

NÂZIM HİKMET'İN MONA LİSA'SI: *JOKOND İLE SI-YA-U*

Nezahat ÖZCAN

Özet: Nazım Hikmet, müstakil bir kitap olarak da bastırıldığı *Jokond ile Si-Ya-U* başlıklı uzun şiirinde -Leonardo da Vinci'nin tablo figürlerinden- Mona Lisa ile Çinli Si-Ya-U arasında fantastik bir aşk geliştirir. Gerçek hayatta şairin Moskova'da tanıştığı Çinli Si-Ya-U, Louvre Müzesi'ndeki tablonun ısrarlı ziyaretçilerindendir. Aynı zamanda devrimci olan Si-Ya-U, Paris'te 1 Mayıs gösterilerine katılır. Fransa'dan sınır dışı edilince tablo figürü genç kadın da çerçevesi dışına tek boyutlu çıkarak onun peşinden Çin'e gider. Gözleri önünde âşığı Si-Ya-U öldürülünce onun davasını boyut kazanan *Jokond* üstlenir. Ancak o da yakılarak yok edilir. *Jokond ile Si-Ya-U*, Nazım Hikmet'in manzum poetikası olarak kabul edilebilir. Şair bu şiiri ile sanatta, şiirde tek başına güzellik kavramının anlamsız olduğunu vurgular.

Anahtar kelimeler: Nazım Hikmet, *Jokond ile Si-Ya-U*, Mona Lisa, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, Rönesans resmi.

Monna Lisa from the Viewpoint of Nazım Hikmet: *Joconde and Si-Ya-U*

Abstract: Nazım Hikmet creates a fantastic love between Monna Lisa –one of the painting figures of Leonardo da Vinci- and Chinese Si-Ya-U in his long poem entitled *Joconde and Si-Ya-U*. Then, he publishes this long poem as a self-contained book. Si-Ya-U whom the poet met with in real life in Moscow is an insistent visitor of Mona Lisa painting in Louvre Museum. At the same time Si-Ya-U, who is a revolutionary joins in 1 May demonstrations in Paris. When he is deported from France, the painting figure of young woman gets out of her frame in one-dimension and follows him to China. *Jokond* who gets dimension takes on his ideological cause when her lover Si-Ya-U is killed in front of her eyes. However, she is also destroyed by burning. *Jokond* and Si-Ya-U can be accepted as Nazım Hikmet's poetic verse. The poet emphasizes with this poem that concept of beauty is meaningless alone in poetry and art.

Key words: Nazım Hikmet, *Joconde and Si-Ya-U*, Monna Lisa, Period Turkish Poetry, Renaissance paintings.

Mona Lisa (La Joconde) Hakkında

Mona Lisa, oluşumu dört yüzyıla yakın bir süreyi kapsayan İtalyan Rönesans resminin (Berk, 1972, s. 40) en meşhur tablolarındandır. Rönesans sanatkarı “eski uygarlıkları inceleme, bilim yolu ile insanı yükseltme, dar, kapalı bir din çemberinden kurtularak insan güzelliğini sanatta yaşatma”nın peşindedir (Berk, 1972, s. 44). Leonardo da Vinci, resim sanatına ışık-gölge yayılışında ve kompozisyonda getirdiği yenilik ile başka bir boyut kazandırır (İnalçık, 2011, s. 91). “Boyadan çok yaşayan bir beden gibi görünmesi” ile beğenileri üzerine çeker (Cumming, 2008, s. 138). Mona Lisa yumuşak huylu, kibar genç bir kadın portresidir. Leonardo da Vinci, modeline müzik dinleterek ve hikâyeler

anlatarak yüzdeki hafif tebessümü oluşturmuştur. Bu tablo ile ilk kez göğüs portresinden üçte bir vücut portresine geçilmiştir. Sol kolunu yasladığı kolçaklı bir koltukta yan oturan genç kadının bedeninin izleyenlere üstü yarım çevrili, baş ise tam karşıdan gösterilmiştir. Figürün sakinliği ile tezat teşkil eden oldukça dik bir pozisyonu vardır. Bu duruş, dönemin zarafet modasını yansıtır. “Çok güzel, konuşur gibi birbiri üzerine konulmuş ellerden ve sanki bir ruh sahibi olan parmaklardan dokunma duygusunun inceliği sezilmektedir (...) Arkadaki manzara bir rüya etkisi uyandırıyor. Rönesans’ın ilk çağından olgunluk çağına geçiş Leonardo da Vinci ile gerçekleşir” (Mansel ve Aslanapa, 1975, ss. 116-117). Hareket duygusu veren figürün pozu yenidir: “İzleyiciden uzağa bakacak şekilde oturmuş, ama bedeninin üst kısmını bize bakacak şekilde döndürmüş. Bu eksen dışı konum, bir contrapposto (İtalyanca ‘ters’ demek) biçimi olan duruş, figüre bir hareket duygusu katıyor. Harika peyzaj da başka bir yenilik, çünkü dönemin resimlerinin çoğunda pek az fon vardır” (Lunday, 2008, s. 25). Ayrıca tabloda ressamının diğer bazı figürlerinde de mevcut olan “muammalı bakış ve tebessüm”, yumuşak renkler ilgi çekiyordu (Lunday, 2008, s. 25). Jokond gülümsemesi, altın oranı ile güzelliğin simgelerindedir. Tablo, Raffaello’dan Corot’ya kadar ideal kadın portresi oldu (Rona, 2008, s. 945).



Resim 1. Leonardo di ser Pietro da Vinci (1452-1519),
Lisa Gherardini’nin Portresi 1503-1508

Sadece tabloyu görmek için Louvre Müzesine giden ziyaretçiler olduğu ve görevlilerin tablonun yerini tarif etmekten bıktıkları bilinmektedir. Müzenin posta kutusuna tablonun figürü için aşk mektuplarının geldiği, kalbi kırık bir ziyaretçinin de tablonun önünde intihar ettiği söylenmektedir. Figürün tebessümünün ve çehresindeki anlam belirsizliğinin onu ilgi çekici hâle getirdiği düşünülmektedir.

20. yüzyılda bazı sanatkârlar, Mona Lisa tablosuna duyarsız kalamadılar. Zamanla sanatın diğer dallarında Mona Lisa yeniden üretildi. Modern sanat,

Mona Lisa ile uğraşmaktan kendini uzak tutamadı. Fransız sembolist şairler, figürü, “femmes fatale” öldüren kadın kategorisinde ele alıp işleyince tablo, sanatın da dünyanın da gündemine yerleşti (Lunday, 2008, s. 25). Pipo içen siyah- beyaz La Joconde ile uyarlamalar başladı (Eugene Bataille). Dadaist ressam Marcel Duchamp, 1919'da bir Mona Lisa kartpostalına bir bıyık ile çene sakalı ekledi (Lunday, 2008, s. 25). Eserine verdiği isimle ölçü de kaçırıldı. Modern zihniyetin Mona Lisalarını artık her türlü kıyafet, saç, makyaj ve aksesuarla görmek mümkündür.

Bütün bu uyarılara rağmen tablo, hâlen resim sanatının gözdeleri arasındadır. Tablo bilimdeki, sanat tarihindeki teknolojik gelişmelerle incelenmekte ve şöhretine, yeni nesillerin dikkatleri de böylelikle çekilmeye devam edilmektedir¹.

Nâzım Hikmet ile Si-Ya-U

Nâzım Hikmet, 1922 yılında Moskova'da Doğu Emekçileri'ne ait Komünist Üniversitesinin² ilk öğrencileri arasındadır (Karaca, 1999, s. 197). Moskova'ya Sorbon'dan (Fransa) gelen Si-Ya-U'yu burada tanır (Özkartal, 2008). Asıl adı, Siao San olan Si-Ya-U, Paris'te Emil, Moskova'da ise Emi adıyla tanınır³ (Coşkun, 2007, s. 48)⁴. Si-Ya-U ile aynı odayı paylaşan Nâzım Hikmet, sanatla ilgilenen, şiirler de yazan bu genci sever; onunla arkadaş olur. Varlıklı bir ailenin oğlu olan Si-Ya-U Çinli; Nâzım Hikmet ise Türk öğrencilerin temsilcisidir.

