

Nâzım Hikmet'in "Orkestra"sı: Üslupbilimsel Bir Çözümleme

Mustafa BALCI*

Tuba YILMAZ**

Öz

Türk ve dünya edebiyatında şiirde şekil değiştirme eğilimi çoğu zaman farklı okumalara kapı aralar. Bu çalışmada iki şiirden yola çıkarak söz konusu mesele değerlendirilecektir. Makalede, Dan McIntyre'in E. E. Cummings'in (1894- 1962) "Dinle" şiirinden hareketle (çalışmada şiir bu isimle anılıyor) kaleme aldığı *Dilbilim ve Edebiyat: Edebî Eleştirmen İçin Bir Araç Olarak Üslup Çözümlemesi* isimli çalışmanın Türkçe çevirisinden yola çıkarak Nâzım Hikmet'in (1901-1963) Orkestra şiiri ele alınacaktır. Eser çözümlenirken E. E. Cummings'in "Dinle" şiirine zaman zaman atıfta bulunmakla birlikte, merkezde Nâzım Hikmet'in *Orkestra* şiirine yer verilecektir.

Ancak makalede Dan McIntyre'in meseleye yaklaşımını esas alacağımız için "Giriş" in ardından "Orkestra Şiiri" ve "Çözümleme" başlıkları sonrasında sırasıyla alt başlıklar olan; "Sözlüksel Özellikleri", "Sapma ve Paralellik", "Son Bölümde Öne Çıkan Uyum" söz konusu edilecektir. Tüm bu başlıklar altında Dan McIntyre'in metne yaklaşımı çerçevesinde hareket edilmiştir. Dan McIntyre'in makalesinden ve Cummings'in "Dinle" şiirinden farklı olarak, şekil değişimi bizim şiirimizde önemli bir yere sahip olduğundan, yeri geldiğinde sapmaların tarihsel sürecine de kısaca değinmeyi uygun gördük.

Anahtar Kelimeler: E. E. Cummings, Nâzım Hikmet, dilbilim, edebiyat, şiir.

* Prof. Dr. İstanbul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi. Türkiye
Elmek: mustafabal@yahoo.com

** Doktora öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı. Türkiye.
ABD.

Elmek: tuba.yilmazz@hotmail.com

Nâzım Hikmet’s “Orchestra”: A Stylistic Analysis

Abstract

In Turkish and world literature the tendency to change the form of a poem usually paves the way for different reading patterns. This study aims to examine this issue based on the Nâzım Hikmet’s (1901-1963) poem *Orchestra* with reference to Dan McIntyre’s article entitled “Linguistics and literature: Stylistics as a tool for the literary critic” article, which covers the stylistic analysis of E. E. Cummings’ (1894- 1962) poem “Listen” (this name given in the study). During the analysis, mainly the poem *Orchestra* will be discussed by referring to E. E. Cummings’ “Listen”. However, since we fundamentally predicate Dan McIntyre’s approach upon this issue, the study will include the subheadings “Lexical features”, “Deviation and Parallelism”, “Congruence of foregrounding in the final stanza” followed by the main headings “The Poem Orchestra” and “Analysis” after the Introduction section. Since, unlike the Dan McIntyre’s article and Cummings’ poem “Listen”, change form has an important role in our poem, we consider to mention briefly the historical process of the deviations if need be.

Keywords: E. E. Cummings, Nâzım Hikmet, linguistic, literature, poem.

Giriş

Edward Estlin Cummings (1894-1962), I. Dünya savaşına katılmış, muhalif ve kişisel özgürlüğüne düşkün karakteri nedeniyle hücre cezalarına çarptırılmış Amerikalı şair ve ressamdır. Şiirlerinde ve resimlerinde modernist teknikleri kullanmış, gramer kurallarına, geleneğe karşı çıkmış, gerçeğin bireysel olarak algılanması gerektiğine inanmıştır. “Savaşın ardından sanat çalışmalarına ağırlık veren Cummings, Avrupa’yı ziyareti sırasında bir süre Paris’te kalarak Dadacı ve Gerçeküstü akımlarla temasa geçer. Bu akımların etkisiyle çalışmaları [resim ve şiirleri] farklı bir yöne evrilir” (Cohen, 1987: 21). 1930’lu yıllar şairin Rusya ve kominizme ilgisinin arttığı dönemi kapsar. “Sovyet Rusya’da büyük bir hayal kırıklığı ile karşılaşır ve *Eimi* (1933) adlı günlüğünde karakterize ettiği “Amerikalı Yoldaş K” aracılığıyla izlenimlerini Cehennem (Rusya)- Araf (Türkiye)- Cennet (Paris) şeklinde kaleme alır. Başarısız özel hayatı ve mutsuz yaşamının aksine özellikle 1950’lerde en çok okunan ve akademik çevrelerce üzerinde durulan isimlerden birisi olan Cummings, Amerikan edebiyatının önemli isimleri Ezra Pound, Getrude Stein, T.S Eliot, William Faulkner gibi önemli isimlerin arasında yer alır” (Friedman, 1972: 18).

Bu çalışmada E. E. Cummings’le birlikte niçin Nâzım Hikmet’in seçildiği üzerinde durmak gerekirse, buna her iki şairin ortak yönlerinden hareketle cevap bulmak mümkündür. Cummings, “dil kullanımı, seçtiği temalar, muhalif ve protest kimliği, kübik ve fütürist bakış açısı, resme ilişkin tekniklerden yararlanması” (Cummings, 2017:12) ile döneminin dikkat çeken farklı isimlerindedir. Aynı şekilde “Nâzım Hikmet, Abdülhak Hâmid’den sonra Türk şiirinde en aşırı biçim, hareket ve muhteva yenilikçisidir” (Kabaklı, 2007:135). O, protest kimliğinin yanı sıra, özellikle 1921-1924 yılları arasında Moskova’da tanıştığı Rus fütüristleri ve yapılandırmacıardan (constructivist) esinlenerek, klasik şiir kalıplarından sıyrılarak özgür, yeni bir şiir dili ve biçimi geliştirmeye başlamasıyla ön plana çıkar. Cummings, “şiirlerinde yıpranmış söz dizim kurallarından kaçınması, açık ama yoğun bir dil kullanması ve konuşma dilinin ahengini esas alması, Ezra

Pound’la aynı yolu izlediği şeklinde değerlendirmeler yapılmasına neden olur. Ama çok geçmeden Cummings’teki farklılık kendini ortaya koyar. Çünkü o bir şair olduğu kadar bir ressamdır ve resimdeki kübik anlayışı şiirine de taşır: Elinin altındaki biricik malzemesi olan kelimeleri parçalar ve yeni bileşimler ortaya koyar. Anlaşılırlıktan uzak, sese dayanan ve göze hitap eden bir şiir kurar” (Cummings, 2017:14). Tıpkı Cummings gibi Nâzım Hikmet de şiirini resme dayandırır. Annesi Celile Hanım’ın ressam olmasının, Nâzım Hikmet’in genç yaşta resme ilgi uyandırmasını sağladığı ihtimal dâhilindedir. Abidin Dino, Nâzım’ın şiirleri ile resim sanatı arasındaki kurduğu ilişkiyi; “Bedri Rahmi’ye, Balaban’a, Avni Arbaş’a ve bana adadığı şiirleri, yaklaşım bakımından, şairin resimle şiir arasında köprü kurmak istediğini yansıtmaz mı? Şair olarak sözcüklerle çizdiği “fresk”ler, engin doğa ve insan manzaraları (yine “peyza”) karışıyor işin içine), çizilmiş imge ile yazılmış imge arasında var olan ilişkiyi, özgüllükleri içinde fazlası ile açığa vuruyor sanırım” (Dino, 2006:70) sözleriyle dile getirir. Nâzım Hikmet’in kelimeleri sese döndürmesi Cummings’ten daha etkili ve ileri düzeyde olur. *Resimli Ay* dergisinde “Putları Yıkıyoruz” (1929) başlığı altında Abdülhak Hâmid Tarhan ve Mehmet Emin için yazdığı eleştirilerle kendinden önceki edebiyata karşı çıkışı uzun süren tartışmalara sebep olur (Sülker, 1968). Bu tartışmalarda putlara vurulan her darbe, adeta şairin hecelerine, şiirinin şekil yapısına nüfuz eder ve şiirde aykırı bir parçalanış ortaya çıkar. “Nâzım Hikmet’in dili, salt şiire” karşı bir protestodur. Onunla ilgili olarak başka “az gelişmiş ülkelerin” Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Nicolas Guillen gibi canlı kasidelerini anabiliriz. Fakat onun cüretkâr dili, Tristan Tzara ile Louis Aragon’un Nâzım’ı sunduğu ve tebtil ettiği Fransa’da Elouard, Alberti ve Lorca ile karşılaştırılmıştır. Amerikalı Beatnikler, onun eserlerini Hart Crane, E.E. Cummings ve Huidobro’nun kalıpcı yönlerinden daha ilerde görmüşlerdir” (Hamm, 1992:4).

