

ŞİİRİN RAYLARINA DÖŞENEN İSYAN: NAZİM HİKMET

İmdat Demir — Filozof Kirpi

Nâzım Hikmet, Türk şiirinin yalnız büyük isimlerinden biri değil, şiirin çalışma düzenini değiştiren sarsıcı bir kırılma noktasıdır. İlk şiirlerinde vatanî-romantik, yer yer acemi ama sahici bir çocuk sesi duyulur; yangın, asker, deniz, kahramanlık ve yıkılan memleket duygusu ileride halk, emek, sürgün ve kavga şiirine dönüşecek ilk kıvılcımları taşır. 835 Satır ile bu çocuk sesi yerini motoru çalışan, makine ritmiyle yürüyen, açların gözbebeklerini şiirin merkezine diken, Türkçenin nefesini kırıp yeniden kuran devrimci bir sese bırakır. Moskova yılları, Mayakovski, Rus fütürizmi ve sosyalist düşünce Nâzım'ın şiirine hız, montaj, kitle duygusu ve biçim cesareti kazandırır; fakat bu etki hiçbir zaman basit taklit değildir, Türkçenin kendi iç sesinde yeniden yoğrulur. Nâzım'ın sosyalizmi kuru bir broşür değil, ekmek, işçi eli, yoksul asker, aç çocuk ve insan haysiyeti üzerinden kurulan yeryüzü merkezli bir imandır. Kuvâyi Milliye'de memleket, devletin resmî vitrini değil; Bedreddin, Sinan, Yunus Emre, fabrika bacası, hapishane, tütün, kavga ve halk emeğiyle kurulan canlı bir gövdedir. Memleketimden İnsan Manzaraları ise sıradan insanı, Galip Usta'yı, işçiyi, köylüyü, mahpusu, bekleyen kadını ve gar kalabalığını tarihin ana sahnesine çıkarır. Hapishane Nâzım'da yalnız acı değil, şiirin genişlediği demir kokulu bir atölyedir. Aşklarında Piraye, Vera, Münevver, Galina ve Celile hattı büyük şiir kadar büyük yaralar da taşır; Nâzım sever, ama sevgisinin bedeli çoğu zaman kadınların omzunda ağırlaşır. Sürgün, vatandaşlıktan çıkarılma ve Moskova yılları onun dilindeki memleket kanamasını derinleştirir. Son şiirlerde çocuk, kozmos ve iyimserlik belirir; ama bu iyimserlik kör değildir, pasaport, para, savaş ve korku sorularıyla yaralıdır. Nâzım kusursuz değildir; fazla inanır, bazen sloganın sınırına yaklaşır, politik körlükler taşır. Fakat bütün kusurlarına rağmen Türkçeye hâlâ çalışan, kavga eden, seven ve rahat durmayan büyük bir şiir motoru bırakmıştır.

1. Kızıl Bir Çocuğun İlk Nefesi, Nâzım'ın Şiire Girişi

Nâzım Hikmet'e çocukluğundan bakınca insan önce büyük şairi değil, büyük gürültünün içindeki ince çocuğu görür. Daha ses tam kırılmamış, şiir henüz kendi gövdesini bulmamış, ritim henüz motor gibi çalışmaya başlamamıştır; fakat tuhaf bir şey vardır: çocuk yaşta bile dünya ona küçük gelmez. Bir yangın görür, onu yalnız mahalle felâketi saymaz; bir asker düşünür, onu yalnız kahramanlık kartpostalına sıkıştırılmaz; vatan der, ama vatani sonradan yapacağı gibi halkın eti, emeği, teri, açlığı ve kavgası hâline getirecek büyük dönüşümün daha ilk, acemi, romantik kıvılcımlarını taşır. İlk şiirlerde eski dilin ağır kumaşı vardır; "feryâd", "vatan", "vicdan", "ümit", "fedâ-yı can" gibi kelimeler henüz okul defterinin kenarına yazılmış yeminler gibidir. Ama o defter temiz değildir; içinde barut kokusu, deniz tuzu, yangın dumanı, yenilgi korkusu ve çocukça bir büyüklük arzusu dolaşır.

1913 tarihli "Feryâd-ı Vatan"da daha on bir, on iki yaşındaki bir çocuğun sesinden çok, imparatorluğun son döneminde büyüyen bir neslin göğüs sıkışması duyulur: "Sisli bir sabahtı henüz" diye açılan şiirde dış dünya dumanla kaplıdır; sonra o dumanın içinden "feryâd-ı vatan" yükselir. Bu, henüz Nâzım'ın olgun şiirindeki sınıf bilinci, dünya kardeşliği ya da devrimci ritim değildir. Daha çok yıkılan bir memleketin çocuk zihninde bıraktığı uğultudur. Şiir zayıftır, evet. Bunu saklamanın âlemi yok. Ama zayıflığı, büyük şairin ayıbı değil, büyük yürüyüşün çamurlu ilk adımıdır. Çocuk Nâzım, henüz "insanlık" demeyi bilmiyor; "vatan" diyor. Henüz "emek" demeyi bilmiyor; "kahraman" diyor. Henüz "halk" demeyi bilmiyor; "Türk adı" diyor. Ama sesin alt katında bir hareket var. O hareket ileride eski kelime kabuklarını kırarak, şiiri üniformadan çıkarıp işçi tulumuna, mahpus gömleğine, sevgili mektubuna, tren garına, aç gözbebeklerine götürecektir.

"Mehmet Çavuşa!" şiirinde bu erken dönem daha açık görünür. "Vatan için ey kahraman" diye başlayan ses, dönemin kahramanlık edebiyatına yakındır. "Kurşun bitip tüfeğin de kırılınca" dizisinde çocuk aklı savaşı neredeyse masalsi bir direnç sahnesi gibi görünür. Buradaki Nâzım, henüz ironiyi, montajı, sınıf öfkesini, modern şehir ritmini keşfetmemiştir. Fakat dikkate değer nokta şudur: çok erken yaşta bile şiiri olayın içine sokar. Uzak, süslü, soyut bir güzellik aramaz; tüfek, kurşun, kale, düşman, bayrak, deniz, tarih gibi somut ve kamusal imgelerle düşünür. Bu imgeler sonraki Nâzım'da değişecek, sertleşecek, politikleşecek, hatta bazen patlayacaktır. Ama çekirdek buradadır: şiir, onun için baştan beri yalnız iç çekme sanatı değildir; dış dünyanın gürültüsüne verilmiş bir cevaptır.

Bu ilk şiirlerin en ilginç tarafı, Nâzım'ın daha baştan "ben"i tek başına kuramamasıdır. Onun "ben"i çocukken bile kalabalığa yaslanmak ister. "Bir Bahriyelinin Ağzından" şiirinde deniz, askerlik ve hareket duygusu öne çıkar. "Hayatım deniz" diyebilen bir ses, kendi varlığını durağan bir oda içinde değil, dalga, rota, gemi ve tehlike içinde kurar. Bahriye Mektebi yıllarına giden damar burada sezilir. Deniz onda yalnız manzara olmayacaktır; kaçış, yol, sürgün, dünya, özlem ve devrimci ufuk fikrinin erken habercisi gibi durur. Çocuk şiirlerinde bile ev içi dar gelir; göz dışarıdadır. Bu dışarı bakışı, yıllar sonra Moskova'ya, hapisane penceresine, Haydarpaşa Garı'na, Varşova gecesine, Vera'nın saçlarına, açların gözbebeklerine, yıldızlar arası bir iyimserliğe kadar uzanacaktır.

"Yangın" şiiri de ayrı bir işaret taşır. Orada çocuk, felâketi yalnız alev olarak görmez; anneleri, yetimleri, yardım isteyen elleri, yoksullaşan zenginleri, göğe bakan insanları sahneye dizer. Şiir elbette melodram yüklüdür; eski kelimeler bazen fazla kabarıp, duygu kendini tutamaz. Ama Nâzım'ın ileride yapacağı büyük şeyin ilk provası da burada saklıdır: tek bir olayı toplumsal tabloya çevirmek. Yangın yalnız evleri yakmaz; sınıfları, çaresizliği, korkuyu, kalabalığın ortak yazgısını görünür kılar. Sonraki *Memleketimden İnsan Manzaralarında* yapacağı dev halk panoramasının çocukluk müsveddesi sanki burada, dumanın içindedir.

Bu yüzden Nâzım'ın ilk şiirlerini okurken iki hataya düşmemek gerekir. Birincisi, bu şiirleri büyük Nâzım'ın olgun eserleri gibi okumak. Hayır, bu metinlerde henüz büyük biçim devrimi yoktur. İkincisi, acemiliklerinden dolayı onları çöpe atmak. O da olmaz. Çünkü şairin erken şiirleri, ileride neyi aşacağını gösteren belgelerdir. Nâzım eski vatanî-romantik dilden gelir, ama orada kalmaz. Kahramanlık şiirinden geçer, fakat kahramanı sonunda halklaştırır. Vatan der, sonra memleketi çınar, tütün, hapisane, Bedreddin, Sinan, Yunus Emre, işçi ve aç çocukla yeniden kurar. Deniz der, sonra denizi sürgünün ve dünya kardeşliğinin geniş haritasına çevirir. Yangın der, sonra yangını tarihin, sömürünün, savaşın ve insan acısının içine taşır.

İlk Nâzım, kısacası, henüz kendine fazla büyük gelen kelimeler giyen bir çocuktur. Ama o kelimelerin içinde terleyen beden sahibidir. Şiir önce ona bol gelir; sonra o şiirin omuzlarını genişletir. Büyük şair dediğin de biraz budur zaten: çocukken kendisine emanet edilen eski kelimeleri büyüyünce kırar, içinden yeni bir dünya çıkarır. Nâzım Hikmet'in ilk nefesi kızıl değildir belki; daha çok sisli, vatanî, kırık dökük ve romantiktir. Ama o sisin içinde bir motor beklemektedir. Bir gün çalışacak. Türk şiiri o sesi duyunca eski minderinde rahat oturamayacaktır.

2. 835 Satır, Türk Şiirinin Motoru Çalışıyor

835 *Satır* yayımlandığında Türk şiirinin odasına yalnız yeni bir kitap girmedi, sanki kapı menteşesinden söküldü. Eski şiirin minderi, aruzun haysiyetli yorgunluğu, hecenin millî yürüyüşü, süslü imge terbiyesi, bütün o "edebiyat efendiliği" birden yerinden oynadı. Nâzım Hikmet burada artık ilk şiirlerin vatanî çocuk sesinden çıkmış, şiire elektrik bağlamış, dizeyi fabrika kayışı gibi çalıştırmış, kelimeyi yalnız anlamın değil hareketin de parçası yapmıştır. 835 *Satır* başlığı bile tuhaftır; lirik bir isim değil, ölçü, miktar, kayıt, sayım, neredeyse muhasebe defteri gibi durur. Fakat içeride muhasebe değil, patlama vardır. Şair artık "güzel söylemek" derdinde değildir; dünyayı başka türlü duymak, Türkçenin nabzını başka türlü attırmak, şiire piston, buhar, çığlık, kalabalık, açlık, makine ve devrim sesi sokmak ister.

Bu kitapta Nâzım'ın yaptığı ilk büyük iş, şiiri süslü bir vitrin olmaktan çıkarmasıdır. Vitrin kırılır, içeri kalabalık girer. "Güneşi İçenlerin Türküsü"nde daha ilk hareketten itibaren eski şiirin mahcup yürüyüşü yoktur; "toprak çanaklarda güneş içenlerin türküsü" gibi hem halkî hem kozmik bir imge kurulur. Burada güneş yalnız gökyüzü nesnesi değildir; içilir, paylaşılır, bedene girer, kavganın kanına karışır. Şiir bir "türkü"dür ama bildiğimiz türkü değildir; ritmi köy kahvesinden çıkar, fabrika bacasına, meydan kalabalığına, devrimci yürüyüşe bağlanır. Nâzım'ın erken dönemindeki "vatan" artık soyut bir kutsal kelime olmaktan çıkar, ayağı çıplak, alnı esmer, güneşi içen insanların bedeni hâline gelir. 835 *Satır* dosyasında bu kitap, "Güneşi İçenlerin Türküsü", "Salkımsöğüt", "Orkestra", "Piyer Loti", "Makinalaşmak" ve "Açların Gözbebekleri" gibi şiirlerle birlikte verilir; yani kitap daha baştan tek sesli değil, çok ritimli bir saldırı gibi kurulmuştur.

"Makinalaşmak" şiiri bu saldırının en meşhur ve en yanlış anlaşılmiş parçalarından biridir. Nâzım'ın "makine" sevgisi, insanı demire teslim eden ruhsuz bir modernlik methiyesi değildir. Daha karmaşık bir şeydir. O, makineyi insanın düşmanı değil, insan emeğinin büyütülmüş organı gibi düşünmek ister. Elbette burada çağın Sovyetik sanayi romantizmi vardır; bunu inkâr etmek çocuk kandırmak olur. Ama şiirdeki enerji sadece ideolojik değildir. Kelimelerin sesinde de makineleşme vardır; sert sessizler, kırılmış dizeler, hızlanan tekrarlar, emir kipleri, çarpan ritim... Nâzım Türkçeyi yağlamaz, çalıştırır. Eski şiir "ah" derken, Nâzım "tak tak tak" diye gelir. Bu bazen rahatsız edicidir, hatta yer yer kaba saba görünür. İyi ki öyledir. Çünkü şiiri salon terbiyesinden çıkaran şey biraz da bu hoyratlıktır.

"Açların Gözbebekleri" ise 835 *Satır*'ın yalnız biçim devrimi değil, ahlâkî basınç taşıdığını gösterir. Şiirde açlık bir istatistik değildir; göz olur, bakış olur, insanı delip geçen siyah bir çiviye dönüşür. Nâzım'ın açları anlatırken kurduğu sert tekrarlar, okuru acımaya değil, rahatsız olmaya zorlar. Acıma çoğu zaman zenginlerin vicdan koloniyasıdır; Nâzım bunu bilir gibi yazar. Aç insanı dekor yapmaz, kalabalığın merkezine koyar. Burada şairin sosyalist dünya görüşü ilk kez şiirin sinir sistemine bu kadar doğrudan girer. Ama dikkat: Kötü propaganda cümleyle bağırır, iyi şiir görüntüyü insanın gözüne çakar. Nâzım'ın güçlü olduğu yer burasıdır. Açlığı anlatmaz sadece, açlığın gözünü okura diktirir.

Kitabın bir başka önemli tarafı da Nâzım'ın şiirde montaj duygusunu kurmasıdır. O güne kadar Türk şiirinde elbette yenilikler, kırılmalar, arayışlar vardı; ama Nâzım sahneleri yan yana getirirken sinema gibi düşünür. Bir yerde açlar, bir yerde makine, bir yerde şehir, bir yerde deniz, bir yerde sömürge coğrafyası, bir yerde devrimci kalabalık belirir. Şiir düz bir nehir gibi akmaz; kesilir, sıçrar, çarpar, görüntü değiştirir. Dize bazen tek kelimeye iner, bazen uzar, bazen bağırır, bazen afiş gibi gözün önüne asılır. Bu yüzden 835 *Satır*'ın yalnız "serbest nazım geldi" diye anlatmak eksik kalır. Serbest nazım zaten sonuçtur; asıl mesele, algının değişmesidir. Nâzım şiirin kamerasını değiştirmiştir.

Burada elbette bir tehlike de doğar: Şiir fazla hızlandığında bazen insanın iç sesi geride kalabilir. Nâzım'ın kimi parçalarında sloganın gölgesi şiirin üstüne düşer. Bazı dizeler bugün okunduğunda tarihî bir miting

pankartı gibi sertleşmiş görünür. Bunu saklamayacağız. Fakat şunu da unutmuyacağız: Nâzım'ın büyüklüğü, hiç hata yapmamasında değil, hata yaparken bile Türkçenin ufkunu genişletmesindedir. Büyük şair bazen fazla inanır, fazla yüklenir, fazla bağırır. Küçük şair ise çoğu zaman uslu durduğu için temiz görünür. Nâzım temiz değildir; canlıdır. Bazen kurum, bazen is, bazen ter, bazen demir kokar.