Nâzım Hikmet, 1928 yılında Moskova'da Leonardo da Vinci'nin meşhur tablosu “La Joconde” (Fransızca) - “La Gioconda-Monna Lisa” (İtalyanca) figüründen hareketle uzun bir şiire başlar. Metinden iki bölümü (Şanghay ve Koşınşin Türküsü) önce *Resimli Ay*'da (No: 9, Kasım 1929) yayımlar (Sülker, 1987, s. 134)⁵. Daha sonra da kırk sayfalık bir kitap olarak bastırır⁶. Nâzım

¹ Tebessümdeki anlamın yüzde olarak karşılıkları; tebessümün lohusa ifadesi olduğu; göğüs dekoltesinde ince bir tülün bulunduğu gibi bilgilerle tabloya ilgi devamlı canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Son zamanlarda tablo modelinin eşinin mezarının açılması gündemdedir. X ışını ile inceleme gibi bazı uygulamalarla, portrenin gerçekte genç bir erkeğin çehresini yansıttığı bilgisine ulaşılmıştır (Hours, 2001, s. 158).

² KUTV (Doğu Halkları Komünist Üniversitesi) hakkında bilgi için bk. (Vâlâ Nureddin, 1999, s. 291; Karaveli, 2008, ss. 136-137).

³ Nâzım Hikmet'in Çinli arkadaşı hakkında bilgi için bk. (Aydemir, 1986, ss. 118-119; Coşkun, 2007, s. 48).

⁴ Si-Ya-U'nun sevgilisi Rus Anuşka ile Si-Ya-U'nun Rusya'dan ayrılmasından sonra Nâzım Hikmet, bir aşk da yaşar⁴ (Memet Fuat, 2000, s. 71).

⁵ Kemal Sülker'in kitabında bu tarih yanlışlıkla 1919 olarak verilir.

⁶ *Jokond ile Si-Ya-U, 835 Satır*'dan sonra şairin ikinci şiir kitabıdır. Akşam Matbaası'nda kendisi bastırılmıştır (Memet Fuat, 2007, s. 187). Ön ve arka kapaklarla konu ile uyumlu 4 adet resim, Ressam Cevdet tarafından beyaz zemine yerleştirilen

Hikmet'in 835 *Satır*'dan sonra ikinci kitabı olan *Jokond ile Si-Ya-U*, şairin Çinli arkadaşına şu cümle ile ithaf edilir: "Şang-Hay'da kafası kesilen arkadaşım Si-Ya-U'nun hatırasına".

Jokond ile Si-Ya-U

Nâzım bu şiirde, meşhur bir tablonun kadın figürü ile Çinli arkadaşı Si-Ya-U'yu bir gönül münasebetinde buluşturur. Şiir, orijinal bir edebî buluşa dayanır. Si-Ya-U, Nâzım'a Paris'te bulunduğu zaman zarfında sık sık Louvre'a giderek ünlü tabloyu hayranlıkla seyrettiğinden söz eder (Özkartal, 2008). Si-Ya-U'nun bu hayranlığından dolayı Nâzım ve diğer arkadaşları ona "Jokond'un sevgilisi" diye hitap ederler (Babayev, 2002, s. 140). Moskova'dan Çin'e giden Si-Ya-U'dan, Nâzım Hikmet ve arkadaşları uzunca bir süre haber alamayınca, o sıralarda meydana gelen iç karışıklıklarda öldürülmüş olabileceğini düşünürler. Nâzım Hikmet, hem aynı ideolojiyi paylaştığı arkadaşı Si-Ya-U'yu tarihe mal etmek hem de "dünya kardeşliği" sloganını edebiyata taşımak amacıyla, kurgusu orijinal bir aşk hikâyesi şiiri yazar.

Nâzım Hikmet kurguda, tablonun kadın figürü Jokond'u canlandırır ve Çinli Si-Ya-U ile aralarında bir aşk geliştirir. Bu kurgunun olay örgüsü kısaca şöyledir: Siyasi olaylara karışan Si-Ya-U, Fransa'dan sınır dışı edilince Jokond da sevgilisinin peşine düşerek Çin'e gider. Çin'deki devrim sırasında Si-Ya-U öldürülür. Si-Ya-U'nun öldürülmesinden sonra, Jokond sevgilisinin davasını üstlenir, ancak o da bir sanat eserinin başına gelebilecek en kötü sonla ortadan kaldırılır. Jokond, yakılarak imha edilir.

Şiir, sonu âşkıklarının öldürülmesi ile biten vuslatsız bir aşk hikâyesini konu edinir. Aşkın mahiyeti de şiirin akışı ile birlikte siyasi bir kimlik kazanır. Şiirin başında üç cümle ile konunun takdimi yer alır. Konu, burada "acayip sergüzeşt" şeklinde tanımlanır⁷. Bu nesir cümlelerini takiben "Bir İddia" başlığını taşıyan manzum takdim yer alır. "Râkımülhuruf" (kitabın yazarı) Nâzım Hikmet, Jokond'un Çinli Si-Ya-U'nun aşkıyla firar ettiğini; yerine de bir kopyasının konduğunu; asıl Jokond'un başına gelenleri anlatacağından söz eder. Bu dizeler, şiirin çerçevesi mahiyetindedir.

Şiir, Paris'te Louvre Müzesinde sergilenen Vinci'nin figürü, Jokond'un⁸ ağzından nakledilir. Böylece fantastik bir üslup yakalanır. Her anlatılan için bir

şekilli kesilmiş siyah kâğıtlardan oluşur (Memet Fuat, 2007, s. 188). Valâ Nureddin, şiirin son kısımlarının yazılmasına Heybeliada'da tanıklık ettiğinden söz eder: "*Jokond ile Siyau*'sunun son bölümlerini yazıyordu. Daha doğrusu elinde kâğıt kalem olmaksızın... Aklında düşünerek düzenliyordu mırıldanarak... Şiirlerini yazışı böyleydi: dolaşarak bitirir, ezberlemiş olur, en sonunda kâğıda geçirirdi (1999, ss. 19-24).

⁷ Yazımızda şiirin 1929 yılı Akşam Matbaası baskısı kullanılmıştır.

⁸ Makalemizde şairin yazımı esas alınmıştır.

anlatma biçimi gerekecektir (Timuçin, 2005, s. 7). Nâzım Hikmet, *Jokond ile Si-Ya-U*'da aynı zamanda peşinde olduğu orijinal üsluplardan birini yakalar. Meselesi olan her sanatkar gibi Nâzım Hikmet de etkileyici, kalıcı aynı zamanda kitlelere hitap eden “yeni”nin peşindedir. Bu noktada şair nasıl bir dilin kullanılacağı, gündelik dilden hangi kelimelerin alınabileceği; şekil, ahenk ve konu gibi başlıkları göz önünde bulundurarak şiiri için en uygun ifade tarzını, muhteva ve formu yakalar.

Müzedede sıkıldığını ifade eden Jokond, günlük tutarak can sıkıntılarını hafifletmeye çalışır. Şiirde, tahkiye edici bir anlatım mevcuttur. Yıllardır, gerek çehresindeki nisan tomurcuğu tebessümüyle⁹ gerekse kimliği hakkındaki meraklarla muhataplarının zihnini meşgul eden Mona Lisa¹⁰, bulunduğu mekândan artık memnun olmadığını belirtir. Müzeyi gezenler devinim hâlindeyken, hareketsiz durmak can sıkıcıdır. “Müzelik olmak”, bir eşyanın, bir varlığın devrini tamamlaması, popüleritesini yitirmesi anlamına gelir. Bu ifade, olumsuz bir anlam taşır. Şiirin fantastik üslubuna mizahi bir hava da hâkimdir. Jokond, “Müzeyi gezmek iyi, müzelik olmak fena” derken yirminci yüzyıla değil, on altıncı yüzyıla ait olduğunu da ima eder¹¹. Şair, 1936 tarihli “Müzeler” başlıklı yazısında bu kurumların “müzelik” olmaktan çıkarılmasını savunur (Nâzım Hikmet, 2007, s. 240). Mona Lisa, modern müzecilik zihniyetinin etkisiyle âdeta metaya dönüştürülmüş bir başyapıttır.

“Saray, maziye hapseden” yer olduğu için tablonun figürü tarafından tenkit edilir. Bilindiği gibi, Louvre, saraydan müzeye dönüştürülmüştür. Saray ihtilalle sonlandırılan halktan kopuk bir yönetimin icra yeridir. Müzeler, sanat eserlerini korumakla beraber onların hayatla bağıni keser. Müzelere halkın ulaşması kolay değildir. Müzeler, geniş kitlelere değil, belirli bir kesime hitap eden yerlerdir. Müzelerde sanat eserinin eşsizliği, çoğu zaman sergilendiği yerin uygun olmayışından ya da çevresinde bulunan diğer eserler ile birbirini farklı şekillerde etkileyebileceklerinden tam manasıyla anlaşılabilir. Batı'da Valery, bizde Tanpınar gibi şairler, sanat eserinin gerektiği gibi algılanmasını engellediği gerekçesiyle müzelere karşı çıkar. Valery müzede, geçmişin sanatının ölüme yollandığını söyler (Artun, 2006, s. 189). 1909 yılında *Figaro* gazetesinde fütürizmin manifestosunu yayımlayan İtalyan yazar ve şair F. T. Marinetti müzeler de dâhil geçmişin bütün ürünlerinin ortadan kaldırılması gerektiğini savunur (Hilav, 1993, s. 25). “İtalya yeterince kullanılmış mal pazarı

⁹ İfade, Ankara Lisesinde bir ders saati boyunca La Joconde'un ellerini, öğrencilerine anlatan Tanpınar'a aittir.