İki şairin ortak yönleri yanında Cummings’in “Dinle” şiiri sıra dışı bir duygu durumunu ifade eder ve modern hayata getirilmiş derin düşünsel bir tepkinin varlığından söz edilse bile ideolojik bir temele yaslanmaz. Nâzım Hikmet’in *Orkestra*’sı ise ideolojiktir. Hatta daha ötesi bir ideolojinin müdafaasını ve tebliğini yapan propagandist bir şiirdir ve bu yönüyle Cummings’in eylemsizliğine aykırı olarak şiddete meyyaldir.

Bu çalışmada hedef, Dan McIntyre'ın E.E. Cummings'in "Dinle" şiirinden yola çıkarak kaleme aldığı *Dilbilim ve Edebiyat: Edebi Eleştirmen İçin Bir Araç Olarak Üslup Çözümlemesi*' makalesinde olduğu gibi bir edebî eserin değerlendirilmesine dilsel bir yaklaşım kazandırmanın yorumlamayı göz ardı etmek anlamına gelmediğini, aksine buradan hareketle dil ve edebiyat arasındaki bölünmeyi kapatmanın nasıl mümkün olduğunu göstermektir.

2. Nâzım Hikmet'in *Orkestra* Şiiri

Dan McIntyre, makalesinde "üslup çözümlemesine nasıl başlarsınız" sorusuna ilk olarak "çözümleyeceğiniz metinle ilgili ilk düşünceleriniz ve duygularınızla başlamak iyi bir fikirdir" cevabını verir. Devamındaysa, "gerçek çözümlemeyi ortaya koyduğunuzda, ilk yorumunuzda doğru veya yanlış olup olmadığını görebilirsiniz" der. Buradan hareketle, Nâzım Hikmet'in şiirindeki üslupsal biçimle edebî etkinin birbirini tamamlar nitelikte olduğunu ortaya koymak adına şairin siyasi polemiklerini, protest (dil dışında) tavrını ve dönemin şartlarını yok sayarak sadece şiiri dikkate alarak genel bir tahlille başlamak mümkündür.

Orkestra (1921), Nâzım Hikmet'in geleneksel şiir anlayışını eleştirdiği ilk dönem eserlerindendir. Şairin alışılmış şiir örneklerinden sayılan bu eser, Türk edebiyatı için yazıldığı dönem dikkate alındığında oldukça yenidir. Nâzım Hikmet'in *835 Satır* (1929)'ında yer alan *Orkestra* şiiri, kitaptaki diğer şiirlerle birlikte "Türk şiirine hiç alışılmamış bir ses ve içerik getirmektedir. Kitabın, özellikle biçimsel yönleri çok dikkate alınmıştır. *Orkestra* (1921), *Güneşi İçenlerin Türküsü* (1924), *Makinalaşmak* (1923), *Yanardağ*, *San'at Telakkisi* gibi şiirleri fütürist ve konstrüktivist içerikleriyle yankı bulmayıp, ses ve biçimiyle öne çıkmaktadır" (Gürsel,1992:50). Bu şiir, klasik dize düzeninin aksi şeklinde yazılması, ses ve biçimin öne çıkaracak biçimde kurulması ve son kısmın kalın dizilmiş (bold) şekilde yazılışı ile dikkat çekmektedir.

ORKESTRA

Bana bak!

Hey!

Avanak!

Elinden o zırlıtıyı bıraksana!

Sana,

üç telinde üç sıksa bülbül öten

üç telli saz

yaramaz!

Bana bak!

Hey!

Avanak!

Üç telinde üç sıksa bülbül öten

üç telli saz

dağlarla dalgalarla kütleleri

ileri

atlatamaz!

Üç telli saz

yatağımı değiştirmek isteyen

nehirlerden:-

köylerden, şehirlerden

aldığı hızla,

milyonlarla ağızı

bir tek

ağızla

güldüremez!

Ağlatamaz!

hey!

hey!

üç telli sazın

üç telinde öten üç sıksa bülbül öldü acından.

Onu attım
 köşeye!
 hey!
 hey!
 üç telli sazın
 ağacından
 deli tiryakilere
 içi afyon lüleli
 bir çubuk
 yaptılar!

Hey!
Hey!
Dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla dalga gibi
 dağ-lar-la

başladı orkestram!
Hey!
Hey!
Ağır sesli çekiçler
 sağır
 örslerin kulağına
 Hay-kır-dı!.

Sabanlar güleşiyor tarlalarla,
 tarlalarla!

Coştu çalgıcı başı,
esiyor orkestram
dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla, dalga gibi
 dağ-lar-la.

1921

(Nâzım Hikmet, 2008: 32-33)

Nâzım Hikmet'in şiirde geleneğe aykırı bir yola başvurmasının sebebi, "sözsel lirik zamanı"nın geçtiğı iddiasındandır. Şair, bu dönemde, "şiirdeki ahengin de

bir saz, hatta tek bir keman değil, bir orkestra, çeşitli aletlerin çeşitli kombinezonlarıyla ses verdiği bir orkestra ahengi” olması gerektiğini düşünür. Bu düşüncesini; hem eski şiiri eleştirip yeni şiiri açıklayan, hem de modern yapısıyla yerleşik ölçüleri altüst eden *Orkestra*’da gerçekleştirir (Bezirci, 1975:85). Şiirde üç telli sazın, “can sıkın” sesinin yerinde yeni hayatı ve güçlü yapıyı temsil eden orkestra öne çıkarılarak, gül ve bülbülü merkeze alan klasik Türk şiiri tenkit edilir.

Bir merdivenin basamaklarını andıran şiirde, muhteva ve şekil itibarıyla birçok dilsel değişime yer verilmiştir. Basamaklı mısralar, muhteva, şekil ve dil değişiklikleri ile basmakalıp şiir yapısının yıkılmış olması ilk dikkat çeken husustur. Şiirin içeriğine bakıldığında ise meydanlarda yığınları hedef alan nutukvari bir hitapla karşılaşılır. Daha sonra üzerinde durulacak olan “Hey!” ünlemi, şiir boyunca devam eden tekrarıyla metine hareket katarken orkestranın müziksel yapısıyla da uyumu sağlar.

Şiirin merkezinde yer alan “üç telli saz”dan hareketle metinde mevcut olan propaganda şiddetinin sanat endişesini gölgede bıraktığını söylemek mümkündür. Eski, yeknesak musikiyi temsil eden “üç telli saz” yerine, hareketli, coşkusu zirvede olan orkestra ile musikinin temposunu bir arada sunmayı amaçlayan şair, başlangıçta şiirde tuttuğu “üç telli saz”ı daha sonra şiirinden çıkarsa da öncesinde onu orkestranın musikisi altında ezmeye muvaffak olur. Böylece iki musiki arasındaki ayrılığı, savunduğu tezle birleştirerek şiire dönüştürür. “Üç telli saz”ın karşısında sadece orkestra konumlanmaz. Tabiatın yardım alan şair, dağları ve dalgaları adeta bir bent gibi bu sazın karşısına diker. Sazın ölümüyle dağlar ve dalgalar bent olmaktan sıyrılıp yanına rüzgârı da alarak orkestraya eşlik etmeye başlar. “Üç telinde üç sıska bülbül öten üç telli saz” imajını yıkan ve onun yerine enstrümanları çekiçler, örsler, sabanlar olan yeni bir “orkestra”yı kuran şair, bu yolla şiirde müzikalite ve coşkunun nasıl arttığını mukayese yoluyla gözler önüne serer.