835 *Satır*, Nâzım'ın şiirde çocukluktan çıktığı yerdir. İlk şiirlerdeki romantik vatan çocuğu burada kızıl bir işçiye, dünya yurttaşı bir isyancıya, Türkçenin ritmini söküp yeniden takan bir ustaya dönüşür. Bu kitapla birlikte Nâzım artık yalnız şiir yazmaz, şiirin çalışma düzenini değiştirir. Dizeyi kürsüye çıkarır, fabrikaya sokar, meydana salar, açların gözbebeklerinde yıkar, makinenin dişlileri arasından geçirir. Türk şiiri bu kitaptan sonra eski nefesine dönemez. Çünkü bir kere motor çalışmıştır; sesi hâlâ duyulur.

3. Moskova, Mayakovski ve Şiirin Elektriklenmesi

Nâzım Hikmet'in Moskova yılları, yalnız bir şairin yurtdışına gidip yeni fikirlerle tanışması değildir; Türkçenin göğsüne başka bir ritim yerleşmesidir. 1921'de Anadolu'dan Batum'a, oradan Moskova'ya uzanan yol, genç Nâzım için hem politik hem estetik bir sınır geçişidir. O sınırı geçince eski şiirin kibar yürüyüşü geride kalır; tren sesi, fabrika uğultusu, meydan kalabalığı, devrim marşı, afiş dili, sinema kesmesi, tiyatro sahnesi ve sokak gürültüsü şiirin içine dolmaya başlar. Moskova, onda sadece sosyalizmin başkenti değildir; kelimenin yeni kaslarını çalıştıran bir laboratuvarıdır. Ama bu laboratuvar steril değildir. Kar vardır, açlık vardır, gençlik vardır, kitap vardır, yoldaşlık vardır, biraz da o çağın insanı kör eden büyük inancı vardır. Nâzım orada yalnız öğrenmez, tutuşur.

Moskova'ya giden Nâzım, Osmanlı bakiyesi bir gençtir; dönüşte artık başka bir şeydir. Bahriye'den gelen disiplin, Anadolu yolculuğunun ham heyecanı, çocukluk şiirlerindeki vatanî romantizm ve imparatorluk yıkıntısının iç sıkıntısı Moskova'da bambaşka bir alışıma girer. Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'nde sosyoloji, politika ve sanat tarihi okuması, onun yalnız şiirine değil, dünyayı kavrama biçimine de yeni bir iskelet verir. Şiiri bundan sonra yalnız kalbin iç konuşması saymaz; tarihsel bir makine, toplumsal bir ses düzeneği, insanı kitle içinde ama yine insan olarak yakalama sanatı gibi görür. Tehlike de burada başlar zaten. Çünkü şiir, kitleyle konuşurken kolayca pankarta dönüşebilir. Nâzım'ın büyüklüğü, bu tehlikenin kıyısında dans etmesidir. Bazen ayağı kayar, evet; ama çoğu zaman uçurumun kenarında şiiri canlı tutar.

Vladimir Mayakovski etkisi burada belirleyicidir; fakat Nâzım'ı Mayakovski'nin Türkçe gölgesi saymak kolaylıktır. Mayakovski ona şiirin nasıl bağırabileceğini, dizenin nasıl kırılabileceğini, kelimenin nasıl afişe, sahneye, sokağa, devrime açılabilceğini göstermiştir. Fakat Nâzım bu etkiyi Türkçenin iç sesiyle yoğurur. Mayakovski'nin metalik çığı Nâzım'da Anadolu türküsünün, İstanbul argosunun, hapisane mektubunun, denizci ritminin, halk ağzının ve sevgiliye fısıldanan sözün içine karışır. Yani etki vardır, ama kopya yoktur. Zaten büyük şair etkilenince başkasına benzemez; başkasının ateşini kendi odunuyla yakar.

"19 Yaşım" şiirindeki Moskova hatırası, bu dönüşümün en çıplak yerlerinden biridir. Şair, gençliğine bakarken "Lenin sağ" der, Kızıl Meydan kalabalığını hatırlar, sonra gençliğini "ilk çocuğum, ilk hocam, ilk yoldaşım" diye çağırır. Bu üçlü ifade çok önemlidir. Gençlik hem çocuk, hem öğretmen, hem yoldaştır. Nâzım'ın politikleşmesi yalnız zihinsel bir tercih değil, yaşanmış bir gençlik sarhoşluğudur. Moskova onun için kitap rafı değil, beden tecrübesidir. "Yüz dirhem kara ekmek, / 20 ton kitap" gibi bir karşıtlıkta çağın bütün sertliği görünür: az ekmek, çok fikir; dar hayat, geniş ideoloji; yoksul beden, şişmiş tarih arzusu. Bu yüzden Nâzım'ın sosyalizmi masa başı teorisi gibi okunamaz. Onda fikir, mideyle, ayakkabıyla, tren istasyonu, soğukla, kalabalıkla, gençlik iştahıyla birlikte gelir.

Moskova'nın Nâzım'a verdiği ikinci büyük şey, biçim cesaretidir. Eski şiirde dize çoğu zaman ölçünün terbiyesi altında yürür; Nâzım'da dize merdiven iner, koşar, tökezler, bağırır, tek kelimeye düşer, sonra birden genişler. Bu yalnız estetik numara değildir. Dünya değişiyorsa şiirin soluğu da değişmelidir. Yeni insan fikri, yeni dize ister. Nâzım'ın dize kırmaları bu yüzden sadece görsel oyun sayılmaz; düşüncenin kırılması, nefesin parçalanması, tarihsel hızın şiire girmesidir. "Oku / Yaz / Boz / Bağır / Çağır!" gibi kesik emirler, şiiri sınıf tahtasıyla meydan arasında bir yere koyar. Şair hem öğrenci, hem ajitatör, hem çocuk, hem kavgacıdır. Şiirin sesi çoğalır.

Ama bu Moskova tecrübesinin karanlık tarafı da vardır. Devrimci çağların büyük inancı, insana gelecek duygusu verirken bazen şimdiki acıları küçük görme hastalığına yakalanır. Nâzım'ın Sovyetler'e bakışında da dönem dönem bu kör aydınlık bulunur. Büyük tarih fikri, küçük insanın çatlağını bazen örter. Yine de Nâzım'ı yalnız ideolojik saflıkla suçlamak insafsızlık olur. Çünkü onun şiiri, resmî sosyalist iyimserliği aşan yerlerde asıl büyüklüğüne kavuşur. Açların gözbebekleri, mahpusun dışarıdaki baharı düşünmesi, sevgiliye yazılan mektubun sıcaklığı, sürgündeki memleket ağrısı, bunlar parti metniyle açıklanamaz. Moskova onda ideolojiyi başlatır; fakat şiir, o ideolojiyi her zaman aşacak kadar canlı kalır.

Nâzım'ın Moskova yılları, Türk şiirindeki en büyük elektriklenmelerden biridir. Şair orada yalnız Marksizmle tanışmaz; hızla, montajla, sinemayla, kitleyle, afişle, yeni sanatla, yeni insan sarhoşluğuyla karşılaşır. Eski şiirin kandil ışığına karşı projektör yakar. Elbette projektör bazen göz alır, bazen sahneyi fazla aydınlatır, bazen gölgeyi öldürür. Ama Türk şiirinin karanlık odasına o güçlü ışığı sokan da Nâzım'dır. Moskova'dan dönen adam artık eski Nâzım değildir. Kelimelerin cebinde kızıl meydan tozu, tren dumanı, kara ekmek kırıntısı ve yirmi ton kitabın ağırlığı vardır. Şiir bundan sonra uslu duramaz.

5

4. Sosyalist Dünya Görüşü, İnsanın Ekmekle İmtihani

Nâzım Hikmet'in sosyalizmi, kuru bir parti programının şiire dökülmüş hâli değildir; öyle okuyan, Nâzım'ı hem fazla küçültür hem de gereğinden fazla temize çeker. Çünkü onda sosyalizm bir fikirden önce bir bakış terbiyesidir: ekmeğe nasıl bakıyorsun, işçinin elini görüyor musun, aç çocuğun karnını şiirin dışına mı atıyorsun, asker üniformasının içinde insan mı görüyorsun, yoksa devleti rahatlatan bir sayı mı? Nâzım'ın dünyasında sınıf meselesi soyut bir kavram olarak değil, et, göz, alın, çamur, ter, makine, ekmek, ölüm ve umut olarak belirir. Bu yüzden onun sosyalist şiiri güçlü olduğu zaman teoriden değil, bedenden başlar. Açlık onda istatistik değildir; gözbebeğidir. Emek, broşür cümlesi değildir; nasırlı eldir. Halk, kürsüde alkışlanan kütlevi değildir; adı olan, yüzü olan, sesi olan insanlardır.

"Açların Gözbebekleri" bunun en sert örneklerinden biridir. Şair "Değil birkaç / değil beş on / otuz milyon / aç" dediğinde sayı verir gibi görünür, ama hemen ardından sayıyı bakışa çevirir. Açlık orada yalnız mideyle ilgili değildir; insanın dünyaya bakma biçimini kıran, gözün içine yerleşen bir kara çivi gibidir. Nâzım burada acındırma diline yaslanmaz. Acındırma, çoğu zaman iktidar sahibi vicdanın küçük sadakasidir; oysa Nâzım açlığı okurun karşısına utarılan bir toplumsal suç gibi diker. Açlar "bizim"dir, "biz onların"ıdır. Bu karşılıklı aitlik, sosyalist dünya görüşünün şiirdeki en çıplak hâlidir. İnsan tek başına kurtulmaz. Açın açlığı yalnız açın meselesi değildir; tokun da ahlâk sınavıdır. Ekmek burada metafizikleşir neredeyse; ama gökten inen bir nimet olarak değil, yeryüzünde bölüşülmesi gereken tarihsel bir hak olarak.

"23 Sentlik Asker"de aynı dünya görüşü bu kez emperyalizm ve insan bedeni üzerinden çalışır. Şiir, bir askerin ekonomik değere indirgenmesini korkunç bir ironiyle açar: koyun eti, kuru soğan, mercimek, kefen bezi ve bir aylığına yirmi yaşlarında bir insan. Burada Nâzım'ın öfkesi yalnız Amerika'ya ya da Mister Dalles'a değildir; insanı fiyatlandırılan bütün siyasal akla yönelir. Asker, üniformadan önce vardır; otomatik tüfekten önce, devletlerin pazarlığından önce, emir-komuta zincirinden önce insandır. Şairin en vurucu hamlesi tam burada

gelir: bu "23 sentlik" insan, aslında tornacı Hasan'dır, köylü Mehmet'tir, öğretmen Ali'dir. Yani soyut millet söylemi, sınıfsal ve toplumsal yüzlere bölünür. Nâzım'ın memleket sevgisi de burada sıradan milliyetçilikten ayrılır; o memleketi pahalı sloganlarda değil, ucuz görülen insanların tarihsel emeğinde arar.

Bu sosyalist dünya görüşü Nâzım'da yalnız öfke üretmez; büyük bir kardeşlik iştahı da üretir. Fakat bu kardeşlik pembe bir insanlık şarkısı değildir. İçinde kavga vardır. "Yarin yanağından gayri her yerde, her şeyde, hep beraber" diyebilme arzusu, onda mülkiyetin, eşitsizliğin, sömürünün ve insanı insanın kurdu yapan düzenin reddidir. Burada Şeyh Bedreddin hattı ile sosyalist kolektivizm birbirine temas eder. Nâzım, tarihsel olarak marksisttir; ama Türkçedeki bazı derin eşitlikçi damarları da kendi şiirine katar. Bedreddin, Sinan, Yunus Emre, işçi, köylü, mahpus, asker, kadın, çocuk; hepsi aynı büyük sofraya düşünce çağrılır. Bu yüzden onun sosyalizmi ithal bir slogan olarak değil, yerli hafızayla da karışmış bir dünya kavgası olarak okunmalıdır.

Ama burada tavizsiz olmak gerekiyor: Nâzım'ın sosyalist inancı her zaman şiire iyi gelmez. Bazı metinlerde gelecek fikri fazla parlaktır; tarih fazla kesin konuşur; düşman fazla düz, yoldaş fazla temiz görünür. Devrimci iyimserlik kimi zaman insanın karanlık tarafını, iktidarın yeni biçimlerini, ideolojinin kendi körlüğünü yeterince görmez. Sovyet deneyimine duyduğu bağlılıkta da bu tür kör noktalar vardır. Bunu saklamak Nâzım'a saygı değil, onu çocuklaştırmak olur. Büyük şairin yanlıgısı da büyük olur. Fakat onun şiiri yalnız bu yanlıgılardan ibaret değildir. Çünkü Nâzım'ın en iyi yerlerinde ideoloji, insan yüzünün önüne perde olmaz; tersine o yüzü daha görünür kılar.

Nâzım'ın sosyalizmini anlamak için onu ne romantik bir devrim azizi yapmak gerekir ne de soğuk savaş broşürlerinin ucuz "kızıl şair" etiketine teslim etmek. O, ekmeği politikleştiren, açlığı insanlığın ortak utancı yapan, askeri fiyat etiketi olmaktan çıkarıp tarihsel özneye dönüştüren, memleketi sadece bayrakla değil insan emeğiyle kuran bir şairdir. Bazen fazla inanır, bazen fazla bağırır, bazen şiirini fikrin yükü altında zorlar. Ama şunu da yapar: Türkçeye yoksulun gözünü, işçinin elini, mahpusun sabrını, kadının bekleyişini, çocuğun geleceğini ve dünyanın değiştirilebilir olduğu fikrini sokar. Bu az şey değildir. Hatta şiir için tehlikeli ölçüde büyük bir şeydir. Nâzım'ın ekmelele imtihanı burada başlar: ekmeği yalnız yemek değil, adaletin en sade ve en sert ölçüsü yapmak.

5. Şair mi Propagandacı mı, Nâzım'a Yapışan Etiketler

Nâzım Hikmet'in başına gelen en büyük edebî kazalardan biri, onu sevenlerin de sevmeyenlerin de çoğu zaman aynı kolaylıca sığınmasıdır: bir taraf onu "büyük devrimci şair" diye bayraklaştırır, öbür taraf "propaganda şairi" diye küçültür. İki hüküm de fazla rahat, fazla temiz, fazla ucuzdur. Nâzım rahat okunacak bir adam değildir. Çünkü şiiri, insanın eline pamuk değil, bazen kızgın demir verir. Onu yalnız ideolojiye indirenler şiirin sesini duymamıştır; yalnız lirizme kaçırılanlar da o sesin içindeki sınıf öfkesini, tarih iştahını, dünya kavgasını saklamaya çalışır. Nâzım tam da bu gerilimde büyür: şiir ile propaganda, iman ile estetik, slogan ile imge, kalabalık ile yalnızlık, parti fikri ile insan yüzü arasında sürekli tehlikeli bir hat üzerinde yürür.

"Propaganda şairi" suçlaması bütünüyle boş değildir; ama bu suçlamayı kullananların çoğu tembeldir. Çünkü bazı Nâzım şiirlerinde politik fikir gerçekten dizeyi sıkıştırır. Düşman bazen fazlasıyla karikatürleşir, gelecek bazen fazlasıyla garantili görünür, tarih bazen fazla yüksek sesle konuşur. Kimi dizelerde şiirin iç karanlığı azalır, miting meydanının hoparlörü öne çıkar. Bunu söylemek gerekir. Nâzım'a saygı, onu cam fanusta tutmak değildir. Ama bu noktadan kalkıp Nâzım'ın bütün şiirini propaganda diye çöpe atmak, kasap bıçağıyla beyin ameliyatı yapmaya benzer. Çünkü onda propaganda sanılan şeyin içinde çoğu zaman sahici bir insan basıncı vardır. Açlık, sürgün, mahpusluk, memleket, emek, ölüm, kadın, çocuk, gelecek; bunlar broşürün değil, hayatın malzemesidir.

