin yeni metinlerdeki izlerinin sürülmesidir. Bu çalışmada metinlerarası ilişki biçimleri, öne çıkan işlevleri göz önüne alınarak göndermeler, dönüştürmeler, derlemeler ve göstergelerarası etkileşimler olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir.

Kuramın önermeleri sürekli olarak alt metinlere, başka bir deyişle daha önce üretilen metinlere göndermeler yapar. Bu göndermelerin çözümlenmesi ise ilk olarak kaynak eleştirisinin ortaya konulması, ikinci olarak bu kaynakların yeni metinde hangi işlevlerle kullanıldığının çözümlenmesiyle sağlanabilir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın kaynaklarının ortaya çıkarılması ve metinlerarası bağlarının çözümlenmesi şairin okumanı kavramakla mümkündür. Nâzım Hikmet, yaşamı boyunca sürekli ve dikkatli bir okur olmuş, Türk ve dünya yazınına dair hemen her türden yayını, edebî metinleri, süreli yayınları, siyasi metinleri, tarihî metinleri hararetle okumuş, ayrıca sinema ve tiyatro gösterimlerini yakından takip etmiştir.

Nâzım Hikmet'in çocuk yaşlarda annesi Celile Hanım'ın ona okuduğu Hüseyin Rahmi eserlerinden, dedesi Nâzım Paşa'nın konağındaki hizmetçilerin anlattığı halk hikâyeleriyle başlayan okuma dünyasının sınırları, öğrencilik yıllarında geniş bir boyut kazanmıştır. Özellikle Bahriye Mektebi'nde öğrencisi olduğu Yahya Kemal'den aldığı özel dersler onun Fransız yazınıyla daha yakından ilişki kurmasını sağlamıştır. Üniversite eğitimi için Rusya'ya gidince Nâzım Hikmet için artık farklı bir fikir ve edebiyat dünyasının kapıları aralanmıştır. Öğrencilik yıllarının ardından yurda dönen Nâzım Hikmet, Rusya'ya ikinci gidişinde de hem tükenmek bilmeyen öğrenme iştahı hem de sosyal çevresinin sağladığı imkânlarla Rus edebiyatının çağdaş yazarlarını yakından tanıma imkânı bulmuştur. Başta Rus tiyatrosu olmak üzere Rus yazınının klasikleriyle okuma dünyasının sınırlarını genişleten sanatkar, Türkiye'ye ikinci dönüşünde, bu defa

kendisini Türk basın-yayın hayatının içinde bulmuş ve böylece Türk yazının süreli yayımlarındaki akışını da takip etme imkânına sahip olmuştur.

Şairin okumalarının en yoğun olduğu dönem hapishane yıllarıdır (1928-1950). Bu tespiti onun bu dönemdeki mektuplarından ve anılardan doğrulamak mümkündür. Hapishanedeki zamanın neredeyse tamamını okumaya, çeviri yapmaya ve eserler kaleme almaya adanmış Nâzım Hikmet, bu dönemde, Fransızca polisiye romanlarından, yerli ve yabancı gazete ve dergilere kadar ulaşabildiği hemen her metni/eseri okumuştur. Tiyatro ve operaya olan ilgisini de canlı tutan sanatkâr, daha çok Semiha Berksoy vasıtasıyla haber aldığı sahne sanatlarını takip etmiştir. Hapishaneden çıkışının ardından Rusya'ya giden Nâzım Hikmet, daha çok seyahatlerinin anılara yansıdığı bu dönemde okumalarına devam etmiştir. Yaşamının bu yıllarında özellikle Rusya'dan Küba, Paris, Bulgaristan, Polonya, Macaristan gibi birçok ülkeye seyahat etme şansı bulan şair, bu sayede dünya yazınına farklı birçok açıdan, yazarları ve eserleriyle tanımıştır. Seyahatlerde tanıştığı yabancı, genç şairlerin metinlerini dünyaca tanınan, usta bir sanatçı olarak değerlendirmiştir. Bu dönemde Rus tiyatrosunu da yakından takip etmiş, çağdaş Rus yazarlarla ve onların eserleriyle ilgilenmiştir.

Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatına yönelik okumalarında, özellikle çocukluk döneminden itibaren şiirin önemli bir yeri vardır. Gençlik döneminde bu ilginin tiyatro metinleri ve süreli yayınlarla devam ettiği görülür. Hapishane yıllarındaki okumalarının roman türünde yoğunlaşması dikkat çeker. Onun okumalarında yakın dostluğu bulunan genç sanatkârlar önemli yer tutar. Okuma dünyasının öne çıkan özelliği ise karşılaştırmalara dayalı okumalardır. Nâzım Hikmet, bir sanatkârı değerlendirirken sadece bir eserinden değil, genellikle çok sayıdaki eserinden hareketle çıkarımlar yapar. Aynı durum Batı edebiyatına ait edebî eserlere ve sanatkârlara yönelik okumaları ve eleştirileri için de geçerlidir.

Anılarından, mektuplarından, gazete ve dergi yazılarından hareketle oluşturduğumuz Nâzım Hikmet'in okuma dünyası, onun yazınsal kaynakları hakkındaki bilgilerimizi derinleştirmiştir. Onu Türk edebiyatındaki diğer birçok sanatkârdan farklı kılan geniş okuma dünyasının belirlenmesi, şiirini daha iyi anlamak adına metinlerarası kanıtları ortaya koymuştur. Çünkü elde edilen veriler, Türk edebiyatındaki, Batı ve Doğu edebiyatlarındaki izlerinin sürülmesi için bir alt yapı oluşturmuştur.

Tez çalışmamızın ikinci bölümünü oluşturan yazınsal kaynakların irdelendiği bölümde sanatçının şiir türündeki eserleri incelenmiş ve Nâzım Hikmet'in Türk sözlü kültür mirasını, Türk halk edebiyatının, klasik Türk edebiyatının ve çağdaşı olan kimi sanatkârların metinlerini birer yazınsal kaynak olarak kullandığı görülmüştür.

Nâzım Hikmet, Türk sözlü kültür mirasını ve Türk halk edebiyatını yazınsal kaynak olarak iki şekilde kullanır: İlki, doğrudan metinlerarası alıntı, gönderme ya da dönüştürme yapması ve/veya bu anlatılardaki kahramanları metnin kurgusuna dâhil etmesi, ikincisi sözlü kültür mirasının söylemini ve biçim özelliklerini kendi yarattığı metinde uygulamasıdır. Nâzım Hikmet, şiirlerinde Klasik Türk edebiyatının metinlerini yazınsal bir kaynak olarak kullanırken Fuzulî, Nedim, Şeyh Galip gibi isimlerin şiirlerine doğrudan ya da dolaylı göndermelerde bulunur. Doğrudan göndermeler içinde alıntılar öne çıkarken kapalı/dolaylı göndermelerde üslup veya söylem benzeştirmesi göze çarpar. O, şiirlerinde klasik Türk edebiyatını yazınsal bir kaynağa dönüştürürken daha çok mesnevi ve gazel türünün kişilerine yer verir.