Orkestra, Cummings’ın “Dinle” şiiri kadar karmaşık ve zor bir şiir değildir. *Orkestra*’da da ilk karşılaşmada okuru şaşırtan, zorlayan şiirdeki bazı sapsamalar, kelime seçimleri, farklı noktalama işaretlerini yorumlamaktır. Çalışmanın bu bölümünde şiirin ilk bakışta hissettirdiklerinden hareketle, genel bir yorumda bulduk. Şiirin dilsel çözümlemesi, kelimelerin derinlemesine incelenmesi ile mümkündür.

3. Çözümleme

Orkestra şiirine ilk yorum, kullanılan kelimelerin çağrıştırdığı ilk anlamdan yola çıkarak getirilmiştir. Bu bağlamda şiirde, dilde değişimi savunan şairin, bunu geleneksel niteliğe sahip enstrümandan yola çıkarak tenkit etmesi olarak yorumlanabilir. Bu yaklaşımda bulunurken şiirdeki sapkın dil özellikleri, yazı bilimsel (grafolojik) elemanlar göz ardı edilmiştir. Şimdi ise sözlük anlamlarını inceleyerek dilbilimsel çözümlemesini yaparak bunların şiirin genel anlamına nasıl yansıdığı ortaya konacaktır.

3.1 Sözlüksel özellikleri

Dan McIntyre, kelimeleri açık ve kapalı sınıf olmak üzere ikiye ayırır. Zarflar, sıfatlar ve edatları kapalı sınıf kelimeler olarak tanımlar ve bu kelimelerin adeta bir “yapıştırıcı” görevi üstlenip açık sınıf kelimelere anlam kattıklarını belirtir. Açık sınıf kelimeler ise dildeki anlamın büyüklüğünü taşıyan özelliğe sahiptirler. Şiirde nasıl dağıldıkları, şiirin muhtevasına yön verdiği için önemlidir.

Tablo 1'de açık sınıf kelimelerinin şiir boyunca nasıl dağıtıldığı gösterilmiştir.

İsim	Temel Eylem	Sıfatlar	Zarflar
El	Bak (x2)	Avanak (x2)	İleri
Zırlı	Bıraksana	Üç (x11)	Hızla
Bülbül (x3)	Yaramaz	Sıska (x3)	
Saz (x5)	Atlatamaz	Telli (x5)	
Dağ(lar) (x7)	Güldüremez	Deli	
Dalga(lar) (x7)	Ağlatamaz (x3)	Tiryaki	
Kütle	Öldü	Lüleli	
Yatak	Attım	Ağır	
Nehirlerden	Yaptılar	Sesli	
Köylerden	Başladı	Sağır	
Şehirlerden	Haykırdı	İsteyen	
Acıdan	Güleşiyor	Öten (x3)	
Köşe	Coştu		
Ağaç	Esiyor		
Afyon			
Çubuk			

Orkestra(m) (x3)			
Çekiçler			
Örsler			
Kulak			
Sabahlar			
Tarlalar			
Çalgıcı başı			
43	17	31	2

Tablo 1 Açık sınıf kelimelerinin *Orkestra*'da dağılımı.

Yukarıdaki tablodan hareketle, Cummings'in aksine (“Dinle” şiiri, ağırlıklı olarak isimler ve fiillerden oluşuyordu), Nâzım Hikmet şiirini isimler ve sıfatlar üzerine kurar.

Bu şiirde de isimler çoğunlukla somuttur. Sadece *acı* kelimesi soyut olarak karşımıza çıkar. Biz de isimleri, iki kaba anlam alanıyla **Tablo 2**'de gösterdik:

Doğa İle İlgili İsimler	İnsanla İlgili İsimler
Bülbül, dağlar, dalgalar, nehirler, ağaç, sabahlar, afyon, tarlalar	Çalgıcı baş, el, kulak, köyler, şehirler, yatak, acı(dan)

Tablo 2 İsimlerin iki temel anlamsal sınıf içerisinde dağılımı

Cummings'in şiirinde yukarıdaki tabloda yer alan iki farklı anlamsal sınıfa ait isimlerin “şiirdeki karışımının, doğa ile insan arasında bir bağlantı olarak algıladığımız şeyi açıkladığı” ifade ediliyordu. “Dinle” şiirinde *Orkestra*'da olduğu gibi doğa ile insan arasında bir tür çatışma, olduğu savunulur. Nâzım Hikmet'in şiirinde bu çatışma daha belirgindir. Hatta çatışmadan öte tabiata bir tür meydan okuyuş sezilir. *Orkestra* belirgin bir farkla diğer şiirden ayrılır. Nâzım Hikmet'in şiirinde doğa unsurları insan karşısında seçici davranır. “Üç telli saz”ı elinde tutanın karşısına dikilen dağlar ve dalgalar, “orkestram”ın (dolayısıyla diğer kişinin) yanında yer alır. “Dinle”de olduğu gibi burada da soyut isim, *acı*dır, her iki kategoriye de ait olup bu iki anlamsal sınıfları birbirine bağlar.

Kelime türleri itibariyle isim ve sıfatların büyük çoğunluğu oluşturduğu şiir, gerçeğin aksine fiillerin ağırlıklı olduğu hissini verir. Bunun sebebinin, kullanılan isimlerin- *zırlı, dalgalar, nehirler*; örsler, çekiçler, *orkestra, çubuk, çalgıcıbaşı*- şiire

hareket veren niteliğe sahip olması şeklinde açıklanabilir. Aynı şekilde kullanılan sıfatlar -mesela *sesli çekiçler*, *sağır örsler*- hareketi destekler şekilde dağılmıştır.

Şiirde tüm zamanlara yer verilmiş olması dikkat çekicidir. Emir kipiyile başlayan şiir- *bak!* (x2), *bıraksana!* - geniş zamanla -*yaramaz*, *atlatamaz*, *güldüremez*, *ağlatamaz* (x3)- şeklinde emir kipinin olumsuz hâlinin baskın olduğu ifadelerle devam eder. “üç telinde öten üç sıska bülbül öldü acından” mısraından itibaren şiir tahkiye diline döner ve şair anlatıcı kimliğine bürünür. Sonraki mısralarda yakın geçmişin anlatımı söz konusudur. Bülbülün ölümüyle peş peşe geçmiş zamanlı fiiller- öldü, attım, yaptılar, başladı, haykırdı- şiire hâkim olur. Şiirde devamlılık gösteren şimdiki zaman ifadeleri - *güleşiyor*, *esiyor*- “coş-” fiiliyle birlikte kullanılır. Eylemin devam ettiği hissini veren bu zaman, şiirdeki sesin yükseldiği fikrine katkıda bulunur. Hecelenen haykırdı -*hay-kır-dı*- kelimesi öncesinde ve sonrasında dağlarla- *dağ-lar-la*- kelimesiyle hareket ederek şiirde kuvvetli bir yapı kurulur. Böylece haykırış dağ gibi kuvvetlendirilmiş şekilde okuyucuya hissettirilir. Şiirde yer alan zarflar- *ileri*, *hızla*- olumsuz nitelikte yer alır ve üç telli sazın vasıfsızlığını destekler.

Nâzım Hikmet’in yakın geçmiş zamanla çekimlediği fiillere daha yakından baktığımızda geçmişte terk ederek büyüdü geleceği müjdeleyen bir fiiller tablosu ortaya çıkmaktadır:

Bitimsiz fiiller	Bitimli fiiller
Başladı	Öldü
hay-kır-dı!	attım
güleşiyor	çubuk yaptılar
Coştı	
Esiyor	

Görüldüğü gibi “üç telli saz” ve temsil ettiği değerler, inanışlar, davranışlar bitimli fiillerle hayatın dışında bırakılmıştır: “üç telli sazın/üç telinde öten üç sıska bülbül” “acından” ölmüştür, şair bülbülleri atar, geriye kalan “üç telli saz” ise şaire göre ancak “çubuk” olarak iş görebilir. Çubuk kelimesi orkestrayı yöneten çalgıcı başının elindeki “baget” midir yoksa tiryakilerin tütün içtiği lülemsi eşya mıdır anlaşılmamakla birlikte şiirin geçmişe dair her şeyden kurtulma çabası

“baget”ten çok lüleyi çağrıştırmakta ise de davranış kalıbı olarak tiryakilik eski hayata ait bir olgudur. Dolayısıyla gelecek yeni hayatın uğultusunu, müziksel coşkusunu icra eden koronun önderinin elinde yepyeni bir araç olarak varlığını sürdürecektir olduğu anlaşılıyor.