¹⁰ Tablonun modeli, Francesco del Giocondo adlı bir ipek tüccarı ile evli idi. “Lisa Gherardini” olarak da bilinen figürü İtalyanlar neşeli, şen anlamına gelen “La Gioconda”, Fransızlar “La Joconde” şeklinde adlandırdılar (Farting, 2007, s. 135).

¹¹ Tablo, 1503-1508 tarihleri arasında yapılmıştır. Uzmanlar tablonun 21. yy. standartlarında olduğunu ifade etmektedir.

olmuştur. Biz, onu mezarlıklar gibi gömen sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz” (Richard, 2005, s. 35). Nâzım Hikmet de müzelerin pahalı olduğunu söyleyerek halkın buralara kolaylıkla giremeyişini tenkit eder (2007, s. 240).

İzleyenlerin konumlarına göre yüz ifadesinin de değiştiği belirtilen Jocond, şöhretini, biraz da tebessümüne (% 83 mutluluk, % 9 küçümseme, % 6 korku, %2 kızgınlık, %1 nötr) borçludur (Vâlâ Nureddin, 1999). Ancak tebessümünden dolayı ünlü olmanın, kendisine mutluluk değil, elem verdiğini genç kadın şiirde dile getirir. Figürün çehresine hâkim olan tebessüm, tablonun şöhretine, mitleşmesine yol açmıştır. Jocond, kendisine gösterilen yoğun ilgiden memnun değildir, çünkü özgür değildir. Genç kadın, tebessümüne mahkûm edilmiş bir tablo figürüdür. Şöhretini borçlu olduğu tebessümü, onun için ağır bir hükümdür. Tebessümü, onu bir metaya dönüştürmüştür, müze tablo(lar) üzerinden her gün para kazanmaktadır. Her insan gibi Nâzım Hikmet de hürriyetin değerini bilir. Ağustos 1925’te komünizm propagandası yapmaktan gıyabında on beş yıl hapse mahkûm edilen Nâzım Hikmet 1928 yazında, Hopa’da cezaevi hayatını ilk kez yaşar (Memet Fuat, 2000, s. 81). Hürriyet hakkının elinden alınmasına duyduğu tepki, bu şiirde müzeye duyulan tepki şeklinde ortaya çıkar. Her türlü tutsaklığa karşı olduğunu söyleyen Nâzım Hikmet (Kabaklı, 2002, s. 16), sanat eserlerinin müzelere hapsedilmesine de karşıdır.



Resim 2. Lisa Gherardini'nin Portresi -detay-

Müzedeki Jokond’un can sıkıntısı o boyuttadır ki, artık yüzündeki boyalar çatlamaktadır¹²: “Çatlarken sıkıntıdan yüzümde yağlı boya” dizesi, “can sıkıntısından patlamak” ifadesinin dönüştürülmüş şeklidir. Jokond ilerleyen günlerde aşka düşecektir. Tanpınar, denemelerinden birinde can sıkıntısının; güzel sanatlarla uğraşının aşka bir kapı aralayabileceğini söyler. Bu görüş, hem Jokond hem Si-Ya-U cephelerinden ayrı ayrı doğrudur. Can sıkıntısı genç kadında o boyuttadır ki canının sıkıntısından da bıkmıştır. Jokond, can sıkıntısına paralel olarak içinde bir “ruh yıkıntısı”nın da bulunduğu söz eder.

¹² Tabloda zaman içinde oluşan çatlakların da portreye gizemli bir ifade kazandırdığı belirtilmektedir.

Bugün, kurşun geçirmeyen cam içinde nemi, ısısı sabit bir ortamda sergilenen tabloyu, önceki yıllarda daha yakından incelemek mümkünmüş. İzleyenlerin, kendisine rahatsızlık verecek şekilde yaklaşmasından Jokond hiç de hoşnut olmadığını belirtir. Kendisini görmeye gelenler arasında sarhoş bir Amerikalı da vardır. İçtiklerinin etkisiyle kızarmış burnunu, Jokond'un eteklerine kadar uzatan miyop Amerikalının saçları şarap kokar. Amerikalı, müzeye sarhoş gelmekle sanatı ne kadar dikkate aldığını da gösterir. Tablonun figürü, mahremiyetine saygı gösterilmemesinden rahatsızdır. Bir resmin figürü de olsa, o nihayetinde bir kadındır. Meraklı nazarların, etek uçlarına kadar yaklaşması; iki kişi arasında korunması gereken mesafeye dikkat edilmemesi Jokond'u rahatsız eder. Mahremiyete ve sanata saygıyı hiçe sayan Amerikalı ziyaretçiden, Jokond günlük tutmak üzere ihtiyacı olan kalemi aşırır. Defter olarak kullanılacak yer de belirlenmiştir, figür kendi görüntüsünün ters yüzüne notlarını düşecektir, şiiirde bu zemin “muşamba” olarak adlandırılır.

Ziyaret saati sona erip gece olduğunda, Jokond dışında tabloların bütün figürleri uykuya dalar. O, müzede bulunan bazı objelerin, loş ışıkta farklı görünümünü aktarır. Milano Venüsü olarak da bilinen Afrodit Heykeli karanlıkta, Birinci Dünya Savaşı'na katılmış bir askeri andırır. Bilindiği gibi sözü edilen heykelin kolları yoktur. Heykel, Jocond'un gözüne savaşta kollarını kaybetmiş bir asker gibi görünür. Savaşlar insanlığa büyük yıkımlar getirir, geride onarılamayacak enkazlar bırakır. Bu dizelerden itibaren Nâzım Hikmet'in mesajları da gün yüzüne çıkmaya başlar. Müzenin güvenliğini sağlayan bekçilerin lambaları, bir tablodaki şövalye miğferlerini bir an parlatır¹³. Jokond, müzede geçen günlerinin, tahtadan yapılmış bir küpün yüzleri gibi aynı olmasından yakınır. Bu benzetme, ressamının matematikçi kimliği ile uyumludur. Uykusuz Jokond hâlini, “Başım keskin kokularla dolu / bir ecza dolabının rafı gibi” benzetmesiyle dile getirir.



Resim 3. Jokond ile Si-Ya-U'nun Akşam Matbaası 1929 yılı baskısından

¹³ Burada Nâzım Hikmet tevriyeli bir ifade kullanır: “Parlıyor bir şövalyenin altın miğferi:/Vurdukça ‘Gece Bekçilerinin’ feneri karanlık bir resmin üzerine”. Tırnak içindeki ifade, Rembrandt'ın “Gece Devriyesi” tablosuna da gönderme yapar.

Jokond, sarhoş Amerikalı ziyaretçisinden kaçırdığı kalemle günlük tutmaya başlar. Böylece kendisini meşgul edecek bir uğraşısı olacak, günlerin ağırlığını hafifletebilecektir. Gerçek bir günlükte olduğu gibi notlarına tarih de ekler. 20 Mart tarihinin altında yer alan dizeler, Jokond'un değil, karşı cinsin dikkatleri ile uyumludur. Bu dizelerde, Jokond, kendisi ile aynı salonu paylaşan Flemenk ressamlarının¹⁴ tablolarına değinir, onlara duyduğu hayranlıktan ve tablolarındaki kadın figürlerden söz eder. "Süt ve sucuk tacirlerinin tombul madamları"¹⁵, Flemenk ressamların fırçasında kendi kimliklerinden bir şey kaybetmeden "üryan ilahelere" dönüşmüştür. Mizahi anlatım burada da devrededir: "Lakin/ isterse ipekli don giyinsin/ inek + ipekli don = inek"¹⁶. Jokond, Flemenk ressamların tablolarındaki kadın figürlerin¹⁷ ve kendisinin, açık unutulmuş pencerelerden soğuk aldıklarını belirtir.