"23 Sentlik Asker" bu tartışmanın tam ortasına konabilir. Şiir açıkça politik bir şiirdir. Mister Dalles'a seslenir, Amerikan emperyalizmini hedef alır, Türkiye'nin yoksul askerinin fiyatlandırılmasına öfke duyar. Dışarıdan bakınca bu bir ajitasyon metni gibi görülebilir. Fakat şiirin gücü, yalnız politik hedefinde değildir; insanı fiyat etiketinden kurtarma hamlesindedir. "İki yüz gram et", "iki kilo kuru soğan", "elli santim kefen bezi" gibi maddî karşılıklar arasında "bir aylığına yirmi yaşlarında bir tane insan" fikri belirince, şiir propagandanın ötesine geçer. Devletlerin, pazarların ve askerî ittifakların insan bedenini nasıl ucuzlattığı ortaya çıkar. Hele o insanın "tornacı Hasan, köylü Mehmet, öğretmen Ali" olarak adlandırılması, soyut anti-emperyalist öfkeyi memleketin canlı yüzlerine bağlar. Burada propaganda varsa bile, şiir onun boğazından tutmuş, insana çevirmiştir.

"Açların Gözbebekleri" için de aynı şey söylenebilir. Şiir, sosyalist bir dünya görüşünden beslenir, bunu saklamaz. Fakat açlık imgesi yalnız politik slogan değildir. "Otuz milyon aç" ifadesi, kuru sayı olmaktan çıkar, gözbebeğine dönüşür. Açlığın göze yerleşmesi müthiş bir buluştur; çünkü aç insanın bedeni zayıflar, ama bakışı büyür. Nâzım orada okuru merhamete değil, bakışın suç ortaklığına çağırır. Göz göze gelmek zorundasın. Kaçarsan şiir yakalar. İşte büyük şiir biraz da budur: fikri, insanın yüzüne dönüştürmek. Kötü propaganda insanı fikrin arkasına saklar; iyi şiir fikrin arkasındaki insanı sahneye çıkarır. Nâzım en iyi yerlerinde bunu yapar.

Yine de Nâzım'ın başındaki "etiket" meselesi yalnız edebî değildir; siyasaldır. Ona "vatan haini" denmesi, şiirden çok devlet aklının korkusuyla ilgilidir. Çünkü Nâzım memleketi, resmî törenlerin sevdiği gibi sevmez. Onun memleketi yalnız bayrak, marş, hudut, ordu, devlet değildir; tütün, şarkı, hapisane, çınar, Bedreddin, Sinan, Yunus Emre, fabrika bacası, köylü, işçi, hasta eşek, kırmızı topraktır. *Kuvâyi Milliye* girişindeki memleket sevgisi bu yüzden serttir; "Memleketimi seviyorum" derken hemen ardından hapisaneler, halkın eserleri, kavga, ekmek ve tarih gelir. Bu sevgi, devlete itaat eden sevgi değildir; memleketin yükünü sırtlayan, onun acısıyla kavga eden sevgidir. Resmî vatanperverlik böyle sevgiden hoşlanmaz. Çünkü böyle sevgi alkış istemez, hesap sorar.

Nâzım'a yapıştırılan bir başka etiket de "romantik devrimci"dir. Bu da yarı doğru, yarı eksiktir. Evet, Nâzım'ın devrim fikrinde büyük bir romantizm vardır. Geleceğe bazen çocuk gibi inanır. İnsanlığın kurtuluşunu kimi zaman fazla aydınlık, fazla yakın, fazla mümkün görür. Fakat bu romantizm yalnız safdillik değildir; yaşama bağlılığın başka bir biçimidir. "Fevkalâde memnunum dünyaya geldiğime" diyebilen bir şairin devrimciliği, dünyadan nefret eden bir öfke değildir. O, dünyayı sevdiği için değişmesini ister. Toprağı, aydınlığı, kavgası ve ekmeği sevdiği için düzenle kavga eder. Burada siyaset, yaşama iştahından kopmaz. Bu da onu kuru ideoloğlardan ayırır.

Asıl mesele şudur: Nâzım'da şiir ve ideoloji birbirinden tamamen ayrılmaz. Ayırmaya çalışırsak geriye ya dişsiz bir lirik şair kalır ya da kaba bir politik figür. İkisi de yanlış. Nâzım'ın şiirinde ideoloji bazen yük, bazen motor, bazen körlük, bazen imkân olur. Şiir de bazen ideolojiyi taşır, bazen deler, bazen yumuşatır, bazen insan yüzüne çevirir. Onu büyük yapan temiz bir denge değildir; bu çatışmanın hiç bitmemesidir. Şair ile propagandacı arasındaki kavga Nâzım'ın içinde sürer. Bazen propagandacı kazanır, şiir biraz sertleşir. Bazen şair kazanır, ideoloji insanlaşır. En büyük Nâzım, bu ikisinin boğuştuğu yerde çıkar.

Bu yüzden Nâzım'ı savunmanın en kötü yolu, "hayır, onda propaganda yoktur" demektir. Vardır. Ama Nâzım yalnız propaganda değildir. En doğru cümle belki şu: Nâzım, propagandayı bile şiirin ateşinden geçirmeye çalışan büyük ve tehlikeli bir şairdir. Her zaman başaramaz; fakat başardığında Türkçede bir daha kapanmayacak yarıklar açar. Onun şiiri, afişle ağıt, sloganla türkü, meydanla mahpushane, sevgiliyle dünya devrimi arasında gidip gelir. Bu gidiş gelişte pürüz vardır, taşkınlık vardır, yanılğı vardır. Ama canlılık da oradadır. Nâzım'ı müzeye koyarsan ölür; mahkemeye çıkarırsan konuşmaya başlar.

6. Teolojik Değil, Yeryüzü Merkezli Bir İman, Nâzım'ın Dünya Görüşü

Nâzım Hikmet'in dünya görüşünü "teolojik" diye adlandırmak ilk bakışta yanlış görünür, çünkü Nâzım klasik anlamda Tanrı merkezli bir şair değildir. Onun şiirinde kaderin göğünden inen bir hüküm, ahirete ertelenmiş bir adalet, kul ile Rab arasında kurulmuş bir teslimiyet düzeni bulunmaz. Fakat mesele burada kapanmaz. Nâzım'ın şiirinde dinî olmayan ama iman yapısına benzeyen çok güçlü bir inanç çekirdeği vardır. Bu inanç göğe değil, yeryüzüne bakar. Cenneti bulutların arkasında değil, insanın insana zulmetmediği, ekmeğin bölüşüldüğü, çocuğun korkmadan büyüdüğü, sevgilinin beklemekten taş kesilmediği, mahpusun demirden değil umuttan söz ettiği bir dünyada arar. Kısacası Nâzım'ın imanı metafizik değil, tarihidir; ibadeti dua değil, kavga ve sevmektir.

Bu yüzden onun şiirlerinde "kutsal" kelimesini kullanırken dikkatli olmak gerekir. Nâzım'ın kutsalı cami kubbesinden, kilise çanından, dogmatik öğretiden gelmez; ekmekten, topraktan, güneşten, çocuk elinden, işçi alınından, sevgili yüzünden, memleket türküsünden gelir. *Kuvâyi Milliye* girişinde "toprağını, aydınlığını, kavgasını ve ekmeğini seviyorum" diyen ses, aslında Nâzım'ın bütün dünya görüşünü dört somut kelimeye toplar: toprak, aydınlık, kavga, ekmek. Bunlar dinî kavram değildir, ama şiirde neredeyse ayinsel bir yoğunluk kazanır. Toprak yalnız coğrafya değildir; insanın üstünde yürüdüğü ve uğruna utandığı yerdir. Aydınlık yalnız fiziksel ışık değildir; geleceğe inanma biçimidir. Kavga yalnız çatışma değildir; haysiyetin çalışma hâlidir. Ekmek yalnız yiyecek değildir; adaletin en sade ölçüsüdür.

Nâzım'ın teolojik olmayan imanında Tanrı'nın yerini insan almaz, çünkü o insanı da putlaştırmaz. İnsan çoğu zaman korkaktır, açtır, sevdalıdır, yanılır, satılır, satılırken bile direnir. Fakat insan yine de merkezdedir. Nâzım, dünyayı insanın değiştirebileceğine inanır. Bu inanç, modern zamanların en büyük seküler imanlarından biridir. Elbette marksist dünya görüşü bu inancı besler; tarih sınıflarla, üretimle, emekle, sömürüyle açıklanır. Ama Nâzım'ın şiirinde teorik marksizm çıplak hâliyle durmaz, insan yüzlerine dağılır. "Açların Gözbebekleri"ndeki açlar, tarihsel kategoriler değil, bakışlarıyla insanın içine batan canlı varlıklardır. "23 Sentlik Asker"deki yoksul asker, uluslararası siyasetin rakamı değil, tornacı Hasan, köylü Mehmet, öğretmen Ali olarak yeniden insanlaştırılır. İşte burada Nâzım'ın dünya görüşü kuru ideolojiden ayrılır; insanın fiyatını düşüren düzene karşı insanın adını geri verir.

Bu dünya görüşünün en çarpıcı taraflarından biri, ölüm karşısındaki tavrıdır. Geleneksel teolojiler ölümden sonra bir anlam kurar; Nâzım ise ölümün karşısına yaşama bağlılığını çıkarır. Dünyaya gelmiş olmaktan "fevkalâde memnun" olduğunu söyleyen bir şairin devrimciliği, hayattan nefret eden bir öfke değildir. O, dünyayı sevdiği için dünyanın değişmesini ister. Bu ayrım önemlidir. Bazı ideolojiler insanı gelecekteki büyük düzen adına bugünkü hayattan soğutur. Nâzım'ın en iyi şiirleri bunu yapmaz. Tütün kokusunu, tren garını, sevgiliyi, güneşi, çocuğu, denizi, mahpus avlusundaki baharı sever. Kavgası da buradan doğar. Sevmeyen adamın devrimciliği taş keser; Nâzım'ın devrimciliğinde ise sıcak bir damar vardır.

Ama bu yeryüzü imanı da masum değildir. Her iman gibi onun da körleşme riski vardır. Nâzım bazen tarihe fazla güvenir. Geleceğin mutlaka iyiye doğru akacağına, büyük davanın insanı arındıracağına, yeni toplumun eski kötülükleri sileceğine fazla inanır. Bu, onun şiirindeki en tehlikeli parlaklıklardan biridir. Çünkü insan yalnız koşulların ürünü değildir; güçle karşılaştığında yeni putlar icat edebilir. Nâzım bazı yerlerde bu ihtimali yeterince deşmez. Sovyet deneyimine duyduğu bağlılıkta, tarihin karanlık koridorlarını bazen fazla hızlı geçer. Burada eleştiri gerekir. Çünkü yeryüzü cenneti vaadi, eğer kendini denetlemezse yeni bir demir kapıya dönüşebilir.

Yine de Nâzım'ın şiirindeki ana damar, insanı ezmeyen, insanı çoğaltmak isteyen bir yeryüzü imanıdır. O, göğün adına konuşmaz; yoksulun, işçinin, mahpusun, sevgilinin, çocuğun ve memleketin içinden konuşur.

Onun şiiirinde dua yoktur belki, ama bekleyiş vardır. Vaaz yoktur, ama çağrı vardır. Kader yoktur, ama sorumluluk vardır. Ahiret yoktur, ama gelecek vardır. Bu gelecek bazen fazla aydınlık çizilir, bazen şiiiri ideolojik bir parlıltıyla zorlar, kabul. Fakat Nâzım'ın büyük tarafı, insana inanmaktan vazgeçmemesidir. Onun Tanrı'sı yoktur belki; ama boşluğu da yoktur. O boşluğu ekmekle, aşk ile, kavgayla, çocukla, memleketle, şiiirle doldurur. Ve insan bazen tam da böyle inanır: diz çökmeden, baş eğmeden, göğe bakmadan, yeryüzünü daha yaşanır kılmak için yürüyerek.

7. Kuvâyi Milliye, Memleketi Sevmek mi, Memleketi Yeniden Kurmak mı?

Kuvâyi Milliyeyi yalnız bir Millî Mücadele destanı sanan, Nâzım Hikmet'in memleket fikrini eksik okur. Çünkü bu metinde memleket, harita üzerinde kırmızıya boyanmış bir toprak parçası değildir; ekmek, kavga, utanç, halk, tarih, hapisane, yâr, Bedreddin, Sinan, Yunus Emre, fabrika bacası ve kırmızı topraktan yapılmış canlı bir varlıktır. Nâzım burada resmî törenlerin alıştığı memleket sevgisini alır, onun içini halkla doldurur, sonra da o sevgiyi pasif bir bağlılık olmaktan çıkarıp tarihsel bir sorumluluğa dönüştürür. "Memleketimi seviyorum" demek, onun ağzında yalnız duygusal bir cümle değildir; sevdiğin şeyin yükünü taşıyacak mısın, acısına katlanacak mısın, kavgasına girecek misin, sorusudur.

Destanın girişindeki ses daha ilk adımda kendini hayata bağlılıkla kurar. "Fevkalâde memnunum dünyaya geldiğime" cümlesi, Nâzım'ın bütün şiiir evreninin kapısını açar. Bu memnuniyet gevşek bir neşe değildir; toprağı, aydınlığı, kavgayı ve ekmeğı birlikte seven bir insanın dünyada olma sevincidir. Burada dört kelime yan yana gelir ve birbirini kirletmeden, birbirini romantikleştirmeden büyük bir hayat haritası çizer: toprak, aydınlık, kavga, ekmek. Toprak vatandır ama yalnız sınır değildir. Aydınlık gelecek fikridir ama yalnız umut değildir. Kavga hiddettir ama yalnız şiddet değildir. Ekmek karındır ama yalnız besin değildir. Nâzım, memleketi bu dört kelimenin kesiştiğı yerde kurar. İşte bu yüzden onun vatan sevgisi, resmî marşların parlak yüzeyinden daha derine iner.

"Kuvvetim bu büyük dünyada yalnız olmamaklığımdır" diyen Nâzım, memleketi de yalnızlık karşıtı bir varlık olarak düşünür. Bu cümle hem politik hem ontolojik bir cümledir. İnsan tek başına anlamlı değildir; safi, kavgası, yoldaşı, halkı, tarihi ve sevgilisiyle vardır. Nâzım'ın sosyalist dünya görüşü burada millî destanın içine sızar, fakat onu tek renkli bir propaganda metnine dönüştürmez. Tam tersine, Millî Mücadele'yi soyut kahramanlık levhası olmaktan çıkarır, halkın tarihsel bedenine bağlar. Kahramanlık artık yalnız paşaların, kumandanların, büyük adların malı değildir; kağı süren kadınların, aç köylülerin, isimsiz savaşçıların, yoksul insanların ortak yüküdür. Bu destanda tarih, yukarıdan aşağıya değil, aşağıdan yukarıya doğru nefes alır.

Nâzım'ın memleket tasavvurunda en çarpıcı hamlelerden biri, farklı tarihsel damarları aynı halk hafızasında birleştirmesidir. Bedreddin, Sinan, Yunus Emre ve Otuz Ağustos aynı cümle evreninde yan yana gelir. Bu kolay bir sıralama değildir. Bedreddin eşitlikçi isyanın gölgesini, Sinan kurucu ustalığı, Yunus Emre halk dilinin içtenliğini, Otuz Ağustos anti-empyralist zafer fikrini taşır. Bunları yan yana koymak, memleketi yalnız devlet tarihiyle değil, isyan, sanat, dil, halk ve kurtuluşla birlikte okumaktır. Nâzım burada milliyetçiliğın dar koridoruna sığmaz. Memleketi sever, ama memleketi devlete teslim etmez. Halkı sever, ama halkı süslü bir folklor malzemesi yapmaz. Tarihi sever, ama tarihi yalnız zafer afişine indirmez.