Geçmişini temsil eden fiillerin bitimli ve *terki* ifade ettiği görülmektedir. Belki “çubuk yap”mak bir devamlılığı gösterir. Çünkü eskiye ait olan bir işi veya fiili değil geleceğe dönük bir eşyanın varlığını haber vermektedir. Nihayetinde madde olarak kimliği olan “üç telli saz”dan eser kalmamıştır.²² Nâzım Hikmet’in geleneksel şiirle arasında bir mesafe oluşturmaya çalıştığı açıkça görülmektedir. Hilmi Yavuz gelenek- edebiyat- dil üçgeni arasındaki ilişki için: “Gelenek, geniş anlamda süreklilik ve bütünlüğü içeren bir kavram. Süreklilik ve bütünlük de edebiyat açısından geçmişte üretilmiş olan edebiyatın tarihselliğini kavramak demek. Bu, kuşkusuz biçimin tarihselliği[dir]. Çünkü gelenek, edebiyatın içinde ancak biçimde süreklilik ve bütünlük gösterebiliyor, içerik tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak değişebilmekte. Dil, bu anlamda bir biçim[dir]. Edebiyat da ulusal bir dil aracılığı ile üretilen iki düzeyli bir yapı: doğrudan anlam (denotation) düzeyi, bir de yan anlam düzeyi (connotation)[dir],” der (Yavuz, 1999:9). Bu bağlamda şiirin yan anlamlarını ele aldığımızda daha geniş bir çerçeveden şiire bakma imkânı elde etmekteyiz. Şiirin ilk bölümünde ölmek, *atmak* ve çubuk yapmak fiilleriyle ötelenen eski hayata ait simgesel bir unsur olarak bülbüle tekrar dönersek, özelde klasik Türk şiirinin genelde Arapça ve Farsçayla birlikte bütün bir İslâm medeniyetinin -gül ile birlikte- müşterek unsurudur. Şair bülbülleri öldürmeden önce sazın üç teline kondurmuş ve onları cılızlaştırmıştır. Gelenekle bağlantı kurarak şiirin yan anlamı düzeyini düşünecek olursak “üç tel”i İslâm’ın üç büyük dili (Arapça, Türkçe, Farsça) şeklinde değerlendirmek de mümkündür. Bu üç dilde asırlarca gül ile bülbülün hikâyesi binlerce hayal ve söyleyişle tekrar tekrar üretilmiş ve farklı ifade şekilleriyle terennüm edilmiştir. Ayrıca Türkçe için

22 Nazım Hikmet’ten sonraki Sabahattin Ali, Ruhi Su, Zülfü Livaneli, Selda Bağcan gibi toplumcu sanatın bazı temsilcileri için vazgeçilmez bir çalgı olacak olan üç veya daha çok telli saz söz konusu şiirde terk edilmesi, kurtulması gereken, geçmişe ait bir ayak bağı olarak görülür. Hâlbuki bağlama asıl sahipleri tarafından farklı orkestraların bir parçası hâline kolaylıkla dönüştürülebilmüş ve “bağlama takımı” gibi hem kendi türdeş çalgıları ile bir topluluk oluşturabilmiş hem de sazın ait olduğu müzik türünün eserleri senfoni veya flarmoni orkestraları ile birlikte icra olunabilmiştir. Bağlamalarıyla Ali Ekber Çiçek ve Zafer Gündoğdu’nun eşlik ettiği “Bin Yılın Türküsü” etkinlikleri çerçevesinde İstanbul Abdi İpekçi Kapalı Spor Salonunda 05 Ekim 2002 tarihinde Şef Betin GÜNEŞ’in yönetiminde Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası ile birlikte icra olunan müzik örnek olarak zikredilebilir.

Yunus Emre'den beri bülbül, "İslâm bülbülleri" şeklinde Kur'an-ı Kerim, ilahî, kaside vs. maneviyata taalluk eden metinleri dinleyenlere veya kendine manevi haz vermek amacıyla okuyan hafız veya benzeri hanendeler için kullanılmaktadır.

Marksist sanat anlayışı ve Toplumcu-gerçekçi yöntemle tanışan öncü Türk şairlerinden kabul edilen Nâzım Hikmet, Sovyetler Birliği'ndeki eğitimi sırasında yakından tanıma fırsat bulduğu Marksist anlayışı doğrultusunda "yeni dünya" anlayışını benimser. Marksist düzende şairler topluma karşı sorumlu bireylerdir. Marksist anlayışa göre, "sosyalist proletarya açısından edebiyat, bireyler ya da topluluklar için bir zenginleşme olmamalıdır diyemeyiz sadece; edebiyat, proletaryanın genel davasından bağımsız, bireysel bir girişim olamaz kesinlikle. Kahrolsun partisiz yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat, proletaryanın genel davasının bir parçası hâline gelmeli, bütün proletaryanın politik olarak bilinçli bütün öncüleri tarafından harekete geçirilen o tek ve büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın "küçük bir çarkı ve vidası olmalıdır" "(Marx, 2006:59). Dolayısıyla *Orkestra*'nın yayımlanma tarihi (1921) dikkate alındığında bütün dünyada yaşanan siyasi ve toplumsal değişimlerin, pozitivist, Marksist, komünist gelişmelerin maneviyata ve dinlere olan yaklaşımı zayıflatmış bir görüntü verdiği malumdur. İslâm'ın devlet olarak ve hilafet merkezi olarak temsil edildiği Osmanlı Devleti de son demlerini tamamlamıştır. Nâzım'ın ölümünü haber verdiği cılız bülbüller ve "zırlıtı" sesler çıkaran "üç telli saz" ile 20. asrın başındaki bu küresel siyasi manzaranın büyük oranda örtüştüğü kabul edilmelidir.

Şiirde yakın geçmiş zamanı şairin bilinçli bir şekilde kullandığı görülmektedir. Geçmişin tamamen hayatın dışına itildiği fiillerin aksine sonraki bölümlerdeki yakın geçmiş zaman ile çekimlenmiş fiiller, bitimsiz olmaları yönüyle yeni gelenin devamlılığını gösterir. Bu fiillere destek mahiyetinde değerlendirilebilecek olan şimdiki zamanla çekimlenmiş fiiller de bitimsizdir ve "güleşmek" ile mücadeleyi "esmek" ile de sertlik ve sürekliliği imlemektedir. "Başlamak" Sovyetler Birliği'ndeki komünist devrimi, "haykırmak" da devrimci direniş ve mücadelenin gür sesini akla getirir.

Hülasa şiirin ilk bölümü ile ikinci ve üçüncü kısımdaki fiiller -ikisi hariç- yakın geçmiş zamanla çekimlenmiştir. Bitimsiz fiillerde yakın geçmiş zaman,

başlamış ve devam etmekte olanı gösterir. Diğer iki fiilin şimdiki zamanla kullanılması söz konusu devamlılığın kuvvetlendirici unsurudur.

Fiillerle ilgili olarak dikkati çeken bir nokta da “güleşmek” fiilidir. Şairin ölçünlü dildeki karşılığı olan “güreşmek” yerine halk ağzındaki şeklini tercih etmesi, halka dönük olumlu bir tavır gibi gözükürken halka ait musikinin simgesi durumundaki sazı bir “çubuk”a dönüştürmesi bir çelişkidir. Çünkü şairin “gelekle bağlantısında öncelikle halk edebiyatı kaynaklarını diyalektik materyalizm yorumuyla, bakış açısıyla ele aldığı rahatlıkla söylenebilir. Buna geleneği ‘temellük’ ederek değiştirmek de denilebilir. Ancak onu, anlamının dışına çıkartmak ya da ters yüz ederek onu bir motif seviyesine indirmek, sahlılığını (otantikliğini) kaldırmak demektir” (Örgen, 2010:270).

Şiirde dikkati çeken ve bulunduğu görevde iğreti duran bir unsur da “sıska” kelimesidir. Sıska ve zıddı semiz olma durumları yemeklik hayvanlar için kullanılan tanım veya tasvir unsurlarıdır. Kuş cinsi söz konusu olduğunda sülün, keklük, bıldırcın, ördek, kaz, tavuk türündeki evcil veya av hayvanları için “sıska” veya “semiz” sıfatlarının kullanımı uygundur. Bülbül sesi için beslenen, değer verilen, sevilen bir hayvandır. Semizliğı veya sıskalığı insan için artı veya eksi bir değer ifade etmez. Çirkin sesli bülbül olamayacağına göre şairin bülbüle tezyif edici bir sıfat olarak ancak “sıska”yı bulabildiğı ve bulduğunda da çok isabet kaydedemediğı görülmektedir. Bülbülün tavsifi için tercih edilen “sıska” sıfatı da devrin zayıflamış, gerilemiş, tarihin dışına düşmüş İslâmî değerlerle özdeşleştirilmek istendiğinin bir başka göstergesi de işbu “sıska” sıfatı olduğuna anlaşılmaktadır.