Yeni ay Nisan, Jokond'a yeni ziyaretçiler getirir. Bunlardan birisi de Çinli genç bir erkektir. Çinli ziyaretçi, Jokond tarafından fark edilir: "Ne de çok baktı bana". Bu ziyaretçi Jokond'un müzede daha önce gördüğü diğer Çinlilerden farklıdır: "başı perçemli Çinlilere benzer yeri yok". Aşk'ı doğuran en önemli hususlardan biri, bu duygunun oluşumunda taraflardan birinin diğerini (karşılıklı da olabilir) farklı algılamasıdır. Çinlinin ziyaretleri ısrarlı bir şekilde devam eder. Jokond da, hayranına kayıtsız kalamaz. Çin, köklü sanatı ile cazip bir ülkedir (Mansel ve Aslanapa, 1975, ss. 196-201). Fildişini âdeti ipek gibi işleyen Çinliler, Jokond tarafından takdir edilir.

Sonunda Jokond, ısrarlı ziyaretçisi Çinli hayranının adını öğrenebilir: Si-Ya-U. Hakkında sınırlı da olsa bilgi edinir: Genç Çinli gündüzleri kumaş dokur, geceleri ise hummalı bir okuma faaliyeti içindedir. Ayrı kaldıkları gece vakitleri, Jokond için de uykusuz zamanlar demektir. Genç kadın bu nedenle geceyi sevmez: "gece/kara gömlekle bir faşist ordusu gibi geldi". Gecenin sessizliğini bir çılgılık yarar: "Kendini Sen Nehri'ne atan bir işsiz/karanlık sudan sesi yükseldi". Si-Ya-U ile birlikte siyasi söylem, şiirde kendisine artık daha fazla yer bulmaya başlar.

Si-Ya-U'nun "yumruk kadar başında/dağ gibi rüzgârlar es(tiğind)en" söz edilir. Genç adamın zihni pek çok soru ile meşguldür, uykusuz gecelerde bu sorularına cevapları kitaplardan aramaktadır: "Ben eminim ki bu anda sen/Cevap almak

¹⁴ Şiirde ressamın adı zikredilmez. Flaman ressam Peter Paul Rubens'in (1577-1640) bazı tabloları bu bölümün görsel karşılığı olabilir.

¹⁵ Bilindiği gibi La Jokond da, Floransalı bir ipek tüccarının eşidir, ancak Nâzım Hikmet bu bilgiye şiirde yer vermez.

¹⁶ Şair, Ziya Paşa'nın meşhur beytinden hareket eder.

¹⁷ Figürlerin açıklığı eleştirilir. Nâzım Hikmet 1934 tarihli bir yazısında da kadınlara dekoltenin yakışmadığından söz eder: "Çok Açılıyorsun Kadınım", *Yazılar (1924-1934)*, *Yazılar 2*, YKY, İst 2007, ss. 212-213.

için yıldızlara sorduğun cevaplardan,/kuleler kuruyorsun kalın meşin kaplı kitaplardan”.

Jokond ait olduğu coğrafyanın unsurlarından zihnen yavaş yavaş uzaklaşır, Si-Ya-U'nun mensup olduğu kültürü ve medeniyeti merak etmeye başlar. Bu hususlar, Jokond'un ait olduğu; varlığını borçlu olduğu resim sanatı ile ilgilidir: “Başladım unutmaya/Tombul Rönesans üstatlarının isimlerini/Görmek istiyorum/Çekik gözlü Çin nakkaşlarının/ince uzun kamaş fırçalarından/damlıyan/siyah sulu boya kuş ve çiçek resimlerini”... Bilindiği gibi İtalyan Rönesansının¹⁸ resimleri ile Çin resimleri zihniyet bakımından birbirinden ayrıdır. Çin resmi tıpkı yazısında olduğu gibi belirli kurallara bağlıdır. Şekillerin etrafında belirgin çizgiler vardır; gerçeklik duygusu ihmal edilir; tezyinî yönü ağır basar (Arseven, 1983, s. 406). Jokond'un yukarıdaki ifadeleri, gelecekte vuku bulacaklara yönelik bir sezdirme unsuru olarak da kabul edilebilir.



Resim 4. Jokond ile Si-Ya-U'nun ilk karşılaşmaları (Ön Kapak)

Şiirde araya Eiffel (Eyfel şeklinde geçer) Kulesi'nin telsizi girer. Böylece Türk şiirinde ilk defa bir telsiz anonsunun sesi duyurulur, metnin anlatım imkânları da genişletilmiş olur. Havadaki sesler, “ateşten tazılar”a benzetilir. Duyuruda Çin'deki siyasi olaylardan söz edilmektedir. Bunlar şiirde detaylandırılmayıp “Çin hadısati” şeklinde ifade edilir. 1924 yılında, Çin'in küçük İmparatoru Pu Yi, krallık sarayından çıkarılır. “Çin hadısati”nin açılımı, bu durumla ilgili olmalıdır. Karışıklıkların sebebi, Çin'in altın seması üzerinde, Kaf Dağı'ndan gelen ejderin kanatlarını germesine dayandırılır. Ejder, masalların korkunç, yok edici, kan dökücü kanatlı figürüdür. Yine ejderha, “efsanelere göre nefesi ile insanları ve hayvanları çeken, ağzından alevler fışkıran, geçtiği yerlerdeki

¹⁸ İtalya'da XV. asırda eski klasik sanata dönüş hareketleriyle başlayıp Avrupa'ya yayılan üslup (Arseven, 1983, s. 1709).

bitkileri yakan, umumiyetle yedi başlı olarak tasvir edilen yılan"dır (Arı, 2003, s. 335). Klasik edebiyat, ejderha ile hazine arasında bağ kurar (Pala, 1989, s. 289). Şiirin mecaz dünyasında ejder, emperyal güçlerden İngiltere'yi karşılar.

İronik söyleyiş telsiz anonsunda da devam eder. Anonsta karışıklıkların Britanya Lordu'nun canına mal olacağı; Çin'in ise daha az zararlı işin içinden çıkacağı tahmini yapılır. Konfüçyüs'e de gönderme yapılır¹⁹. Bu bölümden itibaren şiirin siyasi havası, kendisini ağırlıklı olarak gösterir.

Günler geçer, Jokond ile Si-Ya-U'nun bakışarak konuşmaları devam eder. Kahramanlar, aşk bahsinde çok yaygın kullanımı olduğu gibi "ayrı dünyalara" mensuptur. "İki sevgiliden biri sömürgeci bir toplumun tarihsel bir ürünüdür, öbürü sömürgeciye karşı savaşan bir toplumun savaşçısı" (Timuçin, 1979, s. 98). Bu farklılık Si-Ya-U tarafından şöyle dile getirilir:

Tankların kırkayaklı tekerlekleriyle
pirinç tarlalarımızı ezenler,
şehirlerimizde Cehennem imparatorları gibi gezenler
senin seni yaratanın nesli mi?

Batı, emperyalizm uygulamaları ile başka milletlere olduğu gibi Çinlilere de rahat vermemektedir²⁰.

Gecenin inmesi ile birlikte müze, ziyarete kapatılır. Jokond ile Çinli ziyaretçisi Si-Ya-U ertesi güne kadar ayrılırlar.

Siyasi gelişmelere paralel olarak Çinli genç Jokond'u ihmal etmeye başlar, ziyaretleri kesilir. Çinlisi, Jocond'un rüyasına girmeye başlar. Rüya, masalsı bir rüyadır. Rüyada mevcut Japon şemsiye, nakışlı ipek, çay fincanı ise Uzak Doğu'nun kültür özelliklerini yansıtan objeler olarak yerlerini alır. *Alice Harikalar Diyarı*'nı hatırlatır bu dizeler. Jokond'un rüyasında yolculuk çıkar, rüya ilerleyen günlerde gerçekleşecektir. Metinde rüya da bir sezdirme unsuru olarak kabul edilebilir.

Devreye giren Paris telsizi Paris sokaklarındaki hareketlilikten söz eder: "Parisi yine/Mavi gömleklili Parisliler/kırmızı sesler/ve kırmızı renklerle dolduruyor". "Bu dizelerde, sosyalizm ikonografisinde işçi sınıfını temsil eden 'mavi gömleklili' ifadesine ve devrimi temsil eden 'kırmızı' renge yer verilmiş olması, İşçi Bayramı'yla ilişkili haberlerin, sosyalist bir bakış açısıyla aktarıldığını

¹⁹ Konfüçyüs (MÖ 551-479). Devleti bilgelerin yönetmesi gerektiğini savunur. Halk-seçkinler, yönetenler-yönetilenler şeklinde kesin bir ayırımı gider. İnsanların kendileriyle eşit olmayanlarla dost olmaması gerektiği yolunda görüşleri vardı. İtaat etmek ise ana ilke olarak düşüncesinin temelinde yer alıyordu (Timuroğlu, 1998, s. 37).