Destanda utanç duygusu da önemlidir. Nâzım, Erzurum yaylasını yalnız türkülerinden tanıdığını, pamuk işleyenlere gitmek için Toroslardan geçemediğini söylerken memleket sevgisinin içinde bir eksiklik duygusu da taşır. Bu çok insani bir çatlak. Memleketi sevmek, onu tamamen bilmek değildir; bilmediğın yerleri yüzünde bir eksiklik gibi taşımaktır. Nâzım'ın memleketi dolaşmakla bitmeyen genişliktedir. Edirne, İzmir, Ulukışla, Maraş, Trabzon, Erzurum, develer, trenler, Ford arabaları, hasta eşekler, kavak, söğüt, kırmızı toprak...

Bunlar turistik katalog maddeleri değildir. Memleketin hem eski hem yeni, hem yoksul hem hareketli, hem köylü hem modern, hem hasta hem dirençli gövdesidir.

*Kuvâyi Milliye*nin büyük tarafı, memleket sevgisini pasif bir bağlılıktan çıkarıp yeniden kurma iradesine çevirmesidir. Nâzım için memleketi sevmek, onu olduğu gibi kutsamak değildir. Memleket güzel olduğu kadar yaralıdır; sıcak olduğu kadar yoksuldu; geniş olduğu kadar eksiktir; destansı olduğu kadar mahpusane kokar. "Çınarlarında kolan vurdum, hapisanelerinde yattım" cümlesi bu çelişkiyi çok iyi taşır. Memleket hem gölge veren çınardır hem insanı kapatan duvardır. Nâzım ikisini de görür. Bu yüzden onun sevgisi kör değildir. Kör sevgi, iktidarın sevdiği sevgidir; görerek seven insan ise rahatsız eder.

Elbette bu destanda Nâzım'ın politik inancı da güçlü biçimde çalışır. Halk yüceltilir, tarih bir kurtuluş çizgisiyle okunur, kavga haklılık duygusuyla parlatılır. Yer yer destanın tonu fazla yüksek, fazla kendinden emin, fazla inançlıdır. Ama destanın enerjisi de buradan gelir. Nâzım burada serin bir tarihçi gibi yazmaz; beton zeminde yürüyen, demiri yumruklayan, memleketin kavgasını kendi bedeniyle duyan bir mahpus gibi yazar. Bu yüzden *Kuvâyi Milliye*, tarih kitabı değil, tarihsel bir vicdan sahnesidir. Belgelerin soğukluğunu değil, kavganın sıcaklığını taşır.

Nâzım bu destanda memleketi seviyor mu, yoksa yeniden mi kuruyor? Cevap ikisi de, ama ikincisi daha belirleyici. Çünkü onun sevgisi hazır bulduğu memleketle yetinmez. Memleketi halkın emeğiyle, tarihsel isyanla, sanatla, dille, kavgayla, ekmekle, utançla ve umutla yeniden kurar. Bu yüzden *Kuvâyi Milliye*, yalnız geçmişe yazılmış bir destan değildir; memleket sevgisinin nasıl kirlenmeden, devlete yaltaklanmadan, halka tepeden bakmadan, romantik sis içinde boğulmadan kurulabileceğine dair büyük bir şiirsel sınavdır. Nâzım bu sınavı kusursuz değil, ama büyük verir. Zaten kusursuz destan olmaz; iyi destan, yarası görünen destandır.

10

8. Halkın Yüzü, Memleketimden İnsan Manzaraları

Memleketimden İnsan Manzaraları Nâzım Hikmet'in yalnız en büyük şiir hamlelerinden biri değildir; Türkçede halkı süs olmaktan çıkarıp sahneye, vagona, merdivene, yorgun bedene, konuşan yüze dönüştüren dev bir bakış makinesidir. Burada artık tek kahraman yoktur. Daha doğrusu kahraman dediğimiz şey parçalanır, çoğalır, sıradanlaşır, yüz değiştirir. Haydarpaşa Garı'nda bir adam durur, başka biri trene biner, biri işini düşünür, biri açlığını, biri korkusunu, biri geçmişini, biri geleceğini. Tarih, büyük nutukların kürsüsünden inip üçüncü mevki vagonuna oturur. Nâzım'ın asıl cüreti buradadır: halkı "halk" diye yüceltip uzaklaştırmaz; onun ayakkabısına, terine, yüz çukuruna, gündeliğine, küçük hesaplarına, büyük çaresizliğine, ara sıra parlayan tuhaf haysiyetine kadar yaklaşır.

Eserin Haydarpaşa Garı'nda açılması tesadüf değildir. Gar, Nâzım için yalnız mekân değil, memleketin sinir merkezidir. İnsanlar gelir, gider, bekler, düşünür, kaçıır, yetişir, yorulur. "Haydarpaşa garında / 1941 baharında / saat on beş" diye kurulan sahne, şiirin birden tarih, saat, yer ve insanla aynı kareye girdiğini gösterir. Nâzım burada romantik sis yapmaz. Saati verir. Mekânı verir. Mevsimi verir. Sonra merdivenlerin üstündeki güneşi, yorgunluğu ve telaşı koyar. Bu kadar. Ama bu sadelik, büyük bir sahne açar. Çünkü memleket zaten çoğu zaman böyle görünür: bir gar merdiveninde, vakti sıkışmış, güneşi üstüne düşmüş, akli başka yerde duran insanların kalabalığında.

Galip Usta figürü bu büyük panoramanın anahtarlarından biridir. Zayıf, korkak, burnu sivri, yanaklarının üstü çopur bir adam. Kahramanlık kartpostalı değil; neredeyse sıradanlığın resmi. Ama Nâzım'ın şiiri onu öyle bir yerden yakalar ki, bu "tuhaf şeyler düşünmekle meşhur" adam, memleketin düşünce kaslarından birine dönüşür. Beş yaşında "kaat helvası yesem", on yaşında "mektebe gitsem", on beşinde "sarı iskarpinlerim olsa" diye düşünür. Bunlar küçük şeylerdir. Ama hayat zaten çoğu zaman küçük şeylerin üstüne binmiş büyük bir

yüktür. Nâzım bunu bilir. Galip Usta'nın düşünceleri, büyük ideolojik cümlelere çevrilmeden, kendi yoksul çıplaklığıyla bırakılır. Bu yüzden dokunur. Çünkü insan bazen devrimden önce sarı iskarpin ister. Bu cümle ayıp değildir; gerçekliktir.

*Memleketimden İnsan Manzaraları*ndaki esas güç, Nâzım'ın şiirle roman, sinema, tiyatro ve ansiklopedi arasında tuhaf bir melez yapı kurmasıdır. Bir karakter gelir, birkaç çizgiyle görünür, sonra başka bir yüz sahneye girer. Kesme vardır, montaj vardır, konuşma vardır, iç ses vardır, çıplak nesir tadı vardır, birden şiirin yoğunlaştığı anlar vardır. Bu metin düz bir destan gibi akmaz; ülkenin kırık aynası gibi parça parça parlar. İşçiler, köylüler, mahpuslar, kadınlar, yoksullar, küçük memurlar, zanaatkârlar, trene binenler, bekleyenler, savaşı uzaktan duyanlar, faşizmin gölgesini hissedenler; hepsi şiirin içine girer. Nâzım burada yalnız "millet" demez; milleti oluşturan tek tek bedenleri gösterir. Büyük fark budur.

Bu eserde halk kutsanmaz. Bu çok önemli. Nâzım halkı sever, ama onu porselen bir masumiyet heykeline çevirmez. Halkın içinde korkaklık da vardır, küçük hesap da, cahillik de, dayanıklılık da, güzellik de, sefalet de. Galip Usta'nın korkaklığı saklanmaz. İnsanların küçük arzuları yüceltilmez, ama küçümsenmez de. Nâzım'ın iyi şairliği burada çalışır: yoksulu romantikleştirmeden, sıradan insanı alaya almadan, halkı resmî ideolojinin dolgu malzemesi yapmadan yazmak. Bu kolay değildir. Çünkü halktan söz edenlerin çoğu ya halkı putlaştırır ya da halk adına konuşup halkı susturur. Nâzım en güçlü yerlerinde ikisini de yapmaz; halka bakar, dinler, yürütür, konuşturur.

Eserin arkasındaki tarih duygusu da serttir. 1941 yılı, savaşın gölgesidir. Faşizm Avrupa'yı yakmaktadır. Türkiye içeride tedirgin, dışarıda beklemededir. Nâzım hapistedir. Fakat şiir hapisaneden çıkıp memleketin bütün vagonlarına dağılır. Bu tuhaf bir özgürlük biçimidir. Beden kapalıdır, bakış dolaşır. Belki de *Memleketimden İnsan Manzaraları* bu yüzden bu kadar geniştir. Hapisteki şair, dışarıdaki ülkeyi tren gibi kurar. Vagon vagon, yüz yüz, ses ses. Kapalı bir adamın açık memleket yazması. Ağır mesele.

Nâzım'ın burada yaptığı şey, halkı tarihin dipnotundan çıkarıp ana metne almaktır. Meşhur adamlar değil, meşhur olmayan hayatlar konuşur. Generaller, sultanlar, zenginler, büyük makam sahipleri değil; fabrikaların, işliklerin, köylerin, işçi mahallelerinin insanları. Bu tercih yalnız edebî değil, ahlâkidir. Tarih kimin yüzünden yazılır? Kimin adı unutulunca memleket eksilir? Nâzım'ın cevabı açıktır: sıradan insanın yüzü silinirse tarih körleşir. Bu yüzden *Memleketimden İnsan Manzaraları*, şiir kılığına girmiş bir hafıza seferberliğidir.

Sonuçta bu eser, Nâzım'ın büyük iddiasını en geniş ölçekte gösterir: memleket, yalnız devletin, ordunun, partinin, kahramanın, şairin mülkü değildir. Memleket, Galip Usta'nın düşüncesinde, gar merdiveninde, üçüncü mevki vagonunda, işçinin gündeliğinde, kadının bekleyişinde, mahpusun mektubunda, köylünün yorgun öküzünde, şehirden geçen savaş haberinde, açlığın sessizliğinde kurulur. Nâzım bu yüzleri şiire çağırır. Bazılarını birkaç dizeyle, bazılarını uzun uzun, bazılarını sadece bir gölge gibi. Ama çağırır. Ve çağırdığı anda Türk şiiri kalabalıklaşır. Artık şiir yalnız şairin içi değildir; memleketin yüzüdür.

9. Hapishane, Betonun İçinde Büyüyen Şiir

Nâzım Hikmet'in hapishanesi yalnız kapatılma mekânı değildir; Türkçenin içine kurulmuş uzun, rutubetli, demir kokulu bir atölyedir. Dışarıdan bakınca duvar vardır, koğuş vardır, volta vardır, mazgal vardır, mektup bekleyişi vardır. Fakat şiirin içinden bakınca hapishane bambaşka bir şeye dönüşür: zamanın ağırlaştığı, insanın kendi sesiyle baş başa kaldığı, memleketin dışarıda ama yüreğin içinde yürüdüğü bir düşünce odası. Nâzım'ı hapishane kırmaz; elbette yaralar, elbette yorar, elbette sevgiliden, çocuktan, şehirden, bahardan koparır. Ama aynı anda şiirini genişletir. Tuhaf ama gerçek: beden daralır, şiir büyür.

Nâzım'ın hapisliği, romantik bir "çile şairi" hikâyesi gibi okunmamalı. O, acıyı süsleyip kendine azizlik makamı kuranlardan değildir. Hapishane onda hem gündelik bir gerçekliktir hem tarihsel bir laboratuvar. Demir kapının sesi, koğuşun havası, volta atılan taş zemin, beklenen mektubun gecikmesi, dışarıdaki baharın içeriden duyulması; bunlar şiirsel malzeme olur. Ama sadece malzeme değil; dünya görüşünün sınındığı yer olur. Çünkü dışarıda insanlık, devrim, memleket, gelecek demek kolaydır; içeride, demir parmaklığın arkasında aynı inancı sıcak tutmak daha zordur. Nâzım'ın şiiri bu zorluğun içinden geçer.

Yatar Bursa Kalesinde hattı burada özel bir anlam taşır. Adam Yayınları dizisinde bu kitap, 1929-1935 arasında yazdığı ama sağlığında yayımlanan kitaplarına almadığı şiirleri de içeren bir bölüm olarak görünür; yani Nâzım'ın şiirinde hapishane ve bekleyiş, tek bir dönemsel not değil, uzun bir iç akış hâlinde çalışır. Bu şiirlerde bazen aşk konuşur, bazen memleket, bazen ölüm, bazen mektup, bazen yoksul insanın çıplak hakikati. Hapishane, onun şiirinde yalnız bireysel kader değil, memleketin politik aynasıdır. Bir toplum şairini kapattığında aslında kendi korkusunu da mühürler. Ama mühür her zaman tutmaz; şiir sızar.

Nâzım'ın hapishane şiirlerinde en güçlü şeylerden biri, dışarıyla içerinin birbirine sürekli karışmasıdır. Dışarıdaki bahar içeri girer, sevgilinin yüzü koğuşun duvarında belirir, memleket türküleri demirin içinden geçer, ölüm düşüncesi sigara dumanı gibi dolaşır. Bu yüzden onun mahpusluğu sadece "ben acı çekiyorum" düzeyinde kalmaz. Şair içeridedir, ama şiir dışarıyı taşır. *Kuvâyi Milliye*'nin İstanbul cezaevi revirinde yazıldığını söylemesi, bu bakımdan çok çarpıcıdır. Betonun, demirin, hastane kokusunun ve mahpusluğun ortasında bir ulusal kavga destanı yazmak; kapatılmış bedenden açık tarih çıkarmaktır. Nâzım destanı "mukaddes bir hiddet içinde" yazdığını söylerken, hapishanenin edilgen bir yer olmadığını da gösterir. İçeride öfke vardır, ama bu öfke çürümeye değil yazıya dönüşür.

Burada aşk mektuplarının rolü de küçümsenemez. Hapishanedeki Nâzım, yalnız politik bir mahpus değildir; bekleyen, özleyen, kıskanan, sevinen, kırılan, bazen kendini savunan, bazen çaresizce seslenen bir erkektir. Piraye'ye yazılan şiirlerde ve mektuplarda hapishane, aşkın zamanını acımasızca uzatır. Uzaklık, sevgiyi soyutlaştırmaz; tersine daha maddî hâle getirir. Saç, el, yüz, ses, kapı, pencere, akşam, yatak, kâğıt; her şey büyür. İnsan dışarıda yanındayken sıradan görünen ayrıntı, içeride hayatın bütün ağırlığını taşır. Nâzım'ın lirik gücü tam burada parlar: büyük ideolojik şiirin adamı, bir anda sevgilinin yokluğunda kırılan çıplak insana dönüşür.

Ama hapishane Nâzım'ı sadece lirikleştirmez; teknik olarak da dönüştürür. Uzun soluklu metinler, büyük montajlar, insan manzaraları, destanî örgüler, mektup biçimleri, konuşma parçaları bu kapalı zamanın içinde mayalanır. *Memleketimden İnsan Manzaralarını* 1941 yılında Bursa hapishanesinde yazmaya başladığını anlatan açıklama, bunu açıkça gösterir. Nâzım önce "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" üzerinde çalışır; kahramanları generaller, sultanlar, güzellik kraliçeleri ya da milyarderler değil, işçiler, köylüler, zanaatkârlar ve adı mahalle dışına taşmamış insanlardır. Hapishanedeki şair, dışarıdaki memleketin unutulmuş insanlarını bir ansiklopediye değil, şiire geçirir.

Elbette hapishaneyi fazla romantize etmek de yanlıştır. Hapishane insanı ezer. Bedenin hakkını çalar, aşkı geciktirir, zamanı çürütür, öfkeyi içeride döndürür. Nâzım'ın bütün üretimini "hapis iyi geldi" gibi ahmakça bir cümleye indirgememek gerekir. Hapishane iyi gelmez; şair kötülüğün içinden malzeme çıkarır. Aradaki fark büyük. Nâzım'ın gücü, hapishaneyi güzel göstermesinde değil, çirkinliğin içinden geniş bir şiir alanı açmasındadır. Betonun içinde çiçek yetiştirmek romantik bir masal değildir; ellerin kanaması pahasına toprağı kazımadır.