Yakın geçmiş zaman ve şimdiki zaman haricinde fiillerde görülen bir diğer kip de emirdir. Şiirin emir kipiyle çekimlenmiş fiillere eş olarak tahkir ve tezyife dönük hitap unsurları yukarıda işaret edilen kavgacı üslubun göstergeleridir. Emir kipi ile çekimlenmiş fiillere ilave olarak ünlemlerle ve hakaret sözleriyle desteklenen kavgacı üsluba sahip olan şiir, bir meydan kavgasının başlatıcısı gibi muhatabını hedef alır: “Bana bak! (x2)”, “Hey! (x10)”, “Avanak! (x2)”, “bırak-sana!” Cummings’in şiiri de emir kipleriyle sürer, adı bile (Dinle) emirdir. Ancak ondaki tepkisellik dilin ters ve sıra dışı kullanımıyla sınırlı kalır. Nâzım Hikmet’in şiirindeki hakaret sözü olan “avanoak” iki yerde tekrarlanır. Ayrıca “Üç telli saz” sesini imlediğı “zırıldı” ve tellerindeki bülbülün sıfatı olan sıska da hakaret veya tahkir ve tezyif sözlerine ilave edilmelidir.

Cummings'in bu şiirinde veya Türk edebiyatı geleneğine mensup başka şiirlerde görmeye alışkın olunmayan hakaret sözlerinin varlığı dildeki deformasyonlardan daha etkili ve dikkat çekici bir durumdur. Edebî metinde gayr-ı edebî bir dil kullanmak, Cummings'in şiirindeki dil şaşırtmalarından daha etkili olduğu şiirin yayımlandığı dönemde oluşturduğu havadan da anlaşılabilir (Emil, 1997:274). Türkiye'deki sol sanat ve düşünce geleneğindeki üsttenci bakışın içkin olduğu hakaret edebilme rahatlığının kökenlerinin Nâzım Hikmet'in bu dönem şiirlerine kadar uzandığı *Orkestra* şiirindeki söz konusu hakaret ifadelerinden anlaşılmaktadır.

Orkestra'da, "Dinle"dekinin aksine, başka bir kişiye sesleniş sadece emir kipinin kullanılmasıyla elde edilmez. "Hey!" ünlemi ve "Avanak!" sözü de okuyucuya yardımcı olur. "Hey!" ünlemi şiirde on (10) defa kullanılır. Bu kullanışların hepsi yalnızca muhabata sesleniş değildir. Şiirin başında iki kere "Avanak" sıfatından önce kullanılırken gerçek anlamda ünlem görevini görürler. Daha sonraki dört (4) "hey!" ise uyarı niteliğini taşırlar. Son kısımdaki dört (4) "Hey!" ise sadece orkestraya tempo tutan ifadelerdir. Fakat şiirin genelini değerlendirdiğimizde, kullanılan tüm bu ünlemlerin, daha sonra üzerinde durulacak olan, Beethoven'ın (1770-1827) *Ayıyığı* sonatında olduğu gibi yükselip alçalarak müziğe eşlik ettiğini düşündürmektedir.

Nâzım Hikmet, şiirinde alışılmışın dışında bir kelime ya da bağlam kullanmaz. Cummings'in şiirindeki gibi kelimeleri satırlar arasında parçalama yoluna da gitmez. Serbest şiir anlayışını savunan şair, farklı olarak mısraları adeta kâğıda dağıtır, bazı kelimeleri heceler. Ancak, bazı kelimeler sayfada garip bir şekilde düzenlenmiştir. Şairin kelimeleri kâğıt üzerine dağıtması, orkestrada mevcut olan sazların sahnedeki konumlarını resmetme çabasına da yorulabilir Birçok kelimeyi tekrar ederek ön plana çıkardığı gibi okura şiiri iki şekilde yorumlama imkânı sunar. Bir kısım kelimelerin heceleniş, küçük harfli ya da kalın puntuyla (bold) yazılışı, şairin okuyucuya verdiği mesaj olarak değerlendirilirse, şiirdeki sapma ve paralellikleri buradan hareketle incelemek mümkündür.

3.2 Sapma ve Paralellik

Dildeki sapmalar, oldukça geniş bir çerçeveden ele alınabilecek bir konudur. “Şairlerin dilin normal ve kurallı sınırlarını zorlayarak yeni kelimeler ve bileşimler elde etmesi sıkça başvurdukları yöntemler arasındadır. Dilbilim alanında bu konu *neologism* olarak bilinmektedir.³³ Herhangi bir kültüre sonradan giren birçok sanat, bilim, felsefe terimlerinin karşılığı bu yolla bulunmuştur. *Neologizm*, bir kelimenin icat edilmesi veya eskiden var olan bir sözcüğün yeni bir anlayışla tekrar kullanıma alınması anlamına gelmektedir” (Çobanoğlu, 2017: 166). Neologizmin yanı sıra sapmaların dildeki kelimeler ve eklerdeki değişime etkisi üzerine çalışan Samuel R. Levin, teknik bir yaklaşımda bulunarak “herhangi bir sapmadan söz etmeden önce belli bir yapının olağan kullanım düzeninin ne olduğunun belirtilmesi gerektiğini ve bu yapının bozulmasından sonra ortaya çıkan olağan dışı yapının bir sapma olarak nitelendirilebileceğini savunur. Levin’e göre, sapmalar, iç sapmalar ve dış sapmalar olmak üzere iki türde sınıflandırılırlar. İç sapmalar, şiirin tabanına karşıt olarak ortaya çıkan sapma türleri olup şiirin belli kuralları birer artıklık olarak görülür. Dış sapmalar ise şiirin kesitleri dışında kalan bazı kuralların karşısında ortaya çıkan sapma türleridir. Şiir dilinde kullanılan bütün nitelikler, sapmanın iç ya da dış biçimlerini içine alır. Sapmalar yalnız konularda görülmez, çünkü şiirde konu olarak kullanılabilen sevgi, düş, umut, istek, iğrenme, savaş vb. konular yalnız şiirdeki konuları değil olağan dildeki günlük konuları içerir” (Özünü, 1997:131). Genellikle modern şiir yazma çabasındaki şairlerin başvurduğu bir yol olarak kabul edilen sapmalardan faydalanma, bu şairlerin “gelenekselciler” tarafından “yenilikçilikle” suçlanmalarına yol açmıştır. Eskiye uzanan değişim denemeleri en radikal şeklini ilk önce Orhan Veli ile (I. Yeni) alır. Nazım kurallarında yeniliğe gitme bir nebze kabul görse de ancak II. Yeni ile birlikte yeni bir şiir anlayışı kategorisine dâhil edilmiştir. “İkinci Yeniciler- yanlışlığı veya doğruluğu tartışılabilir olmakla beraber- alışlagelen gerçekliği yıkmak ve yeni bir gerçeklik kurmak için ilkin dilin değiştirilmesi gerektiğini düşünmüşler, bu nedenle öncelikle dili ele almışlar, deyim yerinde ise dili didik didik etmişler, alışılmış dil mantığını ve kurallarını bozarak ya da yıkarak öncekinden farklı bir şiir dili; dolayısı ile öncekinden farklı bir gerçeklik yaratmaya

3 Ahmet Cevdet Paşa “crisis” kelimesinin karşılığı olarak “buhran” kelimesini bulmuştur. Neologism, dilde mevcut sözcük üretme kurallarına bağlı kalarak yeni kelimeler oluşturma anlamına da gelmektedir.