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde Tefik Fikret ve Yahya Kemal'in metinleri öne çıkan yazınsal kaynaklar arasındadır. Kendinden önce yaşamış fakat etkisi o dönemde güçlü bir şekilde hissedilen bir isim olan Tefik Fikret'in metinleri onun tarafından alıntılarla doğrudan birer kaynak olarak kullanılır. Yahya Kemal'in metinleri ve sanatı, Nâzım Hikmet'in şiirlerine değişik açılardan etki etmiştir. Bununla birlikte gençlik dönemi şiirlerinde, çağdaşı olan şair ve yazarların metinlerini de yazınsal birer kaynak olarak kullanmıştır. Bu dönemde Vâlâ Nureddin'le birlikte ortak şiirler yazar, epigraf ve ithaflarla çağdaşı genç şairlere göndermeler yapar. Fakat şiirinin olgunluk döneminde bu sanatkârların metinlerinden uzaklaştığı görülür.

Nâzım Hikmet, Batı edebiyatlarından Fransız edebiyatını içerik, Rus edebiyatını biçimsel olarak yazınsal kaynak hâline getirir. Bununla birlikte İngiliz, İspanyol, Alman, Amerikan hatta İskandinav ülkelerinin edebiyatlarına ait metinleri çevirilerinden okur ve şiirinde yazınsal kaynak olarak kullanır. Onun şiirlerinde Rus edebiyatından V. Mayakovski, A. Puşkin ve L. Tolstoy, Fransız edebiyatından A. Dumas, J. Verne, H. Balzac, İngiliz edebiyatından W. Shakespeare, Alman edebiyatından J. W. Goethe öne çıkar. Sanatçıların kimi zaman eserlerinin içerikleri/olay örgüleri, kimi zamansa yarattıkları kahramanlar Nâzım Hikmet'in eserlerinde yazınsal birer kaynaktır. Batı

dünyasına ait ideolojik metinler de şiirlerinin yazımsal kaynakları arasındadır. Nâzım Hikmet'in Doğu edebiyatlarındaki yazımsal kaynakları arasında Mevlânâ ve Ömer Hayyam öne çıkan iki isimdir. Onun Doğu edebiyatlarına ilgisinin diğer kaynağı ise KUTV üniversitesindeki öğrencilik yıllarında arkadaşlık kurduğu İranlı sanatçıların metinleri/eserleridir.

Şairin şiir evreninde yazımsal kaynakların yanı sıra sahne sanatları ve görsel sanatların önemli etkisi vardır. Geleneksel Türk tiyatrosuyla çocukluk yıllarında tanışan Nâzım Hikmet'in gençlik dönemlerinden itibaren Batı tiyatrosuna ve özellikle sinemaya ilgisi artar. Rusya'daki öğrencilik yıllarında METLA adlı tiyatro topluluğuyla sahneye çıkmaya başlayan şair, aynı zamanda tiyatro metinleri kaleme alır. Dönemin Rus tiyatro yazarlarıyla da sıkı ilişkiler kurar, dünya edebiyatının öne çıkan isimlerinin tiyatro metinlerine ve gösterimlerine ilgisi devam eder. Nâzım Hikmet'in yaşamında tiyatro, şiirden sonra önem verdiği ve eser ürettiği edebî tür olarak yer alır. O, kimi zaman şiirlerinde, tiyatro metinlerini kaynak olarak kullanır. Sinema, Nâzım Hikmet'in şiir evrenini etkileyen bir diğer sanat dalıdır. Sinemada kamera arkasında ve rejide de görev yapan Nâzım Hikmet, senaryolar kaleme almış ve film yönetmiştir. Sinemanın üretim alanını/mutfağını tanıyan şairin şiirlerinde sinema etkisi açıkça hissedilir. Resim ve müzik de onun şiirlerinde adeta yapısal ve tematik birer kurgu unsuru olarak kullanır. Resim sanatına özel bir ilgi duyan ve kendisi de resimler yapan Nâzım Hikmet, şiirlerinde kimi zaman bir tabloyu ya da fotoğrafı şiirsel söyleme dönüştürür, kimi zamansa şiirle resimsel bir ögeyi birleştirir. Şiirlerinde müzikal unsurları sıklıkla kullanan Nâzım Hikmet'in eserlerinde özellikle halk türkülerinden kolajlar dikkat çeker. Bununla birlikte şarkı sözlerini alıntılıyaşına ve dönüştürerek kullanımına sıkça rastlanır. Türk müziğiyle birlikte klasik Batı müziğine ilgi duyan şair, birçok eserinde müzikle şiir arasında göstergelerarası düzlemler kurar.

Nâzım Hikmet'in Rusya'ya gitmeden önce kaleme aldığı gençlik dönemi şiirlerinde ve daha sonra kaleme aldığı olgunluk dönemi şiirlerinde metinlerarası düzlemde farklı sanatkarların eserleriyle ve/veya diğer metinlerle ilişki kurduğu görülür. Kurulan bu metinlerarası ilişkilerin sayısı ve niteliği olgunluk döneminde, ilk dönemki şiirlerine oranla giderek artmıştır. İlk şiirlerinde, geleneksel biçimleri kullanarak, daha çok dörtlükler hâlinde şiirler kaleme alan sanatkar, Rusya'ya gidişyle birlikte yazdığı şiirlerin

önce biçimini zamanla içeriğini yenilemiştir. Olgunluk dönemi eserlerinde farklı birçok metinle metinlerarası düzlem kuran Nâzım Hikmet, bu dönemde özellikle hacimli eserlerinde farklı kaynaklarda yer alan farklı türdeki birçok metni doğrudan alıntılarla ya da dönüştürerek kendi metninde kullanmıştır. Böylece şiiri, giderek çok sesli/çoğul bir şiir hâline gelmiştir. Bu çok seslilik aslında hem tematik hem de yapısal bir özelliktir. Çünkü onun şiirinde birbirinden bağımsız, ayrışık unsurlar sıklıkla biraradadır. Olgunluk dönemi eseri olan *Memleketimden İnsan Manzaraları* bu çok sesliliğin bir yansımasıdır. Çalışmada, bu çok sesliliğin tanımı ve sınırları metinlerarası çözümlemelerle net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın metinlerarası göndermeleri, alıntı, açık göndermeler, kapalı göndermeler, esinlenme, etkilenme, söylemlerarasılık, üstüneyazma, üstmetinsellik, yanmetinsellik ve özgönderim işlevlerini içerir. Bu işlevler arasında esinlenme ve özgönderim öne çıkar.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda alıntı ve açık gönderimlerin sayısı çok fazladır. Yapılan alıntılar ve göndermeler, bir eser ya da sanatkar üzerinde yoğunlaşmaz. Tefik Fikret'ten Abdülkadir Kemali Bey'e, *Kur'an-ı Kerim*'den Gabriel Peri'nin mektuplarına kadar farklı tür ve içerikteki birçok metne ve sanatkâra göndermeler vardır. Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerinde görülen bir özellik olarak *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da alıntılarda, özellikle tırnak işaretleri (“...”), (‘...’) ve/veya ayraçlar (<< ... >>) kullanarak bunları belirginleştirdiği görülür. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in kimi zaman alıntılardığı ya da dönüştürdüğü metnin/metin kesitinin kime ait olduğunu da doğrudan metin içinde atıfla ya da doğrudan göndermeyle belirtir. Bu, onun şiirlerinin esin kaynakları konusunda özgüvenli ve açık tavrının işaretidir.