Sonunda Nâzım'ın hapishanesi, hem kişisel yara hem politik belge hem şiirsel okul olarak okunmalıdır. Orada insan beklemeyi öğrenir, ama teslim olmayı değil. Orada zaman ağırlaşır, ama şiir hızlanabilir. Orada duvar yükselir, ama memleketin sesi duvarı aşar. Nâzım'ın mahpusluğu bize şunu gösterir: şairi kapatabilirsiniz,

fakat dili kapatmak daha zordur. Dil, demirin pasından bile yol bulur. Nâzım içeride volta atarken Türkçe de onunla birlikte volta atar; her dönüşte biraz daha bilenir, biraz daha genişler, biraz daha dışarı çıkar.

10. Piraye, Vera, Kadınlar ve Aşkın Yara Defteri

Nâzım Hikmet'in kadınlarla ilişkisini yalnız aşk dedikodusuna indirgemek, şiirin damarına çamur bulaştırmaktır; ama bu ilişkiyi bütünüyle masum, tertemiz, romantik bir "büyük şair sevdası" diye parlatmak da aynı ölçüde sahte olur. Nâzım'ın aşk hayatı, şiirindeki büyük sıcaklığın kaynaklarından biridir; fakat bu sıcaklığın içinde yanmış insanlar, beklemiş kadınlar, yarım kalmış sözler, hapis kapılarında uzayan yıllar, sürgün trenlerinde taşınan hasretler, suçluluklar, kopuşlar ve yeni başlangıçların acımasız sevinci vardır. Şairin kalbi büyüktür, evet; ama büyük kalpler bazen büyük yıkımlar da üretir. Nâzım'ın aşk defteri gül kokmaz yalnız, kâğıdın kenarında kan da vardır.

Bu defterin ilk sayfalarında anne Celile Hanım'ın gölgesi durur. Özgür ruhlu, resim yapan, eve hapsedilmeye razı olmayan bir kadın figürü. Nâzım'ın kadınlara bakışında, bağımsız, güçlü, güzelliği yalnız bedeninde değil tavrında taşıyan kadın imgesinin bu erken annelik sahnesinden izler taşıdığını düşünmek mümkündür. Kadın onun şiirinde çoğu zaman yalnız sevilen varlık değildir; hareket eden, bekleyen, direnen, bazen terk edilen, bazen terk eden, bazen memleketin yüzüne dönüşen bir varlıktır. Fakat Nâzım'ın hayatındaki erkeklik gerilimi de burada başlar: kadını yüceltir, ama her zaman koruyamaz; sever, ama sevginin bedelini çoğu zaman karşı tarafa ödetir. Bu cümle serttir, ama gereklidir.

Piraye, Nâzım'ın aşk şiirindeki en derin, en içli, en mahpus kokulu merkezlerden biridir. *Memleketimden İnsan Manzaralarının* ithafındaki "Dünyanın en iyi kadını, dünyanın en güzel kadını. Benim karım" ifadesi, yalnız romantik bir övgü değildir; içerideki adamın dışarıda dayandığı yüzü gösterir. Hapishane yıllarında Piraye, sevgili olmanın ötesine geçer; bekleyişin, evin, dış dünyanın, sabrın ve gündelik hayatın temsilcisine dönüşür. Nâzım'ın aşkı burada bedenden uzaklaştıkça soyutlaşmaz, tersine daha maddî hâle gelir. Bir mektubun gecikmesi, bir haberin gelmemesi, dışarıdaki baharın kokusu, sevgilinin yüzü, çocukların sesi, hepsi koğuşun içinde büyür. Hapiste aşk, insanın zamana karşı kurduğu en kırılgan barikattır.

Ama Piraye meselesinde yalnız şiire bakıp hayatı unutmamak gerekir. Nâzım'ın büyük aşk dizeleri, Piraye'nin büyük bekleyişini silmez. Şairin kalbi çoğalırken, bekleyen kadının ömrü eksilir. Burada romantik edebiyatın üstünü örttüğü bir haksızlık vardır. Büyük şairlerin büyük sevdaları anlatılırken çoğu zaman kadınların sabrı dekor yapılır. Nâzım'da da bu tehlike vardır. Piraye yalnız ilham perisi değildir; yaşayan, yorulan, bekleyen, incinen insandır. Nâzım'ın şiirine sıcaklık veren bu aşk, hayatın içinde yara açmıştır. Bunu söylemeden yazılan Nâzım portresi eksik kalır.

Münevver, Galina ve Vera hattı ise Nâzım'ın aşkının başka evrelerini gösterir. Sürgün, hastalık, yaşlılık, dünya yolculukları, yeni bir dilin ve yeni bir coğrafyanın içinde sevilme arzusu bu hatlarda öne çıkar. Vera'ya yazılan şiirlerde gençlik ateşi başka bir şekle bürünür; yaşlanmış beden, hâlâ parlayan bir arzu, ölümün yaklaştığını bilen ama hayata iştahını kaybetmeyen bir erkek sesi duyulur. "Saman Sarısı"nda Vera'nın saçları, kirpikleri, uyuyan bedeni, tren, otel, gece, Varşova, savaş hayaletleri ve hafıza iç içe geçer. Bu artık yalnız aşk şiiri değildir; aşkın içine tarih, yaşlılık, Avrupa'nın karanlığı ve ölüm korkusu karışmıştır. Nâzım sevmeyi, dünyayı hatırlamanın bir biçimi hâline getirir.

Nâzım'ın kadınlara yazdığı şiirlerde en önemli özelliklerden biri, sevgilinin sık sık memleket, şehir, gelecek ve insanlık imgeleriyle birleşmesidir. "Sen tarlasın / ben traktör" gibi bugün kulağa yer yer sert, hatta tuhaf gelebilecek benzetmelerde bile Nâzım'ın aşkı yalnız iki kişilik bir oda içinde tutmak istemediği görülür. Sevgili bazen tarla, bazen şehir, bazen imdat çıığı, bazen memleket olur. Bu, şiiri genişletir; ama bir risk de taşır.

Kadın bazen kendi somut varlığından çıkar, şairin büyük dünya alegorisinin taşıyıcısına dönüşür. İşte burada dikkatli okumak gerekir. Nâzım kadını büyütürken, kimi zaman onun gerçekliğini de şiirin büyük haritasında eritebilir.

Yine de Nâzım'ın aşk şiiri, Türkçeye eşsiz bir sıcaklık bırakmıştır. Onun aşkı utangaç değildir, bedenden korkmaz, özlemi saklamaz, ayrılığı yumuşatmaz. "Seni seviyorum" dediğinde bunu süslü bir salon cümlesi gibi değil, avucunda kırılan cam gibi söyler. Aşk onda hem çocukça hem yakıcıdır; hem politik dünyadan kaçış hem o dünyayı daha katlanılır kılan insan bağıdır. Şair bazen sevgiliye sığınır, bazen sevgiliyi kendi fırtınasına çeker. Bazen kadını hayatın merkezi yapar, bazen o merkezin etrafında fazla hoyrat döner.

Bu yüzden Nâzım'ın aşk defterini kapatırken ne hayranlık sarhoşluğuna düşmek gerekir ne de ahlâk zabıtası gibi davranmak. Ortada büyük şiir vardır, büyük aşk vardır, büyük kusur da vardır. Piraye'nin bekleyişi, Vera'nın ışığı, Celile'nin özgürlüğü, Münevver'in yarası, Galina'nın gölgesi aynı defterdedir. Nâzım, kadınları sevmiştir; fakat sevdiği kadınların hayatında her zaman hafif bir iz bırakmamıştır. Onun aşkı bir çiçek değil yalnız, bazen kapıyı çarpıp çıkan bir rüzgârdır. Şiir o rüzgârı güzel anlatır; hayat ise ardından dağılan kâğıtları toplar.

11. Şiirde Kadın, Sevgili mi, Memleket mi, Gelecek mi?

Nâzım Hikmet'in şiirinde kadın, çoğu zaman yalnız kadın olarak kalmaz; bu hem onun şiirsel kudretidir hem de problemleri tarafı. Sevgili bir anda tarla olur, şehir olur, memleket olur, gelecek olur, insanlığın imdat çığılığı olur. Şair sevdiği kadını yalnız bir odanın, bir yatağın, bir mektubun, bir bekleyişin içine koymaz; onu dünyanın bütün yüküyle yan yana getirir. Bu, aşkı büyütür. Ama büyütürken bazen kadının kendi somut varlığını da şiirin büyük alegorisinde eritme tehlikesi taşır. Nâzım'ın aşk şiirini güçlü yapan şey tam da bu gerilimdir: kadın hem sıcak bir yüzdür hem tarihsel bir işarettir; hem sevgilidir hem memlekettir; hem beden hem gelecek; hem özlem hem kavga.

Yeni Şiirlerdeki o meşhur benzetme zinciri bu bakımdan anahtar gibidir: "Sen tarlasın / ben traktör" diye başlayan şiir, daha ilk anda aşkı pastoral bir nazlanma olmaktan çıkarıp üretim, emek ve hareket fikrine bağlar. Bugünün kulağı bu benzetmede sert, hatta yer yer hoyrat bir ton duyabilir. Traktör imgesi sevgiliye incelikte yaklaşmaz; toprağı süren, dönüştüren, çalışan, müdahale eden bir güçtür. Fakat Nâzım'ın niyeti kadını nesneleştirmekten çok aşkı edilgen bir iç çekişten çıkarıp üretken bir ilişki gibi düşünmektir. Yine de burada dikkat ister. Şairin büyük tarihsel imgeleri, sevgilinin kendi sesini bazen bastırabilir. Kadın tarla olunca, traktörün sesi fazla yükselirse, toprağın kendi derinliği duyulmaz. Bu cümleyi yazmak şart; çünkü Nâzım'ı sevmek, onun şiirindeki erkeklik gölgelerini görmemek değildir.

Aynı şiirde sevgili birden başka coğrafyalara, başka halklara, başka acılara açılır. "Sen Çin'sin", "Sen Filipinli bir kız çocuğusun" gibi imgeler, aşkı dünya politikasıyla birleştirir. Nâzım burada kadını yalnız romantik muhatap olarak değil, ezilen dünyanın sureti olarak da kurar. Sevgiliye seslenirken anti-emperyalist bir atlas açılır. Kadın, köy, şehir, çocuk, memleket, işgal, kurtuluş, arzu ve dayanışma aynı şiir gövdesine dolar. Bu yöntem Nâzım'a özgü büyük bir genişleme sağlar. Aşk şiiri bir anda dünya şiirine döner. Fakat yine aynı risk belirir: sevgili gerçek bir insan olmaktan çıkıp şairin dünya tasarımının büyük perdesi hâline gelebilir. Nâzım'ın şiiri bu perdeyi çoğu zaman sıcaklıkla kurtarır; ama perde bazen fazla büyür.

"Sen bir imdat çığığısın, yani memleketimsin" dizesi, Nâzım'ın kadın, memleket ve acı arasında kurduğu bağın en çıplak örneklerinden biridir. Bu cümlede sevgili artık yalnız sevilen kişi değildir; memleketin yaralı sesi olur. İmdat çığığı, aşkı da memleketi de rahat bırakmaz. Sevgiliye duyulan özlem, ülkeye duyulan özleme karışır. Kadının yüzü memleketin yüzüne, memleketin acısı kadının sesine geçer. Burada Nâzım'ın sürgün ve hapis deneyiminin de etkisi vardır. Uzakta olan her şey birbirine benzer: kadın, şehir, ev, çocuk, ülke, deniz,

bahar. Hasret çoğalınca nesnelere birbirinin içine akar. Nâzım'ın aşk şiirindeki büyük dokunaklılık biraz buradan gelir.

Piraye hattında kadın daha çok bekleyişin ve evin merkezi hâline gelir. Hapisteki şair için Piraye yalnız sevgili değildir; dışarıdaki hayatın nefes borusudur. Onun varlığı evdir, çocuktur, masa başıdır, mektuptur, bahardır, sabırdır. *Memleketimden İnsan Manzaraları* ithafında geçen "Dünyanın en iyi kadını, dünyanın en güzel kadını" ifadesi, şiirsel bir abartıdan fazlasıdır; mahpusun dışarıya tutunma biçimidir. Fakat bu tutunmanın bedeli de vardır. Bekleyen kadın, şairin şiirinde yücelir; hayatta ise bekleyerek yorulur. Bu yüzden Piraye'yi yalnız "ilham perisi" diye yazmak büyük haksızlık olur. O, Nâzım'ın şiirinde bir ışık kaynağıdır; ama ışık kaynağı olmak yanmaktan azade değildir.

Vera hattında ise kadın, yaşlılık, sürgün, Avrupa şehirleri, ölüm korkusu ve son büyük yaşama iştahıyla birleşir. "Saman Sarısı"nda genç bir kadının saçları yalnız erotik bir ayrıntı gibi durmaz; tren, otel, Varşova, savaş hayaletleri ve hatırlama düzeni içinde titreşir. Vera bir beden olarak vardır, ama onun etrafında tarih de yürür. Şair, kadının saç renginden başlayıp Avrupa'nın karanlığına, kendi yaşına, geçmişin ölü askerlerine kadar uzanır. Bu, Nâzım'ın aşk şiirinde sık görülen bir yöntemdir: küçük bir bedensel ayrıntı birden tarihî ve kozmik bir hafıza kapısına dönüşür.

Nâzım'da kadın bazen gelecek fikrinin taşıyıcısıdır. Hamilelik, çocuk, doğum, yeni hayat, gençlik ve umut imgeleriyle birleştiğinde kadın, yalnız sevilen kişi değil, zamanın devamıdır. *Demokles'in Kılıcındaki* mimarın hamile karısıyla konuştuğu ilk sahne de bu açıdan anlamlıdır. Piyano, duvar saatinin tıkırtısı, doğacak çocuk, yapılacak evler, kışla ve hapisane yapmama arzusu; burada kadın, ev, gelecek ve barış aynı sahnede yan yana gelir. Nâzım'ın şiirinde ve tiyatrosunda kadın çoğu zaman geleceğin eşliğinde durur. Fakat bu eşik bazen erkeğin büyük sözlerinin sahnesi olur. Kadının kendi sözü, kendi arzusu, kendi öfkesi daha fazla duyulmalıydı; bu eksiklik, Nâzım'ın çağının ve kendi erkeklik dünyasının gölgesidir.

Nâzım'ın şiirinde kadın tek bir kategoriye sığmaz. Sevgilidir, memlekettir, şehir yüzüdür, imdat çığlığıdır, tarla ve rıhtımdır, bekleyen evdir, sürgün gecesinde saçları parlayan Vera'dır, Piraye'nin sabrı, Celile'nin özgürlüğü, Münevver'in yarasıdır. Bu çoğulluk şiire büyük bir zenginlik verir. Ama her zenginlik gibi bedel ister. Kadın imgesi büyüdükçe, somut kadının sesi bazen kısılır. Nâzım'ın aşk şiirini bugün yeniden okurken en adil yer burasıdır: ne onu basit erkek romantizmine indirgemek ne de kadınları şiirin parlak alegorileri içinde kaybetmek. Nâzım'ın kadınları şiire ışık verir; bizim görevimiz, o ışığın hangi bedellerle yandığını da görmektir.

12. Sürgün, Vatansızlık ve Memleketin İçeriden Kanaması

Nâzım Hikmet'in sürgünü, yalnız bir şairin ülkesinden ayrılması değildir; Türkçenin kendi bedeninden koparılıp başka bir göğün altında nefes almaya zorlanmasıdır. 1951'de İstanbul'dan ayrılıp Romanya üzerinden Moskova'ya giden adam, yanında bavuldan çok daha ağır bir şey taşır: memleketin sesi. Resmî kayıt açısından mesele açıktır; ülkesinden çıkar, vatandaşlıktan çıkarılır, hayatının son yıllarını başka ülkelerde geçirir. Ama şiir açısından sürgün, pasaport meselesinden daha derin bir yaradır. Çünkü insan bazen ülkeden çıkar, fakat ülke insandan çıkmaz. Hatta bazı ülkeler, insanın içinde dışarıdakinden daha çok kanar.