çalışmışlardır” (Karaca, 2005:201,202). Onların bu değişimi sağlamaları sanatsal bir çabaya dönüşürken nazmın aksine nesir dilindeki sapmalar, dil kusuru şeklinde değerlendirilir. “Sapma kelimesinin çağrışım değeri eskiye dönüktür ve ilk başta bu terimin olumsuz çağrışımları akla gelebilir. Şiir dışında dilin bu tarz kullanımını doğru kabul edilmez ve tashihe muhtaçtır. Ölçülü dildeki karşılıkları yanlış veya hata olan bu tür şekillerin sapma kelimesiyle ifade edilmesi münasiptir. Şiir söz konusu olduğunda ölçülü dilin hata veya yanlışları sanata dönüşebilmektedir. Ölçülü dilde karşılaştığımız bu tür ifade şekilleri bilinçsizce yapılan hatalar sonucu ortaya çıkar. Şiir dilinde ise bilinçsizlik değil bilinçlilik söz konusudur. Şair dilin olağan işleyişinin duygularını ifadeye elvermediği durumlarda dilde sıra dışı davranma yoluna gider. Başlangıcı, Abdülhak Hâmid’in “nâ-kâfî” kullanımını çerçevesinde başlayan tartışmalara kadar götürülebilecek bu tür ifade şekillerine, şairlerin şuurlu tercihleri olduğundan sapma demek çok yanlış olmasa gerekir” (Balcı, 2015: 204).

Orkestra’daki en dikkat çeken sapma, devrine göre dağınık mısra düzeni ve kalın puntolu (bold) yazı biçimidir. Bunlar Nâzım Hikmet’in diğer şiirlerinde de rastlanabilecek, poetikasını oluşturan temel özelliklerdendir. “Dinle”de olduğu gibi *Orkestra*’da da noktalama işaretleri ihlaline, normalde büyük harfle yazılması beklenen kelimelerin küçük harfle yazımına rastlamak mümkündür.

Dan McIntyre’a göre, “yazıbilimsel (graphological) sapma, kelimeyi ön plana çıkarır ve anlam yoğunluğu yaratır.” Buna göre, bu şiiri başlığından itibaren yorumlayacak olursak; şiirin başlığı **ORKESTRA** şeklinde yazılır. Şair kelimelerle adeta bir orkestra sahnesi kurmuştur. Bunu okuyucu eserin içine girdikçe daha yoğun hisseder. Üç bölümden oluşan *Orkestra*’nın ilk kısmında bütün cümleler yüklem ile sonlandırılır ve bütün kelimeler noktalama işaretlerine uygun bir biçimde -daha sonra üzerinde durulacağı tek bir istisna dışında- kullanılır. Daha önce de temas edildiği gibi şair, kelimeleri dağıttığı için ilk bakışta uyuma aykırı bir durum söz konusu olmuş izlenimi oluşur. Ancak bu, şiirin basamak şeklinde kurulmasından kaynaklanır. İkinci bölümün ilk kelimesini oluşturan, “hey!” küçük harfle yazılır ve bu şiir boyunca tekrar eder. Söz konusu tekrarları iki şekilde yorumlamak mümkündür; karşısındaki kişi artık “umursanmaz, önemsenmez” durumda olması ve bülbüllerin ölümünden haberdar oluş “hey!” ünlemine istihza ile

birleştirir. “üç telli sazın üç telinde öten üç sıska bülbül öldü acından” mısraıyla, şiirde ilk kez noktayla (.) tamamlanan ve küçük harfle başlayan bir cümleyle karşılaşırız. Şiirin devamında “Onu attım köşeye!” mısraı ikinci bölümü kendi içinde birbirine bağlar. Bülbülün ölümünden sonra olanlar yine “hey!” ve kendisinden sonra küçük harfle başlayan “üç telli sazın ağacından deli tiryakilere içi afyon lüleli bir çubuk yaptılar!” mısraıyla anlatılır. Şiirin ikinci bölümü, anlamı dikkate alarak şairin bilinçli tercihiyle, sapmalar üzerine kurulmuştur. Tüm bunlardan hareketle, şiirdeki sapmaların anlamla paralel ilerledikleri açıkça ortaya çıkar.

Daha önce de şiirin en göze çarpan bölümünün son kısım olduğuna temas edilmişti. Bahsi geçen son bölümün kalın dizilmiş olması artık şiirin ritminin muzaffer bir ses kazanmasıyla koştur düşünebilir. Şair sanki “üç telli sazın üç telinde öten üç sıska bülbülün acından ölümü”nü kutlar. Bunun şerefine orkestra, tüm enstrümanların eşlik ettiği ve müziğin doruğa çıktığı bir hâle bürünür. Sazın yerini alan “*Orkestra*”da, şairin bakış açısına, inandığı değerlere göre eski şiirin durağan, tek düzenli, tek sesli, bireyci, yararsız, uyuşturucu kimliğine karşı yeni şiirin hareketli, çok sesli, toplumcu, yararlı, uyarıcı niteliği ortaya konulmaktadır. Ayrıca, arada bir, halk argosuna has sözlere de başvurulmaktadır (Türk şiirinde bu ilk kez yapılmaktadır)” (Bezirci 1975: 86). Oysa sapmalar, kelimeler dikkate alındığında çok daha eskilere uzanır. “Tanzimat ve özellikle Servet-i Fünûn dönemlerinde tıp, gazetecilik ve edebiyat alanlarında *icâd-ı elfaz ve tervic-i elfâz* adı altında birçok yeni terim üretilmiştir. Cenap Şehabeddin Servet-i Fünûn döneminde dil ve sözcük farklılaşmalarının erken örneklerine işaret etmektedir: *Şehîk-i tenhâî, leyâl-i girîzân, saât-ı semenfâm, terâne-i mehtâb, hayâl-i râyiâne, yakazât-ı leyliye, riyâh-ı ilham, iştiyâk-ı dimâğî* benzeri ifadeler dilde sözcük üretme kurallarına bağlı kalarak, yeni kelimeler oluşturma anlamında bir tür neologizm olarak kabul edilebilir (Çobanoğlu, 2017: 166). Dolayısıyla şairin bu şiirdeki sapmaları edebiyatımızda bir başarı görülmele beraber ilk olması tartışmaya açıktır.

İsmiyle müsemma ilerleyen şiirin, Beethoven’ın (1770-1827) *Ayışığı* sonatından ilhamını aldığına yukarıda değinilmişti. Son kısımda yükselen ahengin şiddeti söz konusu tespiti doğrular. Buna göre sonat: “Bir ya da iki çalgı için yazılmış, üç (hızlı- yavaş- hızlı) ya da dört bölümden (yavaş- hızlı- yavaş- hızlı) oluşan müzik yapıtı” (Sözer, 2012: 221) olarak tanımlanır. Tanımdan hareketle şiir tekrar

değerlendirildiğinde, üç bölüme ayrıldığı görülen *Orkestra*'nın ilk bölümü muhabata seslenme ve ikaz özelliği taşır. Okur burada muhabata karşı müstehzi, tahkir ve tezyif edici, ısrarcı ve öfkeli bir şairle karşılaşır. İkinci bölümde ise artık karşındakinin mağlubiyetini bilen daha sakin, şiirini de buna uyumlu olarak kuran bir şair vardır. Nihai kısımda şair şiiri, muzaffer olmanın gururuyla hareketli, çok ve aynı zamanda gür sesli bir sonla bitirir.

Buna göre şiirin ilk bölümü sonatın “adagio sostenuto” (yavaş tempolu, uzatmalı/aynı seviyede)- son bölüme kıyasla- ikinci bölümü “allegretto” (allegrodan daha yavaş tempolu) ve son bölüm “presto agitato” (çabuk, hızlı sarsıntılı heyecanlı) ile uyumludur. İlk bölümde sonata uygun olarak aynı seviyede, kendi içinde tekrarlı bir yapı vardır. İkinci bölüm ise yine sonatla uyumlu olarak kısa, sert vurgulardan kaçınılmış, bir köprü görürcesine hemen finale bağlanır. Final çok hızlı adeta bir fırtınayı andırır. İkinci bölümden sonra müzik amacına ulaşmışçasına, bir anda zirveye ulaşır. Bu durum bir süre devam eder, özgür ve hızlı müzikten sonra bir anlık “adagio” ile yavaşlar, fakat tekrar iki akor (üst üste bindirilmiş sesler) aracılığıyla (şiirde son iki “**Hey!**”) müzik zirveyi yakalar (Borrel, 1966: 25-27).

Cummings şiirinde, “Bahar”ın gelişine engeli temsilen insanların güçlü bir prototip örneği olduğu için “polisleri” seçer. Polislerin bile bunu “Bahar”a ve sevgisine engel olamayacağını savunur. Nâzım Hikmet ise “dağları” ve “dalgaları” “üç telli saz” için engel, kendisi için destek olarak konumlandırır. Son bölümde bu kelimelerin sesinden de yararlanarak hem muhtevada hem şekilde doğanın kuvvetinden faydalanır.