²⁰ Başlangıç 19. yüzyılın ikinci yarısıdır. İngiltere ve Fransa, Afyon Savaşı da denilen 1856-1860 arasında süren savaşta Çin'e karşı birleşti (Huang, 2007, s. 263).

gösterir” (Terzioğlu, 2008, s. 67). Bu dizelerin üzerinde tarih yazılı değildir. İzleyen satırlarda 2 Mayıs tarihi bulunduğuna göre bu anons, 1 Mayıs İşçi Bayramı gösterileri ile ilgilidir. Mayıs'ın ilk haftalarında da değişen bir şey olmaz. Jokond, Çinli sevgilisini görmekten yine mahrumdur, ondan günlerce bir haber almayı bekler: “Benziyor günlerim/bir istasyonun/bekleme salonuna./Gözlerim dikili/demir yoluna”.

10 Mayıs tarihini taşıyan dizelerin gerilimi yüksektir. Jokond'un Çinli sevgilisini günlerdir neden göremediği burada açıklanır. Siyasi bir sokak protestosuna karışarak Çin sefaretinin camını kıran Si-Ya-U, sınır dışı edilmiştir. Bu noktada çaresiz Jokond, dünya sanatkârlarının duyarlığına; sanatlarının güçlerine sığınır. Onları bu konuda sanatlarını icra etmeye çağırarak Çinli sevgilisinin uğradığı haksızlığın bütün dünyaya duyurulmasını ister. Hangi ülkeden, hangi dilden, dinden olursa olsun sanatkârın beynelmilel bir dili sanat eseri aracılığıyla oluşturup bunu siyasi boyutta kullanmasının ses getireceğini, gündem yaratacağını ve bir süre sonra da olumlu neticeler alabileceğini Nâzım Hikmet, Rusya'dan (ve kendi hayatından) bilir. Jokond, Yunan heykeltıraşlarına, Selçuk çini nakkaşlarına, Cemşid'in²¹ hizmetindeki dokumacılara, Arap şiirinin ustalarına, işinin ehli rakkaselere, mücevher ustalarına seslenir. Diğer sanatkârların adları genel olarak zikredilirken Leonardo da Vinci'nin muasırı, Rönesans'ın ünlü sanatkârı Michelangelo'nun adı özellikle anılır²². Her biri kendi alanının ustaları olan bu sanatkâr ve zanaatkârlar, Jokond'un haksızlığa uğradığına inandığı Si-Ya-U'yu sanatları ve eserleri aracılığıyla tanıtarak, destek vererek onun tekrar Paris'e dönmesini, dolayısıyla da Jokond'unu görmesini sağlayabileceklerdir.

Jokond'un kendi alanlarının en yeteneklileri olan sanatkâr ve zanaatkârlara durumu şikâyet etmesi, onlardan bunu bütün dünyaya duyurmalarını istemesi, eylem ile sevgilisine verilen ceza arasında gördüğü orantısızlıktan dolayıdır. Çinli sevgilisinin Fransa dışına çıkarılması, Jokond'un onu göremeyecek olması demektir. Sanatkâr hassasiyetlerini, düşüncelerini sanat eserine aktararak etkili bir gündem oluşturabilecek güce sahip insandır. Ayrıca Nâzım Hikmet,

²¹ Cemşid: Mitolojik Fars padişahlarından. Zekâsı sayesinde pek çok yeni objenin ve sanatın ortaya çıkmasını sağladı. Halkını yeteneklerine ve mesleklerine göre sınıflandıran Cemşid'in tabiiyetinde sanatkârlar ayrı bir grup oluşturuyordu. Cemşid, keteni, ibrişimi ve yünü eğirerek değerli kumaşlar dokuttu (Pala, 1989, s. 182; Tokel, 2001, s. 533).

²² Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Heykeltıraş, ressam ve teknik ressam, mimar, şair. Mimari eserleri yüksek Rönesans'tan Barok'a geçişi hazırlamıştır. Barok üslubunun babası olarak tanınır (Mansel ve Aslanapa, 1975, s. 120). “Bir eserindeki poz, başka bir eserinde tekrar etmeyen bu üstün dâhi, Picasso büyüğü bozup tüm kuralları değiştirene kadar bütün Avrupa sanatını etkisi altına aldı” (Cumming, 2008, s. 136).

Moskova’da gündem yaratma hususunda hangi milletten olursa olsun sanatkârların söz birliği etmesinin önemini fark etmiştir. İlerleyen yıllarda kendi hayatında da bunun uygulamalarına şahitlik edecektir.

Jokond’un tahmin edilebileceği gibi sınırlı bir dünyası vardır. Bir tablo figürü, fantastik bir dünyada ancak, her biri kendi alanının şaheserlerini yaratan sanatkâr ve zanaatkârlar ile tanış olabilir.

Jokond, Çinli sevgilisinin sınır dışı edilmesinden dolayı oldukça üzgündür. Ağlamak ister ancak ressamının yüzüne kondurduğu tebessüm, buna mani olur. Bir tablo figürü olarak Jocond’un kederini, matemini yaşama hakkı elinden alınmıştır.

Jokond’un bilgi dağarcığında, Müslüman Doğu’nun meşhur âşık-sevgili tiplerinden, Leylâ ile Mecnun da vardır. Leylâ ile Mecnun, âşıkların ve maşukların, birbirlerine bağlılıklarının yüceliğini ifade etmek üzere atıf yaptıkları sevgililerin önde gelenlerindedir. “Ve ben artık bilemem kimlere derler Leylâ ile Mecnun?” dizesi, Fuzûlî’nin “Biziz meşhur olan Leylâ sana Mecnun bana derler” (Pala, 2002, s. 89) dizesini hatırlatır. Nâzım Hikmet’in şiirinin aynı bölümünde geçen “O pantolonlu Leylâ/Ben etekliki Mecnun değilsem!” dizeleri de söyleyişe bir parodi unsuru katar. Klasik hikâyede, Mecnun Leylâ için harekete geçer, burada ise yollara düşecek olan Jokond olur.

Si-Ya-U görünmez, ancak Jokond’un ziyaretçileri devam eder. Rujunu tazeleyen bir genç kızın²³ el aynasında, Jokond bir an kendi çehresini görür. Genç kızın sıfatı, “ev kızı”dır²⁴, davranış şekli ile eğitimsizliği vurgulanır. Müze makyaj tazeleme yeri değildir, ancak “ev kızı” bunun ayırımında değildir. Aynı zamanda ev kızı üretime doğrudan katkı sağlamaz. Aynada gördüğü çehresi, Jokond’u memnun etmez. İçi kabarıp taşarken simasındaki donuk tebessüm, kızgınlık ve öfke duymasına sebep olur. Yüzyıllardır artarak süregelen şöreti, Jokond’un gözünde bir hiçtir: “Parçalandı kafamda şöretimin teneye tacı” dizesi, bunun ifadesidir. Meşhur tebessümü, genç kadının kederini ifade etmesine, duygularının çehresine yansımaya engeldir. Jokond, şöhretine ve kendisini meşhur eden tebessüme, duygularını yüzüne aksettirmedeği için tepkilidir.

Ağlayamamaktan duyduğu kızgınlığı, genç kadın kendisine yöneltir. Şahsını incitecek ifadeler kullanır: “Pişmiş bir domuz kellesi gibi suratım sırtıyor” derken acımasızdır. Dilimizde bu deyim kullanılırken hayvan adı zikredilmez.

²³ Şiirde “kanlı ağız” ifadesi geçer. Nâzım Hikmet kadınlarda doğallığı savunur: “Çok Boyanıyorsun Kadım”, *Yazılar (1924-1934)*, *Yazılar 2*, YKY, İst. 2007, s. 211. Nâzım’ın, annesi ve eşlerine makyaj konusunda müdahale ettiği bilinmektedir.

²⁴ Nâzım Hikmet, birlikte olduğu kadınların; eşlerinin iş hayatına atılma tekliflerini kıskançlık dolayısıyla geri çevirir.

Deyim, “dişlerini göstererek yersiz ve aptalca gülme”yi karşılamak üzere hakaret amaçlı kullanılır (<http://tdkterim.gov.tr/atasoz>). Nazarında önce şöhreti değerini yitiren Jokond, ardından kendi kendisini sözleriyle incitmeye başlar. Tebessümüne duyduğu öfke ve kızgınlığı, daha sonra ressamına yöneltir. Bu noktada beddua devreye girer. Jokond, Leonardo da Vinci'nin²⁵ kemiklerinin kübist²⁶ bir ressamına fırça olmasını diler. Böylece ressamının kemikleri mezarında sızlayacak, Jokond da bir nebze olsun intikamını almış olacaktır.