Nâzım'ın 1951 sonrası hayatı, bir bakıma büyük dünya şairinin genişleme hikâyesidir: Moskova, Varşova, Prag, Berlin, Paris, Havana, Pekin, konferanslar, barış toplantıları, şiir okumaları, dünya dilleri, dünya halkları. Dışarıdan bakınca bu bir açılma gibi görünür. Fakat bu açılmanın içinde keskin bir daralma vardır. Çünkü şair dünyayı dolaşırken memleketine dönemeyen adamdır. Dünya büyür, ama İstanbul uzaklaşır. İnsan birçok

ülkeye gidebilir, ama annesinin, çocukluğunun, dilinin, mezarlıklarının, tütününün, sokak seslerinin olduğu yere dönemiyorsa, yeryüzü biraz eksik kalır. Nâzım'ın sürgünü işte bu eksikliğin şiiiridir.

Nâzım Hikmet 17 Haziran 1951'de İstanbul'dan ayrılır, Romanya üzerinden Moskova'ya gider; 25 Temmuz 1951'de Bakanlar Kurulu kararıyla Türk vatandaşlığından çıkarılır. Bu kuru bilgi, bir şairin hayatında kuru kalmaz. Vatandaşlıktan çıkarılmak, yalnız hukukî statünün silinmesi değildir; devletin şaire "senin sesin bize ait değil" demesidir. Fakat tuhaf olan şudur: Nâzım'ın sesi tam da bu dışlanmayla daha fazla memleket sesi hâline gelir. Devlet onu vatandaşlıktan çıkarır; şiiir onu Türkçenin içinden çıkaramaz. Şairin asıl nüfus kaydı dilededir.

Sürgün Nâzım'da nostaljiye kolayca teslim olmaz. Elbette hasret vardır, hem de kemiğe işleyen cinsten. Fakat bu hasret yalnız "ah memleket" iç çekişi değildir. Nâzım memleketi uzaktan seyrederken onu hem daha çok özler hem de daha sert düşünür. Onun memleket sevgisi, vatana dönüş biletinin romantizmiyle sınırlı değildir; memleketin yoksulluğunu, hapisanesini, korkusunu, işçisini, köylüsünü, tütününü, şarkısını, betonunu, denizini birlikte taşır. *Kuvâyi Milliyede* "Memleketimi seviyorum" derken hapisaneleri de cümlelerin içine alması boşuna değildir. Çünkü Nâzım için memleket yalnız seviyecek şey değil, insanı yaralayan şeydir de. Sürgünde bu yara içeriden çalır.

Bu noktada Nâzım'ın sürgün şiiirindeki dil meselesi çok önemlidir. Bir şair başka ülkelere gidebilir, başka dillerde karşılanabilir, şiiirleri çevrilebilir, dünya çapında tanınabilir. Ama şiiiri hangi dilde rüya görüyorsa, asıl yurdu orasıdır. Nâzım Türkçeyi yanında götürür. Ülkeden çıkar ama Türkçeden çıkmaz. Bu yüzden onun sürgünlüğü yalnız coğrafî değildir; dilin içindeki gurbet hâlidir. Moskova'da yazarken bile İstanbul'un sesi, Anadolu'nun yoksulluğu, Bursa hapisanesinin rutubeti, Karadeniz rüzgârı, Haydarpaşa Garı, Piraye'nin bekleyişi, memleket türkülerinin iç sıkıntısı onun Türkçesinde dolaşır.

Sürgün yıllarında aşk da başka bir biçim alır. Vera'ya yazılan şiiirlerde yalnız genç bir kadına duyulan arzu yoktur; yaşlanan bir adamın hayata son kez sarılma iştahı vardır. "Saman Sarısı" gibi metinlerde tren, otel, şehir, kar, savaş hayaletleri, kadın bedeni ve hafıza aynı anda yürür. Sürgünde aşk, memleketin yerini tutmaz; ama memleket yokluğunda insanın dağılmasını biraz geciktirir. Vera'nın saçları bazen bir şehrin ışığına, bazen yaşlılığın karanlığına, bazen ölümden önceki son sıcaklığa dönüşür. Nâzım'ın aşkı burada gençlik coşkısından çok, vakti azalan insanın dünyaya tutunma biçimidir.

Fakat sürgünün en ağır tarafı, şairin memleket tarafından hem sahiplenilip hem reddedilmesidir. Türkiye'de Nâzım uzun yıllar yasaklanır, suçlanır, dışlanır; ama halkın hafızasından tamamen silinemez. Şiiir, resmî kararların ulaşamadığı yerlerde yaşar. Bir evde gizlice okunur, bir genç defterine geçirir, bir işçi mırıldanır, bir öğrenci fotokopiyle çoğaltır, bir mahpus ezberler. Devlet vatandaşlıktan çıkarabilir, ama şiiiri dilden çıkaramaz. Bu, Nâzım'ın trajik zaferidir. Ülkesinden kovulur, fakat ülkenin şiiir hafızasına daha derinden girer.

Elbette sürgündeki Nâzım'ın dünya şairliğini de küçümsememek gerekir. O, yalnız memleket hasretiyle iç çöken bir figür değildir; barış hareketlerine katılan, emperyalizme karşı konuşan, sosyalist dünyanın vitrininde dolaşan, birçok ülke halkıyla temas kuran bir şairdir. Burada da çelişki vardır. Dünya onu sahiplenir, ama kendi ülkesi uzun süre ona kapılarını kapatır. Bu çelişki, Nâzım'ın şiiirinde hem gurur hem kırgınlık üretir. Dünyaya ait olmak güzel olabilir; fakat insanın kendi kapısının kapalı olması başka bir sızıdır.

Nâzım'ın sürgünü, vatansızlık ile memleket fazlalığı arasında yaşanmış bir hayattır. Hukuken vatansızlaştırılır; şiiiren memleketle dolup taşar. Moskova'da yaşar, ama Türkçenin içinde dolaşır. Dünya kürsülerinde konuşur, ama içinde hâlâ İstanbul, Bursa, Haydarpaşa, Anadolu, tütün, deniz, demir parmaklık ve bekleyen kadın vardır. Sürgün onda eksiltme yapar, ama şiiiri büsbütün kurutmaz. Tam tersine, memleket içeriden kanadıkça dil daha acı, daha sıcak, daha uzak bir ışıkla yanar. Nâzım'ın sürgünü bize şunu söyler: bir şiiiri ülkeden çıkarabilirsiniz; ama ülkeyi onun sesinden çıkarmak, işte o kadar kolay değildir.

13. Dünya Şairi, Ama Türkçenin İçinden Konuşan Adam

Nâzım Hikmet'in dünya şairi oluşu, kendi dilinden kaçmasıyla değil, Türkçeyi dünyaya açmasıyla mümkün oldu. Bu ayırım mühimdir. Bazı şairler "evrensel" olmak için kendi toprağının kokusunu, kendi dilinin çamurunu, kendi halkının kırık sesini fazla yerel bulur; cilalanmış, pasaportsuz, kokusuz bir dünya dili ararlar. Nâzım bunun tam tersini yaptı. O, dünyaya Türkçenin içinden baktı. Moskova'yı, Varşova'yı, Havana'yı, Paris'i, Çin'i, Afrika'yı, emperyalizmi, barışı, savaşı, açlığı, işçiyi ve çocuğu yazarken bile sesinin derininde İstanbul, Bursa, Anadolu, deniz, tütün, hapisane avlusu, tren garı ve memleket türküsü çalışıyordu. Bu yüzden dünya şairi olması, köksüzleşme değil, köklerin başka coğrafyalara doğru büyümesidir.

Bütün Şiirleri girişinde Nâzım'ın şiirlerinin elliyi aşkın dile çevrildiği, pek çok ülkeye gittiği, konferanslar verdiği, şiirlerini okuduğu belirtilir. Bu bilgi kuru bir biyografi notu gibi durabilir; ama arkasında şairin kaderi vardır. Kendi ülkesinde uzun yıllar yasaklanan, vatandaşlıktan çıkarılan, hapiste çürütölmek istenen bir şairin dünyada dolaşan bir sese dönüşmesi, yalnız edebiyat başarısı değildir; dilin devlet sınırlarına sığmayan tabiatının da kanıtıdır. Devlet "çık" der; şiir başka kapılardan girer. Pasaport iptal olur; dize yol bulur. Nâzım'ın şiiri bu anlamda kaçak bir yolcudur, ama bavulunda kaçak mal değil, Türkçenin sıcak ekmeği vardır.

Dünya şairi Nâzım'ın en belirgin damarlarından biri, ezilen halklarla kurduğu bağıdır. Asya, Afrika, Latin Amerika, Sovyet coğrafyası, emperyalizme uğramış ülkeler, sömürge halkları, yoksullar ve işçiler onun şiirinde yalnız politik harita olarak yer almaz; insan yüzleriyle belirir. "23 Sentlik Asker"de Amerikan emperyalizmine yönelen öfke, Türkiye'nin yoksul askeri üzerinden insanın fiyatlandırılmasına karşı çıkar. "Taranta-Babu'ya Mektuplar"da Habeşistan, faşizm ve sömürge şiddeti şiirin alanına girer. *Yeni Şiirlerde* sevgiliye seslenen şiir bile bir anda Çin'e, Filipinli bir kız çocuğuna, Anadolu'da bir köye, acılı bir şehre bağlanır. Yani Nâzım'da dünya, gazeteden kesilmiş haber parçaları değildir; aşkın, öfkenin ve vicdanın içine karışmış canlı bir alandır.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta şu: Nâzım'ın enternasyonalizmi kendi memleketini silmez. Tam tersine, memleket sevgisini dünya sevgisinin içine taşır. *Kuvâyi Milliyede* "Memleketimi seviyorum" diyen ses, başka halkların acısına sağır değildir. Bu ikisi onda birbirini iptal etmez. Memleketini seven adam, başka milletlerin aşağılanmasına razı olmaz. Dünya halklarını seven adam, kendi memleketinin türküsünü unutmaz. Bu, ucuz kozmopolitlikten farklıdır. Nâzım'ın dünya fikri, köksüz bir salon enternasyonalizmi değildir; hapisane duvarından, işçi elinden, gar merdiveninden, sürgün treninden, tütün kokusundan geçer. O yüzden inandırıcıdır.

Ama Nâzım'ın dünya şairliği bütünüyle sorunsuz da değildir. Sosyalist dünya içinde gördüğü bazı şeyleri fazla umutla, bazen de fazla sadakatle okur. Dünya halkları adına konuşurken yer yer büyük tarih cümleleri küçük bireysel çatlakları örtebilir. Anti-emperyalist öfke çok haklıdır, fakat her haklı öfke şiiri otomatik olarak iyi yapmaz. Nâzım'ın bazı şiirlerinde dünya sahnesi fazla net çizilir; iyiler ve kötüler bazen keskin renklerle ayrılır. Bu, dönemin politik atmosferiyle de ilgilidir. Fakat en iyi Nâzım bu kolaylığı aşar. Birden somut bir ayrıntı gelir: bir çocuğun eli, bir askerin yüzü, bir kadının saçları, bir garın merdiveni, açlığın gözbebeği. O ayrıntı, ideolojik tabloyu insanlaştırır.

Türkçenin içinden dünya kurmak, Nâzım'ın biçiminde de görülür. Serbest nazım onun elinde sadece Batı'dan, Rus avangardından ya da Mayakovski'den alınmış bir teknik değildir; Türkçenin vurgu düzeniyle, konuşma diliyle, türkü nefesiyle, argoyle, halk ağzıyla, şehir sesiyle birleşir. Dize bazen slogan gibi yürür, bazen mektup gibi içlenir, bazen türkü gibi tekrar eder, bazen sinema montajı gibi kesilir. Bu karışım sayesinde Nâzım'ın şiiri çevrildiğinde bile bir hareket duygusu taşır; ama asıl titreşimi Türkçededir. Onu başka dillerde okumak mümkündür; fakat Türkçede okunduğunda motorun gerçek sesi duyulur.

Dünya şairi olmak, Nâzım için kendi acısını büyütme anlamına da gelir. Çünkü dünya büyüdükçe acı da büyür. Sadece kendi hapishanesini değil, başka halkların zincirini de duyar. Sadece kendi memleketinin yoksulunu değil, dünyanın açlarını da şiire çağırır. Bu çağrı bazen fazla yüksek seslidir, bazen fazla inançlıdır, bazen tarihsel olarak tartışmalıdır; ama sahicidir. Nâzım'ın şiirinde dünya, insanın yükünü artıran bir coğrafyadır. Kendi mahallenin seviyorsan, uzak bir kıtadaki çocuğun korkusunu da duymak zorundasın. Bu onun şiirinin ahlâkî basıncıdır.

Nâzım Hikmet'in dünya şairliği, ne Batılılaşmış bir edebiyat vitrini ne de resmî sosyalist tören kürsüsüdür. O, Türkçeden dünyaya açılmış, dünyadan Türkçeye yara taşımış bir şairdir. Ülkesinden kovulmuş, ama dilinden kovulamamıştır. Şiirleri başka dillere çevrilmiş, ama asıl nabızı memleketinin sesinde atmıştır. Bu yüzden Nâzım'ı dünya şairi yapan şey, dünyayı sevmesi kadar Türkçeyi dünyaya dayanacak kadar genişletmesidir. O genişlikte bazen gürültü vardır, bazen kusur, bazen slogan, bazen büyük şiir. Ama ne olursa olsun, Türkçe onunla birlikte yalnız kendi evinde konuşan bir dil olmaktan çıkar; meydanlara, gar kapılarına, hapishanelere, sürgün trenlerine ve dünyanın yoksul yüzlerine doğru yürür.

14. Demokles'in Kılıcı, Nâzım'ın Tiyatro Aklı

Nâzım Hikmet'i yalnız şiirden ibaret sanmak, onun sanat makinesinin yarısını karanlıkta bırakmak olur. Çünkü Nâzım sahne düşünen bir yazardır. Şiirinde montaj vardır, kesme vardır, karakter giriş çıkışı vardır, konuşma kırıkları vardır, görüntüyü birden başka görüntüye bağlayan sinema aklı vardır. Tiyatrosunda ise bu damar daha çıplak görünür. *Demokles'in Kılıcı*, tam da bu yüzden önemlidir. Bu oyun, Nâzım'ın yalnız "büyük şair" değil, modern insanın korkusunu, geleceğini, aile içindeki kırılma mutluluğunu ve savaş tehdidini sahneye koyan bir tiyatro yazarı olduğunu gösterir. Tepede sallanan kılıç, sadece mitolojik bir gönderme değildir; çağın insanının başucunda tıkırdayan saat, doğacak çocuğun üstüne düşebilecek felâket, ev yapma hayalinin üzerine çöken savaş gölgesidir.

Oyunun ilk sahnesi neredeyse şiir gibi kurulur: sahnenin bir ucunda kuyruklu piyano, öbür ucunda duvar saati vardır. Genç mimar ve hamile karısı piyanoya oturur. Saatin rakkası işler. Sessizlik, tıkırtı ve müzik aynı anda sahnenin sinirini kurar. Bu çok Nâzımca bir başlangıçtır. Çünkü burada söz başlamadan önce ritim başlar. Saat tıkırdar, piyano çalar, iki genç insan hem müzik yapar hem konuşur. Mutluluk bile tam sessiz değildir; zamanın sesi onun içine karışmıştır. Kadın gebedir, yani gelecek sahnededir. Ama duvar saati de oradadır, yani zamanın tehdidi sahnededir. Nâzım daha ilk dakikada aşk, çocuk, sanat, zaman ve korkuyu aynı odanın içine sokar.

Mimarın ev yapma hayali oyunun en parlak ideolojik ve insani düğümlerinden biridir. "Evler yapacağım. Cam, plastik, alüminyum, yani bol güneş, bol hava" der. Bu cümlede modern mimarlığın teknik dili ile insanca yaşama arzusu birleşir. Cam, plastik, alüminyum yalnız malzeme değildir; güneş, hava, hafiflik, sağlamlık, ferahlık vaat eder. Ardından daha sert bir cümle gelir: "Kışla, hükümet konağı, hapisane yapmıyacağım." İşte oyun burada bir aile sahnesinden politik bir dünya görüşüne açılır. Mimarın mesleği sadece bina tasarlamak değildir; hangi hayat biçimine hizmet edeceğine karar vermektir. Ev mi yapacaksın, kışla mı? Güneş mi taşıyacaksın, kapatma mı? İnsanların yaşayacağı mekân mı kuracaksın, insanların denetleneceği beton mu? Nâzım tiyatrodaki da aynı soruyu sorar: sanat neyin hizmetinde duracak?