Hey!

Hey!

Dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla dalga gibi

dağ-lar-la

başladı orkestram!

“Dağlar” ve “dalgalar” istifinden doğan uğultuyla elde edilen seslerde “a” (x17), “l” (x11) seslerinin yoğun kullanılışı okurun kulağında ve zihninde soyut olan tabloyu somutlaştırmak imkânı doğurur. Ses benzeşmeleri, tekrarlanan yakın

sesli kelimeler, sesin uzamasını ya da kısalmasını sağlayan tekrarlar, deniz dalgalarının yukarı aşağı hareketini çağırıştırır. Sesle görüntülü, hareketli tasarımlar okurun zihninde âdeta sahnelenir. “d” (x6), “g”(x5) ve “ğ”(x3) seslerinin sürekli tekrarı dağları, heybeti, yüksekliği, aşılması ve ulaşılmazı hayal ettirir ve sesteki yükselişi duyurur.

Bölümün başında iki kez “Hey!” hitabı ile seslenen şair, zaten çalmaya devam eden orkestraya, bir kez daha seslenerek müziğin tonunu yükseltir.

Hey!

Hey!

Ağır sesli çekiçler

sağır

örslerin kulağına

Hay-kır-dı!.

Artık şairin orkestrasını teşkil eden yeni sazlar ortaya çıkar. Eski seslerin yerini çekiçler, örsler, sabanların çıkardığı çok katmanlı sesler alır. Bu aletlerden örs, önüne gelen sıfat nedeniyle dikkat çeker. Sözlük anlamıyla örs: “biçimleri yapılacak işe göre değişen, üzerinde maden dövülen, çelik yüzeyli, demir araç” (Türkçe Sözlük, 2010: 1859). Bu anlamıyla şiirde işlem gördüğünde ses çıkaran bir alet tahayyül edilir. Ancak örs, “sağır” sıfatını aldığı anda akıllara; “orta kulakta çekiç kemiğiyle üzengi kemiği arasında, örse benzeyen kemik” (Türkçe sözlük, 2010: 1859) gelir. Şairin her iki şekilde de kullanmış olduğu kuvvetle muhtemeldir. Ancak örsü kemik olarak düşündüğümüzde “sağır” sıfatı, örs ve çekiçle birlikte anlamını bulur. Sonrasında gelen “Hay-kır-dı!” kelimesiyle, sağır kulaklara bülbülün ölümü, yeni şiir gerçeği ve serbest şiir anlayışını yüksek sesle duyurulmaya çalışılması şeklinde yorumlanabilir. Yine “Hay-kır-dı!” fiiliyle, hecelenışten kaynaklanan ses yardımıyla okuyucunun kulağına çekiçle örse vuruluş sesinin yankısı gelir. “H”nin büyük olarak yazılışıyla şair amacına koşut bir sapma gerçekleştirmiş olur.

Bu şiir, 1921 yılında, yani Nâzım Hikmet’in henüz *Resimli Ay* dergisinde “Putları Yıkıyoruz” (1929) başlığıyla eski şiire ve temsilcilerine tepki göstermeden önce kaleme alınmıştır. Dolayısıyla Nâzım Hikmet’in protest bir poetika anlayışı benimsediği görülür. Şiirin aşağıda yer alan kısmında bir sapma olarak kabul edilip edilmeyeceğine dair tartışılabilecek bir kelimeyle karşılaşılır.

**Sabanlar güleşiyor tarlalarla,
tarlalarla!
Coştu çalgıcı başı,
esiyor orkestram
dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla, dalga gibi
dağ-lar-la.**

Şiirin bu kısmında farklı olarak Azerbaycan Türkçesi ve bazı Anadolu ağızlarında rastlanan “güleşmek” kelimesi kullanılır. Sözlükte bu kelime; “Güreşmek, birinin sırtını yere getirmeye çalışmak (Altaylı, 1994: 588)” anlamıyla açıklanır. Büyük ihtimalle, Rusya’da bulunduğu yıllarda oradaki Azerbaycan Türklerinden duyduğu bu kelimeyi kullanan şair, ölçünlü Türkiye Türkçesi açısından bakıldığında “güreşmek” yerine “güleşmek”i tercih etmesi sapma olarak değerlendirilmelidir. Sapmadan kastın alışılmışın dışında bir kullanım olduğu düşünülürse ve buna bu kelimenin Azerbaycan Türkçesi veya Anadolu ağızlarından alınan tek kelime olduğu da eklenirse sapma olduğu kanaati daha da kuvvetlenir. Sabanların tarlalarla “güleş”mesi, ya da güreşmesi akla bir müsabakayı getirirken buradaki “tarlalarla, / tarlalarla!” tekrarı dikkat çeker. Öne çıkan “a” (x8), “ı” (x6) ve “r” (x4) seslerinin tekrarı sabanla tarla arasındaki mücadeleyi, çiftçinin mahsulünü ekmek için hayvanlarıyla birlik olup toprakla didişmesinin sesle verilmeye çalışılması kelimelerin ahenkleri eşliğiyle hem müzik hem de resim sanatının şiire taşınması olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca tarlada mücadele eden çiftçinin bir arenada mücadele eder tarzda tahayyül edildiği ve yoğun ses tekrarlarının seyircilerin tezahüratını andırđığını söylemek mümkündür. Kelimelerin ortasında kalan “-lar” ekleri şairin heceleme yapmasına gerek bırakmaz. Aynı durum “dalgalar” ve “dağlar” için de geçerlidir. Bu kelimeler de bu ekten dolayı heceleniyor gibi telaffuz edilerek vurguyu içinde barındırırlar. Şiirin devamında tabiat unsurlarından faydalanan şair, rüzgâr, dağlar ve dalgaları yanına alır.

“Dinle” şiirinde “o-p-e-n-i-n-g” (açılıyor) kelimesiyle sağlanmaya çalışılan süreklilik *Orkestra*’da “Hay-kır-dı!”, “güleşiyor”, “coş-”, “esiyor” ve “başladı” gibi bitimsiz fillerle gerçekleştirilir. Şair “Dağ-lar-la” imlâsı ile bitimsiz filde içkin olan sürekliliğe sessel bir destek sağlama çabasındadır. “ı” ve “r”- “ğ” seslerinin sürekliliğinden faydalanmayı ve şiire yoğun bir hareket katmayı hedef-

lediği anlaşılmaktadır. Kelimenin hemen tamamında (-d hariç) sürekli ünsüzlerin mevcudiyeti dikkate alınır, gözetildiği verimi fazlasıyla tahsil ettiği anlaşılır. Ünlülerdeki süreklilik de dâhil edildiğinde orkestranın ihtiyaç duyduğu yoğun hareketlilik elde edilmiş demektir. Şiirde şekil olarak sonraki mısralarla bağ kurmaları hem ses hem de okuyucunun muhayyilesine gönderdikleri iletiyle bu kelimelelerin kullanımı önemlidir. “Haykırdı” kelimesini dağ karşısında düşünülürse yankı oluşturması sebebiyle, kelimenin yapısı ele alındığında ses taklidi *hay*’dan = *hay+kır-mak şeklinde kuruluşuyla* zihinde ve kulakta sürekliliği sağlar.

Son olarak, Cummings’ın şiirinde Dan McIntyre’in anlam veremediği “selves, stir: writhe” (kendi, karıştır: kıvrın) mısraındaki “selves” ve “stir” arasındaki virgülden (,) açıklayamamasına karşılık Nâzım Hikmet’in şiirindeki “nehirlerden:-” kelimesinin ardından gelen üst üste iki nokta (:) ile kısa çizginin (-) anlamlandırılmasında güçlük olduğu görülmektedir. Şairin “nehir” kelimesinin ardına neden bu noktalama işaretlerini kullandığı bir muammadır. Her iki şiirdeki tüm sapmalar hareketli fiilleri öne çıkarmak için yapılmıştır. Ancak buradaki “nehirlerden:-” kelimesinin ardından kullanılan işaretlerden ne önce ne de sonra fiil kullanılmadığı gibi, işaretle bağ kurulacak ipucuna sahip bir kelime de bulamadık.