Leonardo da Vinci ile kübizm akımı arasında dört asırlık bir zaman farkı vardır. Bu zaman zarfında resim sanatında ihtilal boyutunda değişiklikler vücut bulmuştur. Jokond'un bedduası da, kendi dünyası ile uyumludur. Jokond, kendisini çizen ressamın kemiklerinin, kübist bir ressamın fırçası olmasını diler. Burada aynı zamanda tablonun 1911 yılında müzeden çalınmasıyla suçlanan Picasso'ya da bir gönderme vardır (Terzioğlu, 2008, s. 58)²⁷. On altıncı yüzyıl erken Rönesans ressamının kemiklerinin, yirminci yüzyılın kübist ressamına ait bir resim aletine dönüşmesi, komik ve garip bir durumdur. Kübizmin kurucularından Pablo Picasso'nun²⁸ ve Georges Braque'nin tablolarındaki kadın figürler ile Leonardo da Vinci'nin kadın figürleri ve sanat anlayışları arasında büyük farklar vardır. Eşyaların gerçekçi olmayan geometrik yapısını ön plana alan kübist ressamlar, konuya önem vermediler. “Eşyaların -objelerin- boşluk içinde kapladıkları yeri iyice belirtmek için onları parçalıyor, türlü cephelerinden göstermek istiyorlardı. Bu tutum, eşyanın ağırlığını kıymetlendirmek amacıyla o eşyayı parçalamak ama parçaladıktan sonra resim sanatının araçları ile yeniden yapmak, ‘inşa’ etmek demektir” (Berk, 1972, s. 125). Müze, Jokond'a kübist ressamların tablolarından haberdar olma gibi bir imkânı da sağlar. İnsan dramı ile yakından ilgili ressam olarak tanınan Picasso (Berk, 1972, s. 127), ilerleyen yıllarda Nâzım Hikmet için imza kampanyasına

²⁵ Leonardo da Vinci (1452-1519). Erken Rönesans dönemi sanatçısı: Ressam, heykeltıraş, mühendis, mimar, bilgin. Michelangelo ve Raffaello ile Rönesans İtalyasının en önemli üç ustasından (Rona, 2008, s. 945).

²⁶ Kübizm: 1907-1914 arasında gelişen etkili ve devrimci Avrupa sanat tarzı. Kübist ressamlar, sabit bakış açısını bir tarafa bıraktı (Farting, 2007, s. 944).

²⁷ Terzioğlu'nun yüksek lisans tezi, kitap olarak da yayımlanmıştır: Öykü, T. (2009). *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. İstanbul: Phoeix.

²⁸ Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). “Avignonlu Kızlar” tablosu ile şöhret buldu. Sürrealizmin öncülerindedir. Tablolarında şiddet, mizah ve düşsel unsurlar bir arada yer alır. “Kübizm 1911'de Ulusal Meclis'te bir kızgınlık seline yol açar ve kübist ressamlar ‘kötü kişiler’ olarak kabul edilir” (Passeron, 2000, ss. 225-231). İlk resimlerinde fakirlik ve acıyı güçlü renklerle vurgulayan ressam, daha sonraki yıllarda Fransız Komünist Partisi'ne yakınlık duyacaktır (Richard, 2005, s. 29). Uluslararası olmayı hedefleyen, Rus ressamlarla ortak çalışan Yeni Sanatçılar Derneğinin (1909) sergisine Picasso da katılır (Richard, 2005, s. 33).

katılacaktır. Çağdaşı Picasso, Nâzım Hikmet'e zihniyet bakımından Leonardo da Vinci'den daha yakındır. Bu açıdan şiir, Picasso'ya da bir selam gönderir.

Jokond, ressamının yüzünde dondurduğu tebessümü, “altın kaplama bir diş” gibi yapay, dikkat çeken, yapıştırma hissi uyandıran bir tebessüm olarak tanımlar. Tebessümün, “melun” kelimesi ile tavsif edilmiş olması dikkat çekicidir. Jocond, ebediyen mahkûm olduğu bu tebessümüyle çerçevesinden ziyaretçilerinin meraklarını gidermeye çalışacaktır.

Bu bölümde geçen kanlı ağız, boğaza sarılma ve ölünün kemiklerinden bir obje (resim fırçası) yapılması hayali, dehşet ifade eder. Bu ifadeler, şiirin genel siyasi havasını destekler mahiyettedir. Şiirin bu bölüme kadar olan kısmı, 1929 yılında 835 *Satur*'da yayımlanır. Altta “Yakında bu romanın tamamı çıkacak” (1994, s. 48) notu yazılıdır. Nâzım Hikmet, günlük tarzında kaleme aldığı manzumesini “roman” kelimesiyle tanımlamayı tercih eder. Bu adlandırmada şiirin uzunluğu, konusu ve döneminde hâlen moda olan tefrika usulü etkilidir²⁹.

Üç bölüme ayrılan manzumenin ikinci bölümü, “Fırar” başlığını taşır. Artık söz söyleyenlerin sayısı artmıştır. Manzum “roman”ın anlatıcılar kadrosuna, kurmaca yazar da dâhil olur: “Muharrir'in Not Defterinden” başlığını taşıyan bölümde, Jokond'u hayata bağlayan hususun Çin'den ve dolayısıyla hayranından bir haber alma ümidi olduğu ifade edilir. Bu ümit olmasa Jokond, müze bekçisinin tabancasını aşırarak intihar edecektir. Anlatıcı sayısının artması, şiire ifade kolaylığı ve zenginliği sağlar.

Jokond, ressamının dudaklarına kondurduğu “melun tebessüm”den de, beyaz ırka mensup olmaktan da hoşnut değildir. Ressamının kendisini bir Çin peyzajında, sarı ırka mensup badem gözlü çizmemiş olmasına hayıflanır.

Derken kurmaca “muharrir”, bu derece üzülen Jokond için bir sürpriz hazırlar. Jokond ile baş başa verip bir plan yapılır. Bir gece yarısı “muharrir”in pilotu olduğu küçük bir uçak, müzenin çatısından Madonna örtülerine bürünmüş³⁰ genç kadını kaçıır³¹. Şair, burada bir gerçeklikten daha hareket eder. Tablo, 1911 yılında müzeden çalınmış; iki yıllık bir aradan sonra yerine konabilmiştir. Bunun da orijinal mi taklit mi olduğu hâlen tartışmalıdır.

Jokond yıllardır kapatıldığı hapisshaneden ilk kez dışarı çıkar, yaşadığı Paris'i ilk kez görür. Kıtalar, okyanuslar aşılar; Afrika'nın açlığına tanıklık edilir. Bu bölümde de sömürge vurgusu dikkat çeker. Afrika kıtası ile viyolonsel arasında

²⁹ Afşar Timuçin, *Jokond ile Si-Ya-U*'nun “akıcı bir dille yazılmış, şiir yükü yer yer çok yoğun (bir) destan” olduğunu belirtir (1969, s. 97). Selahattin Hilav da şiirin çağdaş epope (destan) olduğunu söyler (1993, s. 37).

³⁰ Madonnalar (Meryem), tablolarla maviler içinde resmedilmiştir.

³¹ Hıfzı Topuz, Jokond'un müzeden Si-Ya-U tarafından kaçırıldığını yazar; burada bir hata vardır (Topuz, 2011, s. 85).

şekil bakımından bir benzerlik kurulur: “Bana öyle geldi ki/çeloyla çalışıyorlar Çaykovski’yi/kızgın karanlık ada/Afrika’da”³².

Nâzım Hikmet, şiirde figürlere, eşyalara üç boyut kazandırmaz. Muharririn “teyyaresi tek satırlı”dır; Jokond da çerçevesinin dışına çıktığı andan itibaren “mustatil³³ bir muşamba”dan ibarettir.

“İsa’nın anası binmiş sarı bir şeytanın sırtına/havaları karıştırıp fır dönüyor”. Gökyüzündeki Jokond ile uçak aşağıdan böyle algılanır. Jokond nihayet Çin Denizi’nde fırtına ile mücadele eden bir İngiliz gemisinin güvertesine aktarılır. Burada sözü geminin güverte askerlerinden biri devralır. Jokond, bu gemi aracılığıyla Şang-Hay limanına ulaştırılır. Burası ten renkleri, göz ve dudak yapıları, türküler farklı; denizciliğin hâkim olduğu dehşet dolu bir dünyadır: “Boyadı al kana demir kuşaklı fiçileri/Singapur meyhanelerinde pıçaklanan/çekik gözlü sarı Borneo³⁴ muçoları” (...) “Bordadan atılan/mavi gözlü bir gemici ölüsü gibi”.



Resim 5. *Jokond ile Si-Ya-U'dan Koşınşın Geceleri*

Manzumenin üçüncü bölümü “Jokond’un Encamı” başlığını taşır. Genç kadın bu bölümde konuşturulmaz, “muharrir” devrededir. Şang-Hay’da fakirlik yaygındır: çıplak kuliler bu coğrafyaya özgü hasır yelkenli gemilerde en önemli geçim ve besin kaynağı olan pirinçle uğraşırlar. Jokond, kıtalar, okyanuslar aşarak ulaştığı Şang-Hay’da Si-Ya-U’yu bir kovalamaca içinde görür: “Ve sarı Asya’nın alkanyla/boyanmış olan/nemrut İngiliz lisaniyla/atıldı naralar: ‘-Yakalıyor/yakalıyor/yakaladı/yakala...’ Kucaklaşmalarına çok az bir mesafe

³² Çaykovsky, Nâzım Hikmet’in en çok sevdiği bestecilerin başında yer alır. Bestekârın bir törende yanlış icra edilen bestesini derhal kulakları yakalar.

³³ Dikdörtgen.

³⁴ Güneydoğu Asya’da yer alan Doğu Malezya da denilen üçüncü büyük ada.

kalır; bir kelime dahi konuşmadan Çan-Kay-Şi'nin³⁵ cellatlarından birisi pala ile Si-Ya-U'nun başını bedeninden ayırır.



Resim 6. Jokond ile Si-Ya-U'nun Arka Kapağı

Si-Ya-U'nun gözlerinin önünde katledilmesi, Jokond'da büyük bir değişim meydana getirir. Yeni yeri Çin kamışından mamul çerçevesinden canlanarak dışarı çıkar. Jokond ete kemiğe büründürülür. Artık “muazzam bir kavganın dev kadını” olmuştur. O günden sonra siyasi olayların içinde zaman zaman görünür ve kaybolur. Bir gün bir İngiliz askerini öldürür, diğer bir gün yakılan odunlarla ilerlemeye çalışan bir (kırmızı) trende nöbet beklerken görünür. Bir süre sonra da yakalanır, Fransız askerî mahkemesine çıkarılır. Çin'de Fransız tebaasının hukukunu ihlal ettiği gerekçesiyle yargılanır. Bir sanat eserine verilebilecek en ağır cezaya çarptırılır. Orta Çağ cezalarını hatırlatan bir cezadır bu, Jokond yakılarak yok edilecektir. Genç kadın yakılmasını içten gelen bir tebessümle karşılar ve o güne kadarki en manidar tebessümüdür bu: “İlk kez tüm yüreğiyle özgürlük için verilen savaşın mutluluğunu öğrenmiş olarak gülmektedir” (Babayev, 2002, s. 143). Jokond infaz edilirken de mensubu olduğu medeniyetin bu Uzak Doğu şehrindeki temsilcileri, Si-Ya-U'nun soyundan olanlara zulüm uygulamaya devam etmektedir: “Beyazların gemileri kocamandır./Sarıların kayıkları küçücük./Kalın bir düdük./İnce bir Çinli çığılığı./Limana giren bir gemi/devirdi hasır yelkenli bir kayığı”.

Senegalli bir alay tarafından gece vakti Jokond'un cezası infaz edilir. Jokond ilk defa tebessümüne bir anlam yükleyebilmiştir. Ölürken gülebilmek toplumcu

³⁵ Çang Kai-şek (1887-1975). Çin siyasetinde uzun yıllar etkili olan asker, devlet adamı. Vampo Askeri Akademisinin başkanı oldu. Bu dönemde “Siyao Çu-nu” ile idealleri aynıdır; birlikte çalışırlar. 1927'den sonra yolları ayrılır. Çan Kay-şek, Akademi'ye kendi taraftarlarını alır; ‘Solcu grup’ ondan ayrılır; Mao Zedung'un etrafında toplanana kadar maddi-manevi birçok sıkıntı yaşarlar (Bilgin, 2010, ss. 50-53). Komunistlere karşı beş kanlı savaş yapar (Huang, 2007, s. 297).

sanatın sıklıkla kullandığı bir motiftir: savaşı sanatçının inancını, sebatkârını, azmini, adanmışlığını simgeler (Timuçin, 1979, s. 101).

Nâzım Hikmet insanlık tarihi boyunca yakılan, imha edilen, yasaklanan, yargılanan ve bu fiillere duçar kalacak olan bütün sanat eserleri ve sanatkârlarına da eseri aracılığıyla bir göndermede bulunur.

Şiirin kelime kadrosundan bazı örnekler: “Nakkaşı dehr, risale, tastir (yazı yazmak, satır dizmek), râkımülhuruf (kitabın yazarı), sahnî suhan, mikab, çopur (çiçek bozuğu), ablak (yayvan ve dolgun yüz), mustatil (dikdörtgen), hoşur (şişman, dolgun), Bahri Muhiti Hindi, Bahri Umman, maznune, ihrak binnar (yakmak), mezbure (adı geçen hanım), bint (kız)”; “kronometrolu, Luvur, jeneral, miktar, üniforma, minasip, pıçak, Felemenk, pişmiş bir domuz kellesi gibi sırtmak, beş parmağında beş hüner” gibi tasarruflar; “fettan ahu, yuf üstüne yuf çekmek, müzelik olmak, lanet olsun, yüz paralık, üryan, dikili göz, kanlı ağız, dosta düşmana ilan etmek, teneke taç, aslan gibi karıya düşmek, çopur ablak surat” gibi kalıp ifade, deyim ve benzetmeler şiirin orijinal ve yeni bir dil ve üslubu olduğuna işaret eder. Ayrıca Rus fütüristleri ile Mayakovsky'den gelen dize şekillenmesi, ses tekrarları³⁶ dikkat çeker.

Şair, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*de de benzer bir anlatımı tercih eder. Böyle bir anlatım, şairine hareket imkânı tanımaktadır: “Bunlarda bazen Türkiye'nin realitesi bahis konusuydu. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*de olduğu gibi. Bazılarında fantastik bir temanın perdesi altında söyleyeceklerimi söylemek zorundaydım. *Jokond ile Si-Ya-U*'da olduğu gibi” (Memet Fuat, 2000, s. 112). Vaka ve tahkiyenin Nâzım Hikmet şiirlerinde öne çıkmasını Mehmet H. Doğan, şu hususa bağlar: “Şiirlerini yayımlama ve meydanlarda okuma özgürlüğünün kısıtlandığı zor dönemlerde şiirinde olay ve öyküleme ağır basmaya başlar; politik yasakları aşabilmek için konularını yabancılaştırdığı, ülke ve tarih değişikliklerine gittiği görülür” (2002, s. 146). Metne hâkim olan lirizm, ona saf bir güç de verir (Babayev, 2002, s. 211).

Şairinin ifadelerine karşın *Jokond ile Si-Ya-U*'da kapalı, örtük bir anlatım görülmez. Şiirin kahramanlarından biri, siyasi kimliğe sahiptir, eylemlere karışır. Şiir, fantastik unsurlarına rağmen sanatkârane siyasi bir hiciv şiiridir. Nâzım Hikmet'in, şöhreti bütün dünyaya mal olmuş bir tablonun figürü ile Çinli bir siyasiyi eserinde buluşturma sebeplerinden birisi de uluslararası bir eser verme çabasıdır. Peyami Safa şiirin bu yönünü şöyle değerlendirir: “*Jokond ile Si-Ya-U* beynelmilel olmaya layık ve namzed kitaptır; Türk dilinin birçok güzellikleri ile beraber, Nâzım Hikmet'in şahsi tabirlerini, kelimelerini ve nahvını taşıyan bu eser, lisanı ve bazı tavırlarıyla ne kadar Türkse, Paris'ten Şang-Hay'a kadar uzanan ve Rönesans'tan telsiz telefona kadar gelen bütün

³⁶ Nâzım Hikmet'in şiirine yönelik değerlendirme için bk. (Sazyek, 2006, ss. 26-28).

coğrafyaî (of bu kelime) ve tarihî şümulüyle o kadar beynelmileldir” (Sülker, 1987, s. 151). İlk Moskova tecrübesi, şaire dünyaya nasıl açılabileceğini, aynı siyasi görüşü paylaşan farklı milletlerden sanatkarlar, siyasiler, aydınlar ve eleştirmenlerin desteğinin nasıl sağlanabileceğini, uluslararası şöhretin nasıl temin edilebileceğini de göstermiştir. Bu nedenle *Jokond ile Si-Ya-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta Babu’ya Mektuplar* gibi farklı coğrafyalar, farklı ırktan insanlar ile siyaset şairin ilk dönem eserlerinde birbirini takip eder. Eser, 835 *Satır*’ın hemen ardından neşredilir ve şairinin şöhretini artırır. Nâzım Hikmet, 1931 yılında aralarında *Jokond ile Si-Ya-U*’nun da bulunduğu dört kitabından dolayı yargılanır. Sorgu Yargıcı’nın özellikle *Jokond ile Si-Ya-U*’da komünizmi metheden unsurların bulunduğu yolundaki suçlamasına, şair adı geçen eserinde Fransız ve İngiliz emperyalizmini konu ettiğini; metnin komünizmle ilgili olmadığını söyler. Ancak aleyhte dava açılmasına engel olamaz. Mahkemede beş kitabı hakkında bilgi veren şair, *Jokond ile Si-Ya-U*’da “Çin’deki muazzam kurtuluş hareketine karşı duyduğum derin sempatiyi tespit ettim. Bu eserimde İngiliz ve Fransız emperyalizmine hücum ettim. Bu kitap için beni onların mahkemeye vermesi gerekiyordu” şeklinde savunmasını yapar. Duruşma şairin beraatıyla neticelenir (Sülker, 1987, s. 185).

Memet Fuat, Nâzım’ın Türk şiirinin sınırlarını genişlettiği görüşündedir: “Şiirle propaganda, kışkırtıcılık, felsefe, tarih, toplumbilim, eleştiri, tartışma, yergi, mektup, ağıt, anı, yolculuk notu hepsini denemiş; aşk, sevgi, öfke, kıskançlık duygularını işlemiş hatta şiirle öykü, roman, oyun yazmıştı” (Memet Fuat, 2000, s. 188).

Nâzım Hikmet, Vâlâ Nurettin’e yazdığı mektuplardan birisinde, bir romanın ele aldığı bir olayı, bir şiirin de ele alabileceğini yazar (Akın, 2002, s. 171). Şiir, Nâzım Hikmet’in bu görüşünün de bir uygulamasıdır aynı zamanda. Şiir aracılığıyla Çin’deki siyasi olaylara değinmek, kamuoyunun dikkatini bu yöne çekmek de metnin hedefleri arasındadır³⁷.

Nâzım Hikmet’in yakınında bulunmuş arkadaşı Ekber Babayev’e göre “Öncü sanat, insanlığın daha önceki çağlarda yarattığı bütün iyi şeylerin, gerçekliğin, ileriliğin ve özgürlüğün yanında yer almak zorundadır. Sanat karanlık güçlere hizmet edemez. Emekçilerin özgürlük savaşının dışında kalmaz. Kendi içinde kendisi için bir güzellik yoktur. Gerçek sanat aydınlık, güzel bir gelecek için savaşanların hizmetindedir” (2002, s. 143). Afşar Timuçin de şiirde sanatçının toplumsal yükümlülüğünün tema olarak alındığını vurgular, “çağdaş toplumcu sanatçının, sanat görüşünü açıkladığını” ifade eder (1979, s. 101).

³⁷ Ekber Babayev, Nâzım Hikmet’in Çin’deki devrimci savaşıma da dikkat çekmek istediğini; Afşar Timuçin ise şairin bu mücadeleye dolaylı olarak yer verdiğini belirtir. İlk görüş daha isabetli görünüyor.

Hem tablo hem Nâzım Hikmet'in şiiri (Özkartal, 2008) kendi ölçeklerinde ilgi görmeye devam etmektedir.

Örnekleri Türk şiirinde de görüldüğü üzere şairler sanat anlayışlarını, şiir görüşlerini manzum olarak da dile getirirler. *Jokond ile Si-Ya-U*, Nâzım Hikmet'in genelde sanat; özelde şiir poetikasını ifade ettiği bir şiirdir.

Şiirde Jokond, bir tablo figürü olarak genelde bütün güzel sanatların, özelde şiirin de temsilcisi durumundadır. Nâzım Hikmet'in şiirine resim sanatındaki ideal kadın güzelliğinin sembollerinden birini kahraman olarak seçmesi anlamlıdır. Tek başına güzellik, 20. yüzyılın Marksist sanat anlayışı için yetersiz ve anlamsızdır. Müzede öylece eli elinin üzerinde suya sabuna dokunmadan oturan; estetik donanımları olmayan izleyenlerine karşı sürekli "sırtıtmaya" mahkûm Jokond, yüzlerce yıllık hareketsizliğinden, duyarsızlığından ve tepkisizliğinden sıkılmıştır. 20. yüzyıl sanatkârlarından bazıları da güzelliğin sembolü olan bu idolden sıkılıp bıkmıştır. Değişiklik, yenilik teklifleri ile sanat alanına çıkan her sanatkâr, eserine bir önceki dönemin anlayışından farklı misyonlar yükler. Siyasi olaylar, eğitim, bilim ve teknolojideki gelişmeler, ekonomi, değişen zihniyet sanat telakkisini ve ondan beklenenleri de etkiler ve değiştirir.

Jokond ile Si-Ya-U şiirinde, metne yüklenen misyon ile "Putları Yıkıyoruz" hareketi aynı sanat anlayışının tezahürleridir. Nâzım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz" hareketinin sinyallerini bu şiiri ile verir. Mona Lisa resim sanatının putlarından biridir. Şiirinde Nâzım Hikmet onu kendi sanat anlayışı doğrultusunda dönüştürür. Şiir, Nâzım Hikmet'in temelinde Marksist düşüncüyü taşıyan ilk büyük eseridir (Babayev, 2002, s. 140). Komünist Partisi'nin üyesi olan Nâzım Hikmet, sadece bununla övündüğünü ifade eder. Sanat anlayışını, üyesi olduğu parti belirler. Ona göre gerçek sanatkâr, yaşadığı devrin ruhunda yazabildir. Nâzım Hikmet'e göre her sanat eserinin tezi vardır, olmalıdır. *Jokond ile Si-Ya-U*, Moskova'da kendi sesini bulabilen Nâzım Hikmet'in şiir ve sanat anlayışını manzum bir poetika olarak ifade etmesi bakımından dikkate değer bir şiirdir. Diğer yandan "bu kadar gürültüye, inkâra rağmen Jokonde hâlâ yerinde ve hâlâ güzel" (Özcan, 2012, s. 34).

(2013 yılı yüksek lisans öğrencilerimizden Zeynep Şan ve Ümmühan Nergis'e *Jokond ile Si-Ya-U*'nun ilk baskı fotokopisi için teşekkürler).

Kaynakça

- Akın, E. (2002). Nâzım Hikmet Şiirinde Konuşan Kim?. *Kitap-lık*, 52(3-4), 169-176.
- Arı, A. (2003). Ejder/ Ejderha. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü* içinde (C. 2). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Arseven, C. E. (1983). *Sanat Ansiklopedisi* içinde (C. 1, C. 4). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Artun, A. (2006). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydemir, A. (1986). *Nâzım Gençlik ve Mapusane Yılları* (3. Bsk.). İstanbul: Broy Yayınları.
- Babayev, E. (2002). *Nâzım Hikmet Yaşamı ve Yapıtları* (A. Behramoğlu, Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Berk, N. (1972). *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bilgin, H. (2010). *Stratejik Açıdan Çin*. Ankara: Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu Yayınları.
- Coşkun, K. (2007). *Barışın Şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler Sanat*. China: İnkılâp.
- Çakır, D. (2008). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, M. H. (2002). Nâzım Hikmet ve Şiiri. *Kitap-lık*, 52(3-4), 141-150.
- Dündar, C. (2008). *Nâzım* (12. Bsk.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Farting, S. (2007). *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*. Çin: Caretta.
- Hilav, S. (1993). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hours, M. (2001). *Başyapıtların Gizemli Dünyası* (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Huang, R. (2007). *Çin Tarihi* (2. Bsk.). (A. Sönmez, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İnalcık, H. (2011). *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci Seçme Eserleri V*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kabaklı, A. (2002). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Karaca, E. (1999). *Nâzım Hikmet'in Şiirinde Gizli Tarih*. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Karaveli, O. (2008). *Tanıdığım Nâzım Hikmet* (6. Bsk.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Lunday, E. (2008). *Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları* (S. Okyay, Çev.). İstanbul: Graphis Matbaa.
- Mansel, A. M. ve Aslanapa, O. (1975). *Sanat Tarihi Lise II*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Memet Fuat. (2000). *Nâzım Hikmet