Bu sahnede kadın figürü de önemlidir. Mimarın karısı yalnız dinleyen, hayran bakan, erkek hayalini onaylayan bir gölge değildir. Konuşmanın içinde geleceği, çocuğu, dünyayı, sanatı ve hayatı hatırlatan bir ses olarak bulunur. "Yakında bir de oğlun olacak" der, sonra "Belki de kızım" ihtimali açılır. Bu küçük değiş tokuş, oyunun geleceğe bakışını yumuşatır. Doğacak çocuk cinsiyeti bile kesinleşmemiş bir ihtimaldir; yani gelecek henüz kapanmamıştır. Fakat tam da bu açık geleceğin üzerine Demokles'in kılıcı gibi modern felâket ihtimali asılır.

Nâzım'ın sahne akli, mutluluğu asla tek başına bırakmaz. Mutluluğun üstünde saat vardır. Saatin üstünde tarih. Tarihin üstünde savaş ihtimali.

*Demokles'in Kılıcı*nda Nâzım'ın şiirinden bildiğimiz birkaç ana damar tiyatro biçimine dönüşür. Birincisi, geleceğe duyulan inançtır. Mimar ev yapmak ister; bol güneşli, bol havalı, hafif ama sağlam yapılar hayal eder. Bu, Nâzım'ın yeryüzü merkezli iyimserliğinin mimarlık dilidir. İkincisi, militarizm ve devlet yapılarından duyulan tiksintidir. Kışla, hükümet konağı, hapishane yapmayı reddetmek, sadece meslekî tercih değildir; çağın otoriter mimarisine karşı ahlâkî bir itirazdır. Üçüncüsü, çocuk imgesidir. Doğacak çocuk, oyunun görünmeyen ama en güçlü varlığıdır. Sahnede henüz yoktur, ama bütün sahne onun geleceği için kurulmuş gibidir.

Oyunun tiyatro değeri de burada aranmalıdır. Nâzım, fikri doğrudan nutka çevirmeden, nesnelere ve sahne düzeniyle çalışır. Piyano bir uyum arzusudur; saat bir tehdit; hamilelik gelecek; mimarlık dünya kurma iddiası; kışla ve hapishane reddi politik ahlâk; ev ise insanın güneşe ve havaya açılma hakkıdır. Bu nesnelere konuşmadan önce konuşur. Şair Nâzım'ın imge kurma gücü, tiyatro yazarı Nâzım'da sahne eşyasına dönüşür. O yüzden *Demokles'in Kılıcı* yalnız diyaloglardan ibaret değildir; dekorun kendisi düşünür.

Elbette oyunda Nâzım'ın karakteristik riski de vardır: fikir bazen sahnenin önüne geçebilir. Onun tiyatrosu her zaman psikolojik inceliklerle ilerlemez; yer yer ideolojik vurgu ağır basar. Bazı kişiler birer canlı karakter olmaktan çok bir düşüncenin taşıyıcısı gibi görünebilir. Ama bu, oyunu önemsizleştirmez. Tam tersine, Nâzım'ın sahneyle kurduğu ilişkiyi daha dürüst görmemizi sağlar. O, tiyatroyu küçük burjuva iç sıkıntılarının salonu olarak değil, çağın korkularını görünür kılan kamusal bir alan olarak düşünür. Bazen fazla açık konuşur, ama konuştuğu şey küçümsenecek şey değildir: savaş tehdidi, otorite, gelecek, çocuk, ev, insanın yaşama hakkı.

Sonunda *Demokles'in Kılıcı*, Nâzım'ın şiirindeki büyük soruyu sahneye taşır: insan nasıl bir dünyada yaşayacak? Güneşli evlerde mi, kışlalarda mı? Çocuklar piyano sesiyle mi büyüyecek, saat tıkırtısının altındaki korkuyla mı? Sanat hayatı genişletecek mi, yoksa iktidarın duvarlarına süs mü olacak? Nâzım'ın cevabı nettir, ama basit değildir. Çünkü kılıç tepede durur. Dünya güzeldir, yaşamak güzeldir, ev yapmak güzeldir; fakat felâket de yakındır. Nâzım'ın tiyatro akli bu gerginliği yakaladığı yerde güçlenir. Sahneye bir piyano koyar, yanına saat koyar, kadının karnına çocuk koyar, erkeğin ağzına ev hayali koyar; sonra bütün bunların üstüne çağın kılıcını asar. İşte tiyatro orada başlar.

15. Çocuk, Gelecek ve Kozmik İyimserlik

Nâzım Hikmet'in son dönem şiirlerinde garip bir şey olur: yaşlılık yaklaşır, ölüm gölgesi kalınlaşır, sürgün içten içe kanar, beden yorulur; fakat şairin gelecek duygusu büsbütün sönmez. Hatta bazı şiirlerde dünya artık yalnız memleket, şehir, hapishane, sevgili ya da işçi kalabalığı değildir; kozmos açılır. Füze, yıldız, stratosfer, güneş, çocuk eli, yılbaşı ağacı, savaş korkusu ve para hırsı aynı şiirin içine girer. Bu, yaşlı bir adamın saf iyimserliği değildir sadece; ölüm yaklaşırken bile insanlığın ne olacağına dair duyulan inatçı meraktır. Nâzım, kendi sonunu düşünürken bile çocukların başlangıcını düşünür. Büyük şair burada belli olur: kendi mezar taşından önce, başkasının sabahını merak eder.

"Yine İyimserlik Üstüne" bu hattın en güzel ve en yaralı örneklerinden biridir. Şiir, kozmos yolunun açılışıyla başlar; Moskova'da bir açılış töreni, avuçta sarışın bir çocuğun eli, yılbaşı ağacı önünde duran bir insan. Sahne neredeyse masalsıdır; çocuk, ışık, uzay, gelecek. Ama Nâzım hemen masalı bozacak soruları da içeri alır. Füze yolcuları güneşe doğru gidebilecek mi, pasaportsuz mu gidecekler, bilet olacak mı, para mı verecekler, yolda savaş füzelerine mi rastlayacaklar? İşte burada Nâzım'ın iyimserliği plastik değildir. "Gelecek güzel olacak"

diye çocuk kandırmaz. Geleceğin de pasaport, para, savaş, emir verme merakı ve korku tarafından kirletilebileceğini bilir. Ama yine de çocuğun elini bırakmaz.

Bu şiirde çocuk imgesi yalnız sevimlilik taşımaz; ahlâkî bir ölçüye dönüşür. Çocuk, geleceğin romantik süsü değil, insanlığın sınav kâğıdıdır. Uzaya çıkmak büyük başarı olabilir; fakat oraya da sınır, para, korku ve savaş götürüyorsan, yalnız teknik ilerleme yapmışsındır, insanlık değil. Nâzım'ın sorusu tam burada keskinleşir. Kozmos yolu açılmıştır, ama insanın yüreği açılmış mıdır? Füze güneşe doğru gidebilir, peki içindeki insan karanlıktan kurtulmuş mudur? Şair "beni ilgilendiren bavullarının eşyası değil, yüreklerinin yükü" derken çağın bütün ilerleme masalına küçük ama öldürücü bir çentik atar. Bavulda ne olduğu değil, kalpte ne taşıdığı önemlidir. Teknoloji büyürken insan küçülüyorsa, yıldızlara gitmek de bir tür gelişmiş barbarlık olabilir.

Nâzım'ın son dönem iyimserliği bu yüzden basit bir ilerleme inancı değildir. Eski devrimci coşkunun izleri vardır, elbette; insanlığın daha iyiye gidebileceğine dair gençlikten kalma bir damar hâlâ atar. Ama artık bu iyimserlik daha çok soru sorar. Genç Nâzım bazen tarihin nereye gideceğinden fazla emindir; yaşlı Nâzım, çocukların gözlerine bakarak yine inanır, fakat inancının kenarında endişe vardır. Bu fark önemlidir. Yaşlılık ona yalnız yorgunluk getirmez, iyimserliğini daha karmaşık hâle getirir. Yıldızlara bakan adam, pasaport kuyruğunu da unutmaz. Kozmosu düşünen şair, bilet parasını da sorar. Çünkü adalet yoksa uzay bile sınıflı bir vagona dönüşebilir.

Burada Nâzım'ın sosyalist dünya görüşü de başka bir boyut kazanır. Artık mesele yalnız fabrika, toprak, asker, işçi, açlık değildir; insanlığın teknik geleceği de sınıf meselesine bağlanır. Kim gidecek uzaya? Kim kalacak yeryüzünde? Güneşe doğru giden yolcular, yoksulların üstünden mi geçecek? Pasaport, bilet, para, savaş füzesi gibi sorular, kozmosu politikleştirir. Nâzım romantik bir uzay hayranı değildir. Gökleri sever belki, ama göğe yeryüzünün hesabını sormadan bakmaz. Bu da onun şiirini diri tutar. Göğe çıkarken bile ekmeği, korkuyu, çocuğu, savaşı hatırlar.

Son şiirlerdeki çocuk, aynı zamanda Nâzım'ın kendi faniliğine verdiği cevaptır. İnsan yaşlandıkça çocuk imgesi daha ağırlaşır. Çünkü çocuk yalnız sevilecek bir varlık değil, insanın kendisinden sonra devam edecek dünyanın yüzüdür. Nâzım'ın avucundaki sarışın el, yalnız bir çocuğun eli değildir; kendi ömründen taşan zamanın elidir. Şair belki göremeyecektir, ama çocuk yaşayacaktır. Fakat nasıl yaşayacak? Korkarak mı, emir alarak mı, para hırsının içinde mi, savaş füzelerinin gölgesinde mi, yoksa daha hafif, daha açık, daha kardeşçe bir dünyada mı? Nâzım'ın şiiri bu soruyu kapatmaz. Soru açık kalır, çünkü gelecek açık kalmalıdır.

Bu bölümde Nâzım'ın büyüklüğü, yaşlılığında bile dünyayı yalnız geçmişin hasretiyle okumamasıdır. Sürgün var, memleket hasreti var, aşkın yorgunluğu var, bedeninin sonu var; ama çocuk eli de var. Kozmos yolu açılırken, o hâlâ insanlığın cebini değil, yüreğini kontrol eder. Şair dediğin biraz da budur: çağın parlak makinelerine bakıp "iyi güzel de, çocuk korkacak mı?" diye sorabilen kişi. Nâzım'ın son iyimserliği işte bu sorunun içinden geçer. Pınl pırl değil; üstünde yaşlılık lekesi, sürgün tozu, savaş korkusu, para hırsına duyulan öfke vardır. Ama yine de iyimserliktir. Çünkü çocuk elini tutan adam, karanlığa tamamen teslim olmamıştır.

16. Nâzım'ın Zaafları, Kör Noktaları ve Büyük Yanılgıları

Nâzım Hikmet'i sevmek, onu pürüzsüz bir anıta çevirmek değildir. Hatta Nâzım gibi büyük, gürültülü, kavgacı ve hayatı bütün damarlarından içmeye çalışan bir şairi anıta çevirmek, ona yapılacak en büyük haksızlıklardan biridir. Çünkü anıt susar. Nâzım susmaz. Onu yalnız "büyük şair", "devrimci ozan", "memleket sevdalısı" diye parlatırsak, şiirindeki çatlakları, hayatındaki hoyratlıkları, politik körlüklerini, aşk ilişkilerindeki

yaralayıcı tarafları ve estetik risklerini görmeyiz. Oysa Nâzım'ın büyüklüğü, kusursuzluğunda değil, kusurlarıyla birlikte hâlâ büyük kalabilmesindedir. Küçük şairlerin kusuru metni çökertir; büyük şairlerin kusuru bazen metnin içindeki yanardağı gösterir.

İlk büyük kör nokta, politik inancının zaman zaman şiirin önüne geçmesidir. Nâzım'ın sosyalist dünya görüşü, şiirine olağanüstü bir enerji verdi; açları, işçileri, köylüleri, mahpusları, yoksul askerleri, sömürge halklarını Türkçenin merkezine taşıdı. Fakat aynı inanç, bazı şiirlerde fazlasıyla kesin konuşan bir tarih dili üretti. Gelecek bazen fazla garanti, devrim fazla aydınlık, düşman fazla düz, yoldaş fazla temiz göründü. Şiir, insanın çelişkisini sevdiği ölçüde büyür; ideoloji ise çoğu zaman çelişkiyi netleştirmek, safları ayırmak, kararsızlığı ortadan kaldırmak ister. Nâzım bu iki kuvvetin arasında yaşadı. En iyi şiirlerinde ideolojiyi insan yüzüne çevirdi; zayıf yerlerinde ise insan yüzü, büyük tarih cümlesinin arkasında biraz silindi.

Sovyet deneyimine bakışındaki sadakat de ayrıca tartışılmalıdır. Moskova onun için yalnız bir şehir değildi; gençliğin, devrimin, yeni dünyanın, biçim cesaretinin ve sosyalist geleceğin sahnesiydi. Bu sahnenin ona verdiği güç inkâr edilemez. Fakat aynı Moskova, tarihin karanlık koridorlarını da taşıyordu. Nâzım, çağının birçok komünisti gibi, bu koridorlara her zaman yeterince sert bakmadı. Büyük dava fikri, bazen davanın içinde üreyen bürokratik şiddeti, suskunlukları, korkuları, tasfiyeleri ve insanın iktidar karşısındaki kırılma anlarını gölgeledi. Bu, Nâzım'ın şiirini tümünden düşürmez; ama onun dünya görüşündeki parlaklığın altında kör noktalar bulunduğunu gösterir. Güneşe çok uzun bakan göz, gölgeyi geç fark eder.

İkinci zaaf, aşk hayatındaki yıkıcılıktır. Nâzım'ın kadınlara yazdığı şiirler Türkçenin en sıcak, en dokunaklı, en çıplak aşk metinleri arasındadır. Fakat hayat, şiirin arkasında daha karışık durur. Piraye'nin bekleyişi, Münevver'in yarısı, Vera'nın yaşlılık ve sürgün içindeki ışığı, Celile'den gelen özgür kadın imgesi, hepsi aynı defterdedir. Nâzım sevmiştir, hem de büyük sevmiştir; ama büyük sevmek her zaman adil sevmek anlamına gelmez. Şairin kalbi genişledikçe, bazı kadınların ömrü daralmıştır. Bunu söylemek Nâzım'ı küçültmez; tersine onu insan yapar. Büyük aşk dizeleri, bekleyen kadının yorgunluğunu otomatik olarak telafi etmez. Şiir güzel olabilir; hayat yine de kırık kalabilir.

Üçüncü mesele, memleket sevgisi ile politik bağlılık arasındaki gerilimdir. Nâzım memleketi derinden sevdi. *Kuvâyi Milliyede* "Memleketimi seviyorum" derken, memleketi çınar, tütün, hapisane, Bedreddin, Sinan, Yunus Emre, Otuz Ağustos, fabrika bacası ve halkla birlikte kurdu. Bu sevgi sahibidir. Fakat Türkiye'de ona yapıştırılan "vatan haini" etiketiyle mücadele ederken, onu tersinden azizleştirmek de yanlıştır. Nâzım'ın memleket sevgisi büyüktür, ama politik tercihleri tartışmasız değildir. O, memleketi devletten ayırabildiği için büyüktür; fakat sosyalist dünyanın devletleşmiş biçimlerine karşı aynı mesafeyi her zaman kurabildiğini söylemek zor. İşte trajedi burada durur: kendi devletinin zulmünü çok iyi gören şair, başka bir devlet aklının sertliğine bazen daha yumuşak bakmıştır.