3.3 Son Bölümde Öne Çıkan Uyum

Şiirin son bölümdeki ifadeler ayakları yere basan düşünceleri temsil eder. Cummings’ın şiirinde ilk kez büyük harfle on dokuzuncu (19.) satırındaki “Bahar” kelimesiyle karşılaştığımızdan bu kelimenin önemli bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Orkestra’da ise baştan sona kadar “hey!” ünlemi manayı omuzlar. Başta muhatabına seslenir, sonra onu umursamaz, nihayetinde bir zafer ilanına dönüşür.

Şiirdeki gelenekten kopma arzusunun muhtevayla uyumuna en yoğun son bölümde rastlarız. Kelimelerin her biri şairin serbest şiir poetikasını temsil eder. Bu yolla Nâzım Hikmet, kelimelerin “yazılışıyla okunuş arasındaki ayrılığı kaldırdı. Bundan başka şehrin şiiri olan yeni şiirin terkibi ve tekniği daha mürekkep oldu. Köylü ve çoban iktisadiyatının sesleri yerine, şehrin muazzam senfonisi geldi (Sertel, 1969: 121-122). Sertel’in bu iddiasına karşı Deutscher, Lev Troçki

(Leon Trotsky)'nin biyografisinde genişçe yer verdiği fütürist şairlerin sanat anlayışları için daha nesnel bir yaklaşım ortaya koyar. Troçki'nin de dâhil olduğu “Fütüristler o yıllar en sert ve en gürültücü edebiyat grubu idi. Bunlar geçmişte kalan her şeyle bağlarını koparmak istiyorlar, sanatla teknoloji arasında bir bağın olduğunu iddia ediyorlar ve bu bağlantıya önem veriyorlar, şiir dillerine sanayide kullanılan teknik terimleri alıyorlar, kendilerini Bolşevik ve enternasyonalci sayıyorlardı. (Kolektivizmde yalnızca fütürist sanat proletaryayı temsil edebilir: N. Altman)... İtalya'da aynı şiir okulunun faşizme kaymış olması bir rastlantı değildir. Fütüristlerin edebiyattaki başkaldırmaları siyasî bir havaya bürünmüştü. Faşizm de Bolşevizm de, aykırı açılardan da olsa, burjuvazinin politika alanında artık vaktinin geçtiğini söylediği için bunun böyle olması normaldi. İhtilâlinin dinamik gücü Rus Fütüristlerini gerçekten sarmıştı; bu yüzden kendi bohem isyanlarını devrimin gerçek sanatı sanıyorlardı. Bilinen sanat geleneği ile ilişkilerini kestikleri için geçmişi hor görmekle övünüyorlar; devrimin de işçi sınıfının da partinin de kendileriyle birlikte her alanda “gelenek çağlarıyla” ilgilerini keseceklerini sanıyorlardı.

(...) Fütüristler sanatlarının ayrıca kolektivist, saldırgan, ateist ve dolayısıyla proleter sanatı olduğunu da iddia ediyorlardı” (Deutscher, 1970:198-199). Buradan hareketle Nâzım Hikmet'in şiirinde öne çıkarmak istediği niyeti daha net anlaşılmaktadır. *Orkestra* ile birlikte değiştirilmek istenen şiir şekli aynı zamanda toplumsal dönüşümünde gerçekleşmesini arzu ettiği bir niyeti ihtiva etmektedir.

Şiirin son kısmı şairin mesajını net bir biçimde ifade etme imkân tanır. Nâzım Hikmet, Cummings gibi kararlıdır. Serbest şiirin eski şiir karşısında zaferi kesindir. Son bölümün belirleyiciliği burada ön plana çıkar. Kalın puntolarla yazılan bu bölüm, özetle şairin poetik manifestosudur.

Sonuç

Makalede önce şiir, ilk okunduğundaki anlamına değinerek ele alındı. Bu yüzeysel okumanın ardından metini biçimsel olarak incelendik. Buna göre, Nâzım Hikmet'in şiirdeki durakları yazış tekniğiyle belirlediği söylenebilir. Mısraları dağıtmasındaki amaç da bu durakları belirlemek içindir.

Noktalama işaretlerindeki sapmaların hareketli fiilleri ön plana çıkarmayla ilişkilendirildiği belirtilmişti. Şiirde kullanılan isim sayısı kırk üç (43), fiil on yedi (17), sıfat otuz bir (31) ve zarf ise iki (2)’dir. İsimlerin ağırlıklı olduğu şiirde bir “orkestra” şiirini çıkarabilmesi şairin başarısını ortaya koyar. *Orkestra*’da kurulan ses yapısının fiillerin azlığına rağmen nasıl bu kadar hareketli olduğu sıfatlarla açıklanmıştır.

Son olarak bu makalede, şiirin dilsel yapısı ile anlamın nasıl bir arada, kuvvetli bir ilişki içerisinde olduğunu göstermeye çalıştık. Neticede, şekil, dil ve muhtevanın bir metini oluşturan üç sacayağı olduğuna ulaşılmıştır. *Orkestra* şiirini üslupbilim yöntemiyle incelerken zaman zaman E.E.Cummings’in “Dinle” (*Listen*) şiiri ile mukayese etme yoluna gidilmiştir. Cummings’le Nâzım Hikmet’in sanat anlayışları dışında, sansüre maruz kalmaları, çok eşli yaşam sürmeleri, siyasî ve edebî anlamda protest duruşu benimsemeleri ortak noktalarıdır.

Orkestra şiiri “Dinle”nin aksine mısraların düzenli dizilişiyle oluşturulmuştur. Dağınık, ancak kendi içerisinde bir düzene sahiptir. Daha önce merdivene benzettiğimiz şiirin dağılımını “orkestra”nın bir müzik çalgı grubu olduğunu düşünerek notaların dizilişi olarak görülebilir. Şiirdeki “saz” imgesi geleneği/eskiyi, orkestra ise ortak hareket etmeyi dolayısıyla şairin komünizme dair ideolojisini temsil etmektedir. Şairin halk dilinde faydalanması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Halkı toplumun merkezine koymak isteme çabası olarak yorumlanabilir.

Kaynakça

- Altaylı, Seyfettin (1994) *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü* I. İstanbul: MEB, s. 588.
- Balcı, Mustafa (2015) *Osman Türkay'ın Kelime Dünyası*. Ankara: TDK Yayınları.
- Bezirci, Asım (1975) *Nâzım Hikmet ve Seçme Şiirler*. İstanbul: a Yayınları.
- Borrel, Eugene (1966) *Sonat*. Çev. Fikri Çiçekoğlu, İstanbul: MEB.
- Cummings, E. E. (2017) *Seçilmiş 100 Şiir*. Çev. Faruk Uysal, Ankara: Hece Yayınları.
- Cohen, Milton (1987) *Poet and Painter: The Aesthetics of E.E. Cummings' Early Works*. Wayne State University Press.
- Çobanoğlu, Şaban (2017) *Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk*. Ankara: Hece.
- Deutscher, İssac (1970) *Troçki: Silahsız Sosyalist*. Çev. Rasih Güran, İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi, c.II.
- Dino, Abidin (2006) *Nâzım Üzerine*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Emil, Birol (1997) "Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler". *Nâzım Hikmet Masalı*. Ankara: Akçağ, ss. 264-282.
- Friedman, Norman (1972) *E.E. Cummings*. Johns Hopkins University Press.
- Gürsel, Nedim (1992) *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Hamm, Von Petter (1992) 'Nâzım Hikmet 90 Yaşında: Bir Ozanın, Dünyadaki Bazı Şeyleri Değiştirebileceğini O Kanıtlamıştır'. *Sanat Dergisi*, 15 Ocak, S. 280, ss.1-4.
- Kabaklı, Ahmet (2007) *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Karaca, Alaattin (2005) *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Marx-Engels-Lenin (2006) *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Nâzım Hikmet (2008) *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Örgen, Ertan (2010) *Türk Şiirinde Gelenek*. Konya: Palet Yayınları.
- Özünlü, Ünsal (1997) *Edebiyatta Dil Kullanımları*. Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Sertel, Zekeriya (1969) *Mavi Gözlü Dev*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Sözer, Vural (2012) *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.221.
- Sülker, Kemal (1968) *Nâzım Hikmet'in Polemikleri*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2010) Haz. Şükrü Halük Akalın vd. Ankara: TDK, s.1859.
- Yavuz, Hilmi (1999) *Şiir Henüz*. İstanbul: Est- Non Yayınları.