Metinlerarası göndermelerin belirlenmesi, eserin çok sesli yapısının ana hatlarını çözümlenmek açısından önemlidir. Çünkü *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın metinlerarası bağlarının büyük kısmını oluşturan göndermeler, içeriğe uygun olarak seçilen model metinlerin tespit edilmesini sağlamıştır. Ayrıca Nâzım Hikmet'in özgönderime başvurduğu *Kuvâyi Milliye* ve “Meşhur Adamlar Ansiklopedisi” için üstüneyazma (palimpsest) okuması yapılmış, böylece *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yeniden yazılan bu metinlerin alt metinlerine ulaşılmıştır. Nâzım Hikmet'in okuma dünyasında da karşılığını bulduğumuz gönderme yapılan metinlerin,



belirli sanatkâr ya da eserlerde yoğunlaşmadığı ve çoğu zaman farklı türlerdeki eserlere yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın metinlerarası dönüştürmeleri, öykünme, yansılama, benzetme, değiştirme, koşuklaştırma ve indirgeme işlevlerini içerir. Bu işlevler arasından koşuklaştırma, değiştirme ve öykünme diğerlerine oranla daha yoğun olarak kullanılır. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda metinlerarası değiştirmeler, birbirinden farklıdır. Model alınan anlatının, sözün ya da metnin kelimeleri, izlek unsurları, eyleyenleri ya da simgesel değerleri değiştirilir.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki metinlerarası dönüştürmeleri, onun sanat dehasının kanıtıdır. Özellikle koşuklaştırmada sanatkârın model olarak kullandığı sıradan bir metni şiirleştirme başarısı göze çarpar. Yansılama ve öykünme ile ironik söylemin çözümlenmesi onun şiirinin daha iyi anlaşılabilmesi için çok önemlidir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer alan derlemeler, kolaj ve yineleme işlemleriyle, göstergelerarası etkileşimlerse resimsel göndergeler, müzikal unsurlar ve sinemayla sağlanır. Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda halk türkülerinden oluşan kolajlar yapar. Kişilerin karakteristik özelliklerini betimlerken yinelemelere sıkça yer verir.

Diğer şiirlerinde olduğu gibi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda da Nâzım Hikmet'in resimsel öğeleri sıkça kullandığı, fotoğraflar betimlendiği görülür. Eserde, tanıdığı taş baskı resimlerden ve gazete fotoğraflarına kadar birçok resimsel öğeyi şiirsel dille betimleyen Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda sinemada kullanılan sahneleme tekniğini kullanılışı dikkat çeker. Kişilere ait hikâyelerin aktarımında sahneler arası geçişleri, sinema filmlerini anıttırır biçimde kurgular. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda müzikal unsurlar da önemlidir. Kimi zaman müzikal olanı şiirsel/dilsel sözcüklerle ifade ederken kimi zamansa doğrudan şarkı ve türkü sözlerini alıntılar. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda müzikle şiirin en belirgin kesişim noktası "Dördüncü Kitap"ta "Cevdet Bey" in hikâyesinin anlatıldığı bölümdür.

Derlemeler ve göstergelerarası etkileşimlerin çözümlenmesi *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın gerçek anlamda çok sesli bir yapısının olduğunu kanıtlamaktadır. Çünkü özellikle edebî metin dışındaki öğelerle alışverişler, eserin güçlü göstergelerarası bağlarla sahip olduğunu gösterir.

Nâzım Hikmet, hem 20. yüzyıl Türk şiirini değiştiren kişilerden biri hem de 20. yüzyılda dünya değişirken çağdaş Türk şiirini dünyaya tanıtan bir şairdir. Yaşamının en zor zamanlarında bile şiirden, sanattan, edebiyattan, okuma ve öğrenme uğraşından kopmayan, aynı zamanda yaşam mücadelesi veren şair, sanatıyla sesini tüm dünyaya duyurmuştur. Onun hapisanede kaldığı süreçte dahi zihni, dünyanın eski-yeni bütün seslerine açıktır. Duyduğu ve benimsediği bu sesleri sanatsal ve şiirsel dehasıyla eserlerine aktarır.

Şiirlerinde sıklıkla kurduğu metinlerarası bağların kaynaklarını, etkilenme endişesi gözetmeden yine şiirlerinin içindeki göndermelerle, yanmetinsel unsurlarla ve hatta mektuplarında ve söyleşilerinde açıkça ifade eden Nâzım Hikmet, sıkça kullandığı metinlerarası ilişkilere rağmen özgün kalabilmeyi başarmıştır. O, her şeyden önce kendine özgü bir şiir tekniği yaratmış, metinlerarasılık kurarken kültürel arka planı ve geniş okuma dünyasının etkisiyle seçtiği metinleri rahatlıkla alıntılıyıp, dönüştürüp yeniden yazarak şairlik yeteneğiyle birleştirerek ve üst düzey metinler yaratmıştır

O, eserleriyle ve özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla Anadolu coğrafyasını ve insanını gerçekçi bir gözle ve samimi bir duyuşla okuyucuya sunarken, Türk sözlü kültür mirasını, Türk edebiyatının eski ve yeni metinlerini, dünya edebiyatına ait eserlerle ortak bir içerikte birleştirmeyi başarmıştır. Eserinde halktan insanları, somut gerçek yaşamıyla, korkuları, zaafı, yenilgileriyle, hayalleri, kahramanlıkları, zaferleri ve yazgılarıyla anlatarak metinlerarasılık düzleminde modern bir destan/epope yaratmıştır.

Nâzım Hikmet, metinlerarası ve göstergelerarası unsurları, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na yazımsal birer nitelik katmak için bilinçli bir şekilde, adeta bir şiir pratiği olarak eserine uygulamıştır. Eserinde yer verdiği metinlerarası ilişki biçimlerine, eserin birçok kesitinin içeriğini de belirleyen birer kurgu unsuru olma işlevi yüklerken özgün metnin anlam alanını genişletmiştir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki metinlerarası alışverişlerle Nâzım Hikmet, karnavallaşan bir eser yaratmıştır. Bu, hem biçimsel açıdan hem söylem açısından hem de tematik açıdan bir karnavallaşmadır.

Çünkü Nâzım Hikmet, biçimsel açıdan roman, mektup, şiir gibi türleri; söylem açısından mani, tekerleme, türkü gibi biçimlerin söylem özelliklerini; tematik açıdan birbirinden ayrışık ve çok farklı izlekleri biraraya getirmiştir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın karnavallaşan bu çok sesli yapısı eserin arka planını oluşturur. Arka plandaki bu çok sesliliği yöneten ve öne çıkan baskın ses ise Nâzım Hikmet'in güçlü, özgün sesidir.

## KAYNAKÇA

- A. Kadir. (2009). *1938 Harp Okulu Olayı ve Nazım Hikmet*. İstanbul: Can Yayınları.
100. *Doğum Yılı Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan*. (2002). (Haz. A. Kabacalı). Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
20. *Yüzyıl Türk Şiirinde Beş Şair: Mehmet Akif, Yahya Kemal, Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet, Necip Fazıl*. (2005). (Der.: S. Kaplan) İstanbul: Saka Yayınları
- Abdullah Cevdet. (1899). *Kahriyât*. Paris: İttihat ve Terakki Matbaası.
- Akbulut, E. (2003). *Komüntern Belgelerinde Nâzım Hikmet*, İstanbul: TÜSTAV Yayınları.
- Akgül, H. (2002). *Nâzım Hikmet: Siyasi Biyografi*. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Akkanat, C. (2012). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Akkurt, B. (1999). *Nâzım Hikmet ve Onun Memleketinden İnsan Manzaraları*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Aksan, D. (2009). *Nâzım Hikmet Şiirinin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aktaş, Ş. (1998). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1920-1940) II*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru.
- Aktulum, K. (2014a). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Aktulum, K. (2014b). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Alper, Y. (2005). *Psikolojik ve Psikodinamik Açından Nâzım Hikmet Şiiri*. İstanbul: İlya Yayınları.
- Anday, M. C. (1950). Oktay Rifat ve Orhan Veli, Nazım Hikmet Meselesi. *Yaprak Dergisi*, 26, 1.
- Anday, M. C. (1993). "Önsöz" Gogol. *Ölü Canlar*. (Çev.: M. C. Anday). İstanbul: Adam Yayınları.
- Arısoy, N. (2017). *Piraye'de Nâzım Olmak*, Ankara: Gece Kitaplığı.

- Aristoteles. (2012). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (Çev.: S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- Ataöv, T. (2010). *Nâzım'ın Hasreti*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Atatürk, M. K. (2001). *Nutuk (I-II-III)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Aydemir, A. (1986). *Nâzım*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Aydemir, Ş. S. (1993). *Suyu Arayan Adam*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydoğdu, T. (2017). *Nâzım Hikmet ve Pablo Neruda'nın İspanya İç Savaşı'na Değİnmeleri*. Ankara: Sınırsız Kitap Yayıncılık.
- Ayhan, E. (1967). Nâzım Hikmet ve Sinema. *Yeni Sinema*. 9, 40-41.
- Aymaz, G. (2007). *Sanatsal Üretim Toplumsal Oluşumu: Nâzım Hikmet'in Memleketinden İnsan Manzaraları Örneğİ*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Aymaz, G. (2010). *Nâzım Hikmet ve Memleket*. İstanbul: Komşu Yayınevi.
- Ayvazoğlu, A. (2016). *Tarihsel Süreç İçerisinde Dimitri Shostakovich'in 7. Senfonisi'nin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Yaşar Üniversitesi, İzmir.
- Aziz Nesin. (2000). *Türkiye Şarkısı Nâzım*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Babayev, E. (06 Haziran 1975). Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor. *Militan Dergisi*, 6, 18-30.
- Babayev, E. (1976). *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*. (Çev.: A. Behramoğlu). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Babayev, E. (1997). *Ustam ve Ağabeyim Nâzım Hikmet*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Bahtin, M. (2011). *François Rebelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü* (Çev.: S. Gürses). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan Romana* (Çev.: C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar* (Çev.: O. N. Çiftçi). İstanbul: Metis Eleştiri.
- Balaban, İ. (2010). *Nâzım Hikmet'le Yedi Yıl*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Barthes, R. (1988). *Anlatuların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (Çev.: M. Rifat). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. (Çev. A. Ece, N.K. Sevil, E. Gökteke). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behramoğlu, A. (1997). *Nâzım'a Bir Güz Çelengi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Behramoğlu, A. (2012). *Nâzım Hikmet: Tabu ve Efsane (Yapıtı, Yaşamı, Kişiliği)*. İstanbul: Tekin Yayın Dağıtım.
- Bektaş, C. (2016). *Nâzım Hikmet'in Mimarlığa Bakışı*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Belgin, M. (2007). *Mavi Gözlü Dev*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bercavi, A. F. (1992). *Nâzım'la 1933-1938 Yılları*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Bezirci, A. (2007). *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, A. (2013). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bıçaklar, H. (2020). *Alman Milliyetçiliğinin Richard Wagner'in Müziğine Etkisi ve Der Ring Des Nibelungen Operasının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Bizim Radyoda Nazım Hikmet*. (2004). (Der. Anjel Açıkgöz). İstanbul: TÜSTAV Yayınları.
- Boran, B. (1997). Örnek Sanatçı: Nâzım Hikmet. *Yurt ve Dünya Dergisi*. 2, 347-353.
- Caner, F. (2002). Nâzım Hikmet Şiirinin Kurulum Öğeleri, *Hürriyet Gösteri Dergisi* 235, 58-59.
- Cengiz, M. (2005). *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış Nazım'dan 70'li Yıllara*, İstanbul: Babil Yayıncılık.
- Coşkun, K. (2016). *Barışın Şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Nâzım Hikmet Vakfı Yayınları.
- Çalışlar, A. (1983). Nâzım Hikmet: Sanat ve Edebiyat. *Bilim ve Sanat Dergisi*. 26, 18-23.
- Çelik, M. (2008). *Nâzım Hikmet Yahşi Güzel*. İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Çeri, B. (2003). Nâzım Hikmet'in Eserlerinde Kadın. *Hürriyet Gösteri Dergisi*. 250, 48-53.
- Çetin, N. (2012). *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çolak, H. (2012). *Kemal Tahir'in Romanlarında Erkek Kahramanlar.*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Çolak, V. (1988). Bir Kültür Kodu Olarak Nâzım Hikmet. *Broy Dergisi*. 33, 5-8.

- Çolak, V. (2006) Nâzım Hikmet'in Şiirlerinde İnsan Manzaraları. *Hece: Aylık Edebiyat Dergisi*, 113, 87-101.
- Çomak, İ. (2016). Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi ve Burada Okuyan Türk Öğrenciler Hakkında Bir Rapor. *Bilig Dergisi*. 76, 87-115.
- Damar, A. (1987). Nâzım Hikmet'in Kuvayı Milliye Destanı "Zafere Dair" Şiiri Üzerine. *Yeni Düşün Dergisi*. 38, 23-26.
- Demir, H. (2010). *Ben Nâzım Hikmet*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Demiral, S. (2012). *Öyküncelerin Çevrilebilirliğinin İncelenmesi Jean de la Fontaine'in Öyküncülerinin (Fabllarının), Nâzım Hikmet Ran, Orhan Veli Kanık ve Sabahattin Eyüboğlu Tarafından Türkçeye Çevirilerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Demircan, Ö. (2015). Nâzım Hikmet ve Devrik Tümce. *Türk Dili Dergisi*. 18 (106), 10-14.
- Demirel, M. (2006). *Tam Bir Muhalif Abdülkadir Kemali Bey*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Demirel, Y. (1993). Nâzım Hikmet'in Öyküleştireilmiş Rusya Anıları. *Tarih ve Toplum Dergisi*. 114, 32-35.
- Demirözlü, D. (2002). Nâzım Hikmet ve Yunan Edebiyatı. *Çağdaş Türk Dili Dergisi*. 172, 292-295.
- Dillon, S. (2016). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. (Çev.: F. B. Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Dino, A. (2014). *Nâzım Üstüne*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dino, G. (1987). Kurtuluş Savaşı Destanının Yapısı Üstüne Bir Deneme. *Kuvâyi Milliye/Destan*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Doğan, E. (2002). Nâzım Hikmet ve Resimli Ay. *E Dergi*, 34, 86-88.
- Doğan, M. C. (2001). Şiire Ses Vermek. *Virgül Dergisi*, 40, 57-58.
- Doğan, M. H. (1991). Toplumcu Gerçeklik Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı. *Adam Sanat Dergisi*, 62, 54-74.
- Dönmez, A. (2002). Nâzım Hikmet Şiirlerinde Doğa. *Çağdaş Türk Dili Dergisi*, 172, 230-241.
- Durbaş, R. (2009). *Güneşli Rüzgârı Nâzım'ın: Vera Tulyakova Anlatıyor*. İstanbul: Daktylos Yayınevi.

- Dündar, A. (2002). Nâzım Hikmet Ran ya da Türk Dilinin Ozanı. *Çağdaş Türk Dili Dergisi*. 172, 261-262.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (Çev. E. Ayyıldız) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayınları.
- Engels, F. (1990). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. (Çev.: A. Çalışlar). Ankara: Ekim Yayınları.
- Engin, E. (2008). Nâzım Hikmet'in Faustu: Kafatası. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*. 143, 151-154.
- Erdinç, F. (2006). *Kalkın Nâzım'a Gidelim*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Ergil, B. (2007). *1930'lardan Günümüze İngiliz-Amerikan Yayın Dünyasında Nâzım Hikmet İmajı*, İstanbul: Nâzım Hikmet Vakfı Yayınları.
- Ergün, M. (1996). *II. Meşrutiyet Döneminde Eğitim Hareketleri*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Ergün, M. (2003). Namık Kemal'in Vâ-Nû'su ve Nâzım Hikmet. *Evrensel Kültür Dergisi*. 141, 45-49.
- Ergüven, A. R. (2017). *Vladimir Mayakovski: Yaşamı / Sanatı / Şiirleri*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Ersungur, M. (2009). *Nâzım Hikmet'in Şiirinde Ülke Sevgisi ve Özlem*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Ertop, K. (1995). Nâzım Hikmet'in Bir Şiirinde Divan Edebiyatından İzler. *Varlık* 62, 7-13.
- Evliya Çelebi. (2010). *Seyahatname 4. -Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bağdad - Basra - Bitlis - Diyarbakır Isfahan - Malatya - Mardin - Musul Tebriz - Van.-* (Haz.: S. A. Kahraman- Y. Dağlı). 4. Kitap. 1. Cilt. İstanbul: YKY.
- Fay, L. E. (1999). *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press.
- Fevralski, A. (1997). *Nâzım'dan Anılar*. (Çev. A. Behramoğlu). İstanbul: AD Yayıncılık.
- Fiş, R. (2013). *Nâzım'ın Çilesi*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Fişekçi, T. (2002). Nâzım Hikmet'in Kişilik Özellikleri. *Adam Sanat Dergisi*. 194, 23-28.
- Foucault, M. (2016). *Bilginin Arkeolojisi* (Çev.: V. Urhan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- France, A. (2003) *Sylvestre Bonnard'ın Suçu* (Çev.: B. Kayıhan). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Fuzulî Divanı*. (1958). (Haz. Kenan Akyüz vd.). Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Gariper, C. - Küçükcoşkun Y. (2007). Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin ve Yusuf ile Menofis Adlı Tiyatro Eserlerinde Yenidenyazma ve Edebi Dönüştürme. *Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu, I Tiyatro*. 137-164, Ankara.
- Gariper, C. (2006). Nazım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı Metinlerarasılık Çerçevesinde Okuma Denemesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi VI. Uluslararası Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu*, 117-123, Isparta.
- Gariper, C. (2007). Nazım Hikmet'in Kerem Gibi'si Çolpan'ın Otlı Suv'u: Metinlerarasılık ve Karşılaştırmalı Edebiyat Çerçevesinde Okuma-Anlamlandırma Denemesi. *Turcology in Turkey: Selected Papers*. (Edited by L. Karoly, papers selected by N. Demir, E. Yılmaz). 211-230, Szeged-Macaristan.
- Gariper, C., Küçükcoşkun Y. (2008). Nâzım Hikmet'in Sanat Evreninde Bilinç Parçalanması ve Mevlânâ Karmaşası. *Erdem –İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*-. 50, 83-110.
- Gariper, C. (2011). Kurtuluş Savaşı'nın Varlık Kazandırdığı İki Metin: İstiklâl Marşı ve Kuvâyi Milliye Destanı, Mehmet Akif Millî Mücadele ve İstiklâl Marşı. 1, 374-385.
- Gariper, C. (2013). Nâzım Hikmet'in Bakış Açısıyla Nâmık Kemal. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10, 79 – 98.
- Gariper, C. (2015). Sabahattin Ali'nin Kağnı Hikâyesiyle Nâzım Hikmet'in Kuvâyi Milliye Destanında Kağnı Ögesi Etrafında Kimi Benzerlikler. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 14, 81-90.
- Gariper, K. (2016). Epik Destan Geleneği ve Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye Destanı*. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 15, 82-99.
- Gariper, K. (2017). Köroğlu ve Deli Yusuf Filmlerinin Göstergelerarasılık ve Metinlerarasılık Bağlamında Değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 42, 131-140.
- Gedik Çetin, N. (1998). *Şah İsmail Halk Hikâyesi Üzerine Monografik Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

- Gogol, N. V. (1993). *Ölü Canlar*. (Çev.: M. C. Anday). İstanbul: Adam Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanı'nın Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (2012). Kerem Gibi Şiirine Deyişbilimsel Bir Bakış. *Şerif Aktaş'a Armağan*. (Ed.: Y. Çelik). 31-50. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Gökdağ, B. A., Üçüncü, K. (2007). *Türk Destanları*. Ankara: Akçağ Yay.
- Göksu, S., Timms E. (2011). *Romantik Komünist Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göksu, S., Timms, E. (1989). Nâzım Hikmet, Kemalist Türkiye'de Şiir ve Politika, *Adam Sanat Dergisi*. 40, 19-33.
- Göze, E. (1995). *Nâzım Hikmet Peyami Safa Kavgası*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Günay, Ç. (2002). Saman Sarısı'nın Başdöndüren Zamanı: Nâzım Hikmet'in Poetikası ve Bektaşiliğin Zaman Algısı Üzerine. *Çağdaş Türk Dili Dergisi*. 172, 270-276.
- Günay, D. (2007). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Güneş, M. M. (2017). *Suyun Şavkı: Leipzig'de Bir Aile ve Nâzım Hikmet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güngör, B. (2016). Estetikçi Yönüyle Nâzım Hikmet. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 24, 362-372.
- Gürsel, N. (1978). Thomas Münzer, Şeyh Bedrettin ve Nazım Hikmet. *Toplum ve Bilim Dergisi*. 4, 3-15.
- Gürsel, N. (1981). Türk Köylüsü [Yunus Emre ve Nâzım Hikmet]. *Toplum ve Bilim*. 13, 3-19.
- Gürsel, N. (1987). Memleketimden İnsan Manzaraları'nda Köylü Tipleri. *Yeni Düşün Dergisi*. 34, 19-25.
- Gürsel, N. (1992). *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gürsel, N. (2001). *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nazım Hikmet*. İstanbul: Can Yay.
- Gürsel, N. (2008). *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Halbrook, V. R.. (2014). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. (Çev.: E. Köroğlu, E. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Harman, M. (2014). Yazıcıoğlu Mehmed'in Muhammediye'sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri. *Mukaddime Dergisi*, 5 (1), 89-112.
- Hece Dergisi Türkçenin Sürgün Şairi, Nâzım Hikmet Özel Sayısı. (2007). (Ed. Hüseyin Su). Hece Yayınları, Özel Sayı: 13:121. Ankara: Hece Yayınları
- Heraklitos. (2016). *Fragmanlar –Testimonia-Fragmenta-Imitationes-* (Çev.: G. Şar, E. Yıldız). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Irmak, E. (2011). *Kayıp Destan'ın İzinde -Kuvâyi Milliye ve Memleketimden İnsan Manzaraları'nda Milliyetçilik, Propaganda ve ideoloji-*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnce, Ö. (2017). *Cumhuriyetin Şairi Nâzım Hikmet- Cumhuriyetsiz Şair Necip Fazıl*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2003). *Gençler İçin Nâzım Hikmet Oyunları*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi –Edebiyat Yazıları-*. (Çev. K. Akatay, T. Birkan). İstanbul: Metis Eleştiri.
- Jameson, F. (2013a). *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*. (Çev.: M. H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2013b). *Marksizm ve Biçim*. (Çev.: M. H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kabaklı, A. (2017). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Karaca, A. (2007). Efsane Şair Nâzım Hikmet'in Kuvâ-yı Milliye Destanı'na Efsanenin Dışından Bakmaya Çalışmak. *Hece Edebiyat Dergisi –Türkçenin Sürgün Şairi Nâzım Hikmet Özel Sayısı*. 121. 185-194.
- Karaca, E. (2005a). *Nâzım Hikmet ve Aşkları*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Karaca, E. (2005b). *Nâzım Hikmet ve Siyasal Yaşamı*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Karaca, E. (2010). *Sevdalınız Komünisttir: Nâzım Hikmet'in Siyasal Yaşamı*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Karaca, E. (2011). *Nâzım Hikmet Şiirinde Gizli Tarih*. İstanbul: Destek Yayınevi.
- Karaca, E. (2015). *Mistik Romantik, Ağır Mahkûm Göçmen Şair Nâzım Hikmet*. Ankara: Kafekültür Yayınları.
- Karadeniz, A. (2007). Nâzım Hikmet'in Romanları. *Hece Edebiyat Dergisi, Türkçenin Sürgün Şairi Nâzım Hikmet Özel Sayısı* (Özel Sayı: 13). 121. 342-349.

- Karaveli, O. (2008). *Tanıdığım Nâzım Hikmet*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kardeşler, K. (2014). *Yaşamak Seni Sevmek Gibi: Nâzım Hikmet*. İstanbul: Yason Yayıncılık.
- Karlığa, B., Kaçar, M. (2009). *İstanbul Şairi Nâzım Hikmet*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kemal Tahir. (1936). “Nazım Hikmet”, *Namık Kemal İçin Diyorlar ki*. İstanbul: (Yayıncı kimliği bulunmamaktadır).
- Keskinler, A., Gümüş M. (2016). *Nâzım 'ın Evinde Vera'nın Sofrasında Nâzım Hikmet*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Koçak, S., Koçak, S. (2014). *Nâzım Hikmet Nasıl Büyük İnsan Odu?* İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Koçak. O. (2012). *Kopuk Zincir –Modern Şiir Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kolçak, O. (2008). *Nâzım Hikmet Ran: Biyografi*. İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kurdakul, Ş. (1986). *Nâzım 'ın Bilinmeyen Mektupları*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Lenin, V. İ. (1914). Büyük Rusların Ulusal Gururu Üstüne. *Sosyal Demokrat*. 35, 125-129 (Erişim: <http://kutuphane.halkcephesi.net/Lenin/byk-rus-ulusal-gururu-zerine.html> / Erişim Tarihi: 13.03.2020)
- Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. (Çev.: Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lidov, P. (1942). Tanya. *Pravda*. 27 Ocak, 8-9 (Erişim: <https://comstol.info/2012/01/biblioteka/3083> / Erişim Tarihi: 20. 03.2020)
- Lunaçarski, A. (2009). *Sanat ve Edebiyat Üzerine İnceleme*. (Çev.: Ü. İnce). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Makal, O. (2002). Nâzım Hikmet'i Senaryoları ve Filmleriyle Keşfetmek. *100. Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 425-456.
- Makal, O. (2015). *Beyaz Perdede ve Sahnede Nâzım Hikmet*. İstanbul: Kaldeon.
- Malraux, A. (1982). *İnsanlık Durumu*. (Çev.:A. Er). İstanbul: Oda Yayınları.

- Marks, K. - Engels, F. (2015). *Komünist Parti Manifestosu*. (Çev.: Y. Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mayakovski, V. (1998). *150.000.000* (Çev.: G. Emre). İstanbul: İlke Kitap ve Yayınevi.
- McCane, R. (2002). Sosyalist Romantik Şair Richard McCane, Şiirlerini İngilizceye Kazandırdığı Nâzım Hikmet'i Anlatıyor (Söyleşi: A. Bektaş). *Evrensel Kültür Dergisi*, 122, 16-17.
- Melikli, T. (2015). *Bir Şiir Devrimcisi Nâzım Hikmet Hayatı ve Şiirler*. (Çev. İ. Çetin). İstanbul: Salyangoz Yayınları.
- Memet Fuat. (1985). *Unutulmuş Yazılar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Memet Fuat. (1990). Şairi Beğen, Fakat Aldanma!: İsmail Habib Sevük'ün Nazım Hikmet'le İlgili Görüşleri. *Adam Sanat Dergisi*. 58, 5-12.
- Memet Fuat. (1993). *Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Memet Fuat. (1993). Yanlış okumalar: Nâzım Hikmet Ran'ın Şiirleri ve Komünizm Düşüncesi Üzerine. *Adam Sanat Dergisi*. 94, 5-8.
- Memet Fuat. (2000). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Memet Fuat. (2001). *Nâzım Hikmet: Portreler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Memet Fuat. (2013). *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Memet Fuat. (2015). *Nâzım Hikmet, Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Memet Fuat. (2016). *Nâzım ile Piraye*. İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Mert, N. (2002). Nâzım Hikmet ve Öyküyle Roman. *E Dergi*. 3 (34), 47-48.
- Mert, N. (2007). Nâzım Hikmet'in Hapishane Hayatı. *Hece Edebiyat Dergisi (Türkçenin Sürgün Şairi Nâzım Hikmet Özel Sayısı, Özel Sayı: 13)*. 121127-138.
- Montesquieu. C. L. (2019). *Kanunların Ruhu Üzerine*. (Çev.: B. Günen). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nâzım Hikmet Günleri* (1994). (Haz. Şükrü Erbaş). Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları
- Nâzım Hikmet, (1968). *Kuvâyi Milliye*. (Notlar.: C. Kudret ). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Nâzım Hikmet, (1974). *Kuvâyi Milliye*. (Notlar.: A. Bezirci). İstanbul: Cem Yayınları.
- Nâzım Hikmet, Berksoy, S. (2017). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. (Haz.: Zeliha Berksoy). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Nâzım Hikmet. (1952). *Moskova Senfonisi*. Sofya: Halk Gençliği Yayınevi.

- Nâzım Hikmet. (1953). İzbrannoe [Seçmeler], (Notlar: Ekber Babyev) Moskova: *İzdatelstvo İnostrannoy Literaturı*. (<https://www.birgun.net/haber/tarihimin-adini-insan-manzaralari-koydum-257775> / Erişim tarihi: 20.01.2020).
- Nâzım Hikmet. (1966). *Alman Faşizmi ve Irkçılığı*. İstanbul: Memet Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1976). Oyunlarım Üstüne, *Türk Tiyatrosu Üç Aylık Tiyatro Dergisi*. 422, 8-11.
- Nâzım Hikmet. (1977). *Yayınlanmamış Eserler*. (Haz. O. Akkan). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nâzım Hikmet. (1991 a). *Nâzım ile Piraye: Mektuplar 1*. (Haz.: Memet Fuat). İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1991 b). *Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar:Mektuplar 2*. (Haz.: Memet Fuat). İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1991 c). *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar: Mektuplar 3*. (Haz.: Kemal Tahir). İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1991 d). *Hikâyeler*. İstanbul: Adam yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1991 e). *Çeviri Hikâyeler*. İstanbul: Adam yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1991 f). *Masallar*. İstanbul: Adam yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1993). *Bursa Cezaevi'nden Vâ-Nû'lara Mektuplar*. (Haz. Müzehher Vâ-Nû ) İstanbul: Cem Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1997). *Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları*. (Haz.: Ş. Kurdakul). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2008). *Hasretle: Nâzım Hikmet Mektupları*. (Haz. M. M. Güneş). İstanbul: YKY.
- Nâzım Hikmet. (2012). *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. (Haz. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Nâzım Hikmet. (2014). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Nâzım Hikmet. (2016a). *Yazılar 2 (1924-1934)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2016b). *Yazılar 3 (1935)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2016c). *Yazılar 4 (1936)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2016d). *Yazılar 5 (1937-1962)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2017a). *Yazılar 6: Konuşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2017b). *Nâzım Hikmet'ten Yahya Kemal İçin: O Büyük Bir*

- Ustaydı. (Haz. H. Oral). *Tarih Dergisi*. 38, 36-41.
- Nâzım Hikmet. (2018). *Yazılar1: Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım'ın Sanatı, Sanatın Nâzım'ı*. (2013). (Düz. Filiz Özkan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nedim Dîvânı*. (1997). (Haz. M. Macit). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Odabaşı, Y. (2010). Şiirin Çehresinde İki Sürgün, İki Devasa Yatak: Nâzım Hikmet ve Mahmud Derviş. *Evrensel Kültür Dergisi*. 220, 50-54.
- Okay, M. O. (1992). Yahya Kemal Beyatlı. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 6, 35-39, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Onaran, M. Ş. (2002). Kuvâyi Milliye Destanı. 100. *Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan*. 157-186, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Çev.: S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.
- Orhan Kemal. (2007). *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ögeyik, M. C. (2008), *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özarslan, E. (2003). *Nâzım Hikmet: Hayatı ve Şiiri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Özbek, A. (2016). *Nâzım Hikmet Destanı*. Antalya: Ozan Yayıncılık.
- Özcan, H. İ. (2013). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Çizmeli Kedi Yayınları,
- Özcan, N. (2001). İsmâil Dede Efendi, Hamâmîzâde. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 23. 93-95. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özden, D. (2017). *Karanlığa Karşı Yürüyen Adam Nâzım Hikmet*. İstanbul: Kategori Yayınları.
- Özdoğan, L. B. (2014). *Sahne Tasarımında Mekân Yaratma Önerileri ve Nâzım Hikmet'in Şiirlerinden Yola Çıkarak Sahne Mekân Yaratmak*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Özer, N. (2013). *Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları'nda İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. İstanbul: YKY.

- Özkılıç, G. (2012). *Nâzım'ın Bursa Yılları: Tanıklar, Fotoğraflar, Bilinmeyenler*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Özkılıç, G. (2012). *Yüzümden Nâzım İzi Var*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Özmen, K. (2016). *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Öztekin, Ö. (2008). Modern Türk Şiirinde Geleneği Yeniden Üreten Bir Şair: Nâzım Hikmet ve Metinlerarasılık. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 25 (1), 129-150.
- Öztelli, C. (1972). *Evlerinin Önü: Türküler*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Perinçek, M. (2016). Nâzım Hikmet'ten Türk Masalları Üzerine. *Teori Dergisi*, 320, 79-80.
- Platon. (2011). *İon: Şiir Üzerine*. (Çev.: N Petek Boyacı). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Platon. (2012). *Devlet*. (Çev.: S. Eyüboğlu – M. A. Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Prevert, J. (1995). *Şiirler*. (Çev.: S. Eyüboğlu). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Proudhon, J. (2010). *Mülkiyet Nedir? Veya Hukukun Ve Yönetimin İlkesi Üzerine Araştırmalar*. (Çev.: D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Puşkin, A. S. (2003). *Yevgeni Onegin*. (Çev.: A. Yaran). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Rızayev, A. (2009). *Nâzım Hikmet: Kerem Gibi*. (Çev: İ. Avşar), İstanbul: Bengü Yayınları.
- Russak, M. (1928). Poems of a Silk Weaver. *New Masses –A Magazine for Rebels-*. (Ed. M. Gold) 15 (4).
- Sağlık, Ş. (2007). Oyun Yazarı Olarak Nâzım Hikmet. *Hece Dergisi Türkçenin Sürgün Şairi, Nâzım Hikmet Özel Sayısı*. (Özel Sayı: 13). 121, 361-394.
- Sarsmaz, M. (2003). Nâzım Hikmet Şiiri Çerçevesinde Şiirimizde Felsefi Duruş. *Hürriyet Gösteri Dergisi*. 246, 84-85.
- Sefercioğlu, M. N. (1990). *Nev'î Dîvânı'nın Tahlîli*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Selamet, N. (2011) *Nâzım Hikmet ve Makinaşlaşmak*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Serim, T. (2017). *Nâzım ile Piraye*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Sertel, Y. (2008). *Nâzım Hikmet ve Serteller*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Sertel, Z. - Sertel, S. - Sertel, Y. (1993). *Sertel'lerin Anılarında Nâzım Hikmet ve Babiâli*. İstanbul: Adam Yayınları, İstanbul 1993.
- Sertel, Z. (1991). *Mavi Gözlü Dev: Nazım Hikmet ve Sanatı*. İstanbul: Belge Yayınları.



- Sertel, Z. (2004). *Nâzım Hikmet'in Son Yılları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Seyhan, A. (2003). Enduring Grief: Autobiography as "Poetry of Witness" in the Work of Assia Djebar and Nazim Hikmet. *Comparative Literature Studies*. 40 (2), 159-172.
- Shakespeare, W. (1999). *Macbeth* (Çev.: E. Berköz). İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Sivri, M. (2009). Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili. (Söyleşi: G. Cengiz). *Evrensel Kültür*. 205, 13-16.
- Sunar, E. (2017). *Nâzım Hikmet Tepeden Tırnağa İnsan*. İstanbul: Alakarga Yayınevi.
- Süleyman Çelebi: Mevlid*. (1992). (Haz. Necla Pekolcay). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Sülker, K. (1969). Nâzım Hikmet'in Polemikleri. *Yeni Dergi*. 57, 620-624.
- Sülker, K. (1976). *Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı I: 1901-1928*. İstanbul: May Yayınları.
- Sülker, K. (1978). *Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı II: 1928-1934*. İstanbul: May Yayınları.
- Sülker, K. (1988). *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı III: 1934-1935-*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Sülker, K. (2005). *Nâzım Hikmet: Gerçek Yaşamı*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Sülker, K. (2006). *Nâzım Hikmet Dosyası*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Sütunç, N. (2002). *Bir Öğretmen Kaleminden Nâzım Hikmet*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Sverçevskaya, A. (2001). *Nâzım Hikmet ve Tiyatrosu*. (Çev.: H. Arslan). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Şanlıer, S. (2016). *Nâzım'dan Eksik Kalanlar*. İstanbul: Yazılama Yayınları.
- Şener, S. (2002). Nâzım Hikmet Tiyatrosu. 100. *Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan*. Kültür Bakanlığı Yay. 389-424.
- Şevki, A. (2005). Nâzım Hikmet ve Tasavvuf. Hece: *Aylık Edebiyat Dergisi*, 103, 28-32.
- Şişman, A. (1994) Galatasaray Mekteb-i Sultanisi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 326-328. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tarım Ertuğ, Z. (1998). Hünernâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 18, 484-485. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Tecimer, L. - Sertel, Y. (2010). *Nâzım Hikmet Çocuklarla*. İstanbul: Büyülü Fener Yayınevi.
- Temizyürek, M. (2014). *İm Bilse Er Ölmes: Nâzım Hikmet ile Don Quijote'nin Arzu Serüvenleri*. Ankara: İletişim Yayınları..
- Terzioğlu, Ö. (2008). *Nâzım Hikmet'in Sömürgecilik Karşısı Şiirlerinde Romanlaşma, Çok Seslilik ve Mizah*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Terzioğlu, Ö. (2009). *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Tevfik Fikret. (2004) *Bütün Şiirleri*. (Haz.: İ. Parlatır, N. Çetin), Ankara: TDK Yayınları.
- Tevfik Fikret. (2018). *Rübâb-ı Şikeste*. (Haz.: İ. Tüzer, S. Atay). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Timuçin, A. (2010). *Nâzım Hikmet'in Şiiri*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Toksoy Çember, D. (2017). Ekphrastik Umudun Yıkımı: Heiner Müller "Resim Tasviri", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 21(3), 1097-1108.
- Tolasa, H. (2001). *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tolstoy, L. (2010a). *Savaş ve Barış I*. (Çev. Z. Baştımar- Nâzım Hikmet). İstanbul: Can Yayınları.
- Tolstoy, L. (2010b). *Savaş ve Barış II*. (Çev. Z. Baştımar- Nâzım Hikmet). İstanbul: Can Yayınları.
- Toros, T. (2006). *Nâzım Hikmet*. Ankara: Cumhuriyet Kitapları.
- Tulyakova Hikmet, V. (1989). *Nâzım'la Söyleşi*. (Çev.: A. Behramoğlu). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tulyakova Hikmet, V. (2004). *Nâzım'la Son Söyleşimiz*. (Çev.: A. Behramoğlu). İstanbul: Everest Yayınları.
- Tulyakova Hikmet, V. (2008). *Bahtiyar Ol Nâzım*. (Çev.: A. Behramoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tulyakova Hikmet, V. (2008). *Bahtiyar Ol Nâzım*. (Der.: A. Stepanova., Çev.: H. Arslan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunç, G. (2009). 'Leylâ ile Mecnun' ve 'Ferhad ile Şirin' Anlatılarının Meşrulaştırma Kavramı Odağında Çağdaş Edebiyata Metinlerarası Yansımaları. *Millî Folklor: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*.83, 19-29.

- Tunç, G. (2011), *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin'i ve Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u*. Ankara: Kadim Yayınları.
- Turan, C. (2015). *Nâzım'ın Yaşam Türküsü*. Ankara: Payda Yayınları.
- Uçan Eke, N, (2013), *Nâ'ili'nin Gazellerinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla.
- Uluslararası Nâzım Hikmet Sempozyumu*. (2002). (Haz.: A. Günay, F. Topuz, T. Fişekçi). 25-27 Ocak, 2002. İstanbul: Nâzım Hikmet Vakfı Yayınları
- Uşakov, A. (2006). "Önsöz" *Mayakovski Yeni Bir Dünyanın Şairi Lenin Destanı: Viladimir Mayakovski*. (Çev.: N. R. Çobanoğlu, G. Bozkaya) İstanbul: Yar Yayınları.
- Uturgauri, S. - Sverçevskaya, A. (2002). *Kardeşim Nâzım: Çağdaşlarının Anıları*. (Çev.: M. Özgül). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uzundemir, Ö. (2009). Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'in Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of the Social Sciences of the Turkish World*. 51, 231-244.
- Vâlâ Nureddin. (1995). *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*. İstanbul: İlke Kitap.
- Vardar, B, (2001), *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*, İstanbul: Multilingual.
- Vassaf, G. (2015). *Nâzım- Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar*. İstanbul: Aylak Adam Yayınları.
- Verne, J. (2005). *Esrarlı Ada*. (Çev.: V. Yalçıntoklu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Wells. H.G. (2012). *Dr. Moreau'nun Adası*. (Çev.: A. Kaftan). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Willard, M. (2006). *Babeuf'tan Dimitrov'a Sosyalist Savunmalar*. (Çev. Ş. Say). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Yağcı, Ö. (2002). Nâzım Hikmet'in Kitapları ve Nâzım Hikmet'le İlgili Kitaplar Kaynakçası. *100. Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan*, Kültür Bakanlığı Yayınları. 511-525.
- Yağcı, Ö. (2003). *Nâzım Hikmet Aydınlığı*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Yahya Kemal. (2003). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yahya Kemal. (2008). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Yakıtallı, E. (1994). Bahriye Mektebi. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 510-511. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Yalçın, S. D. (2000). Şeyh Bedrettin ya da Tarihsel Gerçeklikten Kurgusal Söyleme. *Türkbilig (Türkoloji Araştırmaları Dergisi)*, 1, 158- 177.
- Yaltkaya, M. Ş. (1994). *Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*. (Haz. H. Er). İstanbul: Kitabevi.
- Yaran, A. (2003). Önsöz. *Yevgeni Onegin*. (Çev.: A. Yaran). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yenilmez Akagündüz, S. (2017). II. Meşrutiyet Dönemi Ahlak Eğitime Örnek Bir Ders Kitabı: İbtidailere Malumat-ı Ahlakiyye ve Medeniyye. *Kesit Akademi Dergisi*, 7, 240-257.
- Yeşilyurt, T. (2014). *Nâzım Hikmet ve Yergi: Ayağa Kalkın Efendiler*. İstanbul: Yasakmeyve Yayınevi.
- Yetkin, S. K. (1993). *Büyük Ressamlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yevtuşenko, Y. (1999). Dev Oyuncu-Boşa Giden Oyun! (Çev. Ö. Otçu). *Adam Sanat*. 166, 5-13.
- Yıldız, A. H. (2002). Nâzım Hikmet Şiirinde Fütürist Eğilimler. *E Dergi*. 3 (36), 90-94.
- Yılmaz, L. (2001). Nâzım Hikmet'ten Abidin ile Güzin'e: Canlarım, Kardeşlerim, Dinolarım. *Kitap-lık Dergisi*. 47, 87-110.
- Yiğit, E. E. (2019). *Dimitri Shostakovich'in Piyano Konçertolarının Form Özellikleri ve Piyano Tekniği Açıklarından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Yorgancı, O. (2012). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Anonim Yayınları.
- Yüksel, A. (2002). Nâzım Hikmet Tiyatrosunun Geçmişi ve Geleceği. *Çağdaş Türk Dili Dergisi*, 172, 204-208.
- Zavotçu, G. (2018). *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*. İzmit-Kocaeli: Umuttepe Yayınları.