Dördüncü zaaf estetik düzeydedir. Nâzım'ın şiiri büyük hızla çalışır; montaj yapar, bağırır, yürür, keser, sıçrar, meydan kurar. Bu güç bazen şiiri fazla gürültülü yapar. Bazı metinlerde dize, kendi iç sessizliğini bulamadan sloganın omzuna çıkar. Bazı tekrarlar şiiri büyütme yerine kabartır. Bazı politik şiirlerde düşman figürü fazla düz çizilir. Fakat aynı teknik, onun en büyük şiirsel buluşlarının da kaynağıdır. Yani zaaf ile kudret aynı atölyede üretilir. Motor bazen fazla ses yapar; ama o motor çalışmasa Türk şiiri de eski hızına mahkûm kalırdı.

Nâzım'ın en büyük yanılgısı belki de insanlığın iyiye doğru yürüyüşüne fazla inanmasıydı. Bu inanç, ona inanılmaz bir yaşama enerjisi verdi; çocukları, geleceği, yıldızları, işçileri, halkları aynı iyimser ufukta buluşturdu. Ama insan tarihi, yalnız ilerleme hikâyesi değildir. İnsan, yeni bir dünya kurarken eski kötülüklerini de yanında taşıyabilir. Nâzım bunu bazen gördü, bazen görmek istemedi. Yine de onun yanılgısı bile çoğu küçük doğrudan daha insanca durur. Çünkü Nâzım'ın hatası, çoğu zaman dünyadan vazgeçmemekten doğar.

Bu yüzden Nâzım Hikmet'i okurken ne mahkeme savcısı gibi davranmalı ne de türbe bekçisi gibi. Savcı şiiri öldürür, türbe bekçisi insanı saklar. Bize gereken daha zor bir okuma: büyük şiiri kabul etmek, büyük kusuru görmek, ikisini birbirine ezdirmemek. Nâzım yanıldı, yaraladı, bazen fazla inandı, bazen fazla bağırды, bazen politik ışık gözünü aldı. Ama bütün bunların içinden Türkçeye hâlâ canlı, hâlâ sıcak, hâlâ kavgalı bir damar bıraktı. Büyük şair dediğin biraz da budur: kusurları bile tartışma çıkarır, suskunluğu bile gürültü yapar.

17. Şiirin Yapısı: Nâzım Nasıl Kurar, Nasıl Yıkar?

Nâzım Hikmet'in şiirini yalnız konusu üzerinden okumak yetmez. Memleket dedi, işçi dedi, aşk dedi, sürgün dedi, devrim dedi, çocuk dedi; tamam, bunlar doğru. Ama asıl mesele şurada başlar: Nâzım bunları nasıl söyledi? Çünkü Nâzım'ın Türk şiirindeki büyük kırılması yalnız "ne" söylediğinde değil, "nasıl" söylediğindedir. O, şiirin iskeletini söktü, dizinin eklemelerini gevşetti, nefesi kırdı, kelimeyi tek başına sahneye çıkardı, konuşma dilini şiirin içine aldı, sinema kesmesini dizeye taşıdı, tiyatro sahnesini şiir örgüsüne soktu. Şiir onda artık düzgün adımlarla yürüyen bir beyefendi değil, kalabalığın arasından koşarak geçen, bazen tökezleyen, bazen bağırان, bazen birden susan canlı bir gövdedir.

Nâzım'ın ilk büyük yapısal hamlesi dizeyi özgürleştirmesidir; fakat bu özgürlük başıboşluk değildir. Serbest nazım onda ölçsüzlük değil, başka bir ölçü arayışıdır. Eski veznin dış disiplini kırılır, yerine iç ritim, vurgu, tekrar, konuşma akışı, görüntü sıçraması ve düşünce hızı gelir. Mesela "Oku / Yaz / Boz / Bağır / Çağır!" gibi kesik dizeler, yalnız emir cümlesi değildir; şiirin nefesini parçalar. Okur artık mısranın yumuşak salınımla değil, komutların çarpmasıyla ilerler. Dize merdiven gibi iner, sonra birden meydan gibi açılır. Bu, Nâzım'ın şiirde yaptığı en büyük teknik darbelerden biridir: okurun kulağını eski ahenge yaslanmaktan çıkarıp hareketin içine atmak.

İkinci hamle montajdır. Nâzım bir görüntüden ötekine geçerken çoğu zaman açıklama yapmaz, keser. Tren garı, açların gözleri, makine, sevgili, savaş, fabrika, hapishane, çocuk, dünya haritası; bunlar yan yana gelir. Şair, klasik lirik şiirin tek duygu etrafında usul usul dönmesini istemez. Onun şiirinde hayat parçalıdır, tarih parçalıdır, şehir parçalıdır, insan zihni parçalıdır. O hâlde şiir de parçalı olmalıdır. *Memleketimden İnsan Manzaraları* bu montaj aklının en büyük laboratuvarıdır. Haydarpaşa Garı'ndan başlayan akışta insanlar tek tek görünür, kaybolur, döner, konuşur, düşünür. Şiir, roman gibi karakter taşır, sinema gibi keser, tiyatro gibi konuşturur, destan gibi genişler.

Üçüncü yapı unsuru tekrardır. Nâzım tekrarları süs olarak kullanmaz; ritim motoru olarak kullanır. "Memleketim" tekrarlandığında yalnız sevgi çoğalmaz, toprağın, halkın, şarkının, tütünün, hapisanenin, fabrikanın ve kırmızı toprağın etrafında bir çember kurulur. "Değil birkaç / değil beş on" gibi tekrarlar açlığın sayısını büyütürken, okurun kaçma ihtimalini de daraltır. Tekrar, onda bazen davul gibidir, bazen tren tekerleği, bazen slogan, bazen türkü. Kötü kullanıldığında şiiri kabartır, evet. Ama iyi kullanıldığında Nâzım'ın dizesine yürüyüş verir. Onun şiiri çoğu zaman oturmaz; yürür.

Dördüncü özellik konuşma dilidir. Nâzım şiiri yüksek kürsüden indirir, insan ağzına yaklaştırır. "Mister Dalles", "ahbap", "karıcığım", "delikanlım" gibi seslenmeler şiirin içine gündelik, hatta yer yer kaba, sıcak, doğrudan bir hava sokar. Bu, Türk şiirinde büyük bir değişikliktir. Çünkü şiir artık yalnız seçilmiş kelimelerin özel bahçesi değildir; sokak, koğuş, mektup, gar, atölye, sevgili odası, mahkeme, meydan hep konuşmaya başlar. Nâzım'ın şiiri bu yüzden bazen fazla konuşkan görünür. Ama onun canlılığı da buradan gelir. Suskun, zarif, içe kapanık şiir geleneğinin karşısına, kalabalık ağzlı bir şiir çıkarır.

Beşinci teknik damar sahnelemedir. Nâzım, şiirde nesnelere dekor gibi değil, düşüncenin taşıyıcısı gibi kullanır. Bir piyano, bir duvar saati, bir tren, bir pencere, bir tüfek, bir otomatik, bir çift iskaripin, bir kâğıt helvası; bunlar

küçük ayrıntılar olarak kalmaz. Şiirin içinde karakter kazanır. *Demokles'in Kılıcındaki* piyano ve saat nasıl sahnenin düşüncesini kuruyorsa, şiirlerde de nesnelere atmosferi taşır. Nâzım soyut kavramı çoğu zaman somut nesneye indirerek güçlendirir. Açlık gözbebeği olur, memleket tütün olur, gelecek çocuk eli olur, savaş başsız asker gölgesi olur.

Altıncı özellik ölçek değiştirmedir. Nâzım bir anda küçükten büyüğe, bedenden tarihe, sevgilinin saçından Avrupa savaşına, bir askerin fiyatından emperyalizme, bir gar merdiveninden yirminci yüzyıla geçer. Bu geçişler bazen baş döndürür. Yer yer fazla hızlıdır, hatta bazı şiirlerde düşünce görüntüyü ezer. Fakat Nâzım'ın şiirsel risk alma biçimi de budur. O, küçük ayrıntıyı büyük tarihe atar; büyük tarihi küçük insan yüzüne çeker. Bu karşılıklı akış bozulduğunda şiir sloganlaşır; tuttuğunda ise büyük şiir doğar.

Nâzım'ın şiir yapısı bir yıkım ve kurma işidir. Eski vezni yıkar, yeni ritim kurar. Tek kahramanı yıkar, kalabalık kurar. Soyut vatani yıkar, memleketin insan yüzünü kurar. İçli aşk şiirini yıkar, aşkı şehir, dünya, sürgün ve gelecek içine kurar. Lirik şiiri yıkar, içine tiyatro, sinema, roman ve meydan sokar. Bazen fazla bağırır, bazen fazla inanır, bazen dizeyi sloganın omzuna fazla yaklaştırır. Ama Türkçenin göğsüne yeni bir solunum cihazı takar. Nâzım'dan sonra şiir aynı nefesle devam edemez. Çünkü o, sadece şiir yazmamıştır; şiirin çalışma biçimini değiştirmiştir.

18. Nâzım Hikmet'in Son Hükmü: Memleket, İnsan, Aşk ve Kavga

Nâzım Hikmet'i bitirmek mümkün değil; ancak bir yerde sözü kesmek gerekir. Çünkü Nâzım üzerine konuşmak, bir şairin biyografisini toplamak değil, Türkçenin içine yerleşmiş büyük bir huzursuzluğu dinlemektir. O huzursuzluk bazen tren düdüğü gibi gelir, bazen mahpus volta sesi gibi, bazen bir sevgili mektubunun kâğıt hışırtısı gibi, bazen açların gözbebeklerinden yükselen sessiz bir suçlama gibi. Nâzım'ın son hükmü de burada aranmalıdır: o yalnız şiir yazmadı, Türkçe'nin içine başka türlü yaşama ihtimalini, başka türlü sevme iştahını, başka türlü memleket düşünme cesaretini soktu. Bazen fazla inandı, bazen fazla bağırды, bazen körleşti, bazen kırdı; ama şiiri hâlâ canlıysa, bunun sebebi kusursuzluğu değil, insan sıcaklığını ideolojik ateşin içinde bile bütünüyle kaybetmemesidir.

Nâzım'ın memleket sevgisi, en kolay yanlış anlaşılan taraflarından biridir. Onu sevenler bazen "memleket şairi" diye yumuşatır, sevmeyenler "vatan haini" diye karalar. İkisi de meseleyi kaçırır. Nâzım memleketi devletin istediği gibi sevmeydi. Onun memleketi tören kürsüsünde parlatılmış soyut bir varlık değil, çınar, tütün, hapishane, kırmızı toprak, hasta eşek, Bedreddin, Sinan, Yunus Emre, fabrika bacası, yoksul insan ve kavga ile örülmüş bir canlı gövdedir. "Memleketimi seviyorum" dediğinde, hemen arkasından hapishaneleri, halkın eserlerini, şarkıları, tütünü ve kavgayı çağırır. Bu sevgi rahatsız edicidir; çünkü itaat etmeyen sevgidir. Sevmek onda boyun eğmek değil, yüklenmektir.

Şairliği de tam burada büyür. Nâzım şiire yalnız yeni konular getirmede; şiirin gövdesini değiştirdi. *835 Satır* ile motor çalıştı, Türkçenin alışılmış nefesi bozuldu, dize eski terbiyesinden çıkarıldı. "Güneşi İçenlerin Türküsü", "Makinalaşmak", "Açların Gözbebekleri" gibi metinlerde şiir artık usulca içini döken bir yalnızlık olmaktan çıktı; kalabalık, makine, açlık, meydan ve yürüyüş sesi kazandı. Ama Nâzım'ın şiiri yalnız gürültü değildir. Hapishane şiirlerinde, Piraye'ye uzanan mektuplarda, Vera'nın saçlarında, çocuk elinde, dışarıdaki baharı içeriden duyan mahpusun göğsünde bir incelik de vardır. İyi Nâzım, sloganla fısıltının birbirine sürtündüğü yerde doğar.

Sosyalist dünya görüşü ona hem güç verdi hem gölge düşürdü. Güç verdi, çünkü yoksulu şiirin kenarından alıp merkezine koydu; askeri fiyat etiketinden kurtarıp insan yaptı; açlığı bir istatistik olmaktan çıkarıp bakışa çevirdi. "23 Sentlik Asker"de koyun eti, soğan, mercimek, kefen bezi ve "yirmi yaşlarında bir tane insan" yan

yana geldiğinde, modern dünyanın insanı nasıl ucuza kapattığı bütün çıplaklığıyla görünür. Sonra o insan "tornacı Hasan, köylü Mehmet, öğretmen Ali" olur; soyut millet, ete kemiğe bürünür. Ama aynı dünya görüşü bazen şiire fazla kesinlik, fazla tarihî güven, fazla parlak gelecek duygusu da yükledi. Nâzım'ın zaafı burada: insanlığın iyiye doğru yürüyüşüne bazen gereğinden çok güvendi. Yine de onun yanılığsı, dünyadan vazgeçmemiş bir insanın yanılığsıdır.

Aşklarında da aynı büyüklük ve aynı yara vardır. Piraye'ye yazılan sıcaklık, Vera'ya bakan yaşlılık ışığı, Celile'den gelen özgür kadın gölgesi, Münevver'in acısı, Galina'nın sessiz hattı; hepsi Nâzım'ın şiirinde ve hayatında ayrı ayrı iz bırakır. Kadını bazen sevgili, bazen memleket, bazen şehir, bazen gelecek yapar. Bu şiire büyük genişlik kazandırır; fakat kadınların kendi hayatındaki kırılmaları da silmez. Nâzım büyük sevmiştir, ama her büyük sevgi adil değildir. Burada onu aklamaya çalışmak boşuna. Şiir güzel olabilir, hayat yine de birilerinin omzunda ağır kalabilir.

Sürgün ise Nâzım'ın en büyük iç kanamasıdır. **1951'de Türkiye'den ayrılması, Moskova'ya gidişi ve vatandaşlıktan çıkarılması yalnız politik bir olay değildir; bir şairin kendi dilinde gurbet hâline düşmesidir.** Devlet onu yurttaşlıktan çıkarır, fakat Türkçeden çıkaramaz. Bu yüzden Nâzım sürgünde dünya şairi olurken bile memleketin içinden konuşur. Moskova'da, Varşova'da, dünyanın başka şehirlerinde dolaşır; ama dili hâlâ İstanbul, Bursa, Haydarpaşa, tütün, deniz, mahpusluk ve Anadolu yoksulluğu taşır. Şairin asıl pasaportu dilidir; Nâzım'ın pasaportuna mühür basılsa da Türkçedeki kaydı silinmez.

Son dönem şiirlerinde çocuk ve kozmos imgesi, onun bütün yaralarına rağmen karanlığa teslim olmadığını gösterir. "Yine İyimsizlik Üstüne"de kozmos yolu açılırken, Nâzım bavulları değil "yürekerin yükü"nü merak eder. Uzaya gidecek insanın pasaportu, bileti, parası, savaş korkusu olacak mı diye sorar. Bu soru, onun bütün şiirinin son ahlâkî nabzıdır. Teknik ilerleme yetmez; insanın içindeki korku, para hırsı, emir verme arzusu değişmedikçe yıldızlara gitmek bile yeryüzünün barbarlığını göğe taşımak olabilir.

Nâzım Hikmet'in son hükmü bu yüzden tek kelimeyle verilemez. O hem büyük şairdir hem büyük tartışmadır. Hem memleket sevdalısıdır hem devletle kavgalı bir sürgün. Hem sosyalisttir hem şiiri ideolojiden taşan bir insan avcısı. Hem âşıktır hem yaralayıcı. Hem dünya şairidir hem Türkçenin en yerli seslerinden biri. Onu aziz yapmak da haksızlık, mahkûm etmek de kolaycılık. Nâzım en doğru, bütün çelişkileriyle okunur. Çünkü onda Türk şiiri bir kere motor sesi duymuş, hapisane duvarından dışarı bakmış, açın gözüyle utanmış, sevgilinin saçında tarih görmüş, çocuğun elinde gelecek aramıştır. Büyük şair dediğin biraz da budur: öldükten sonra bile dili rahat bırakmayan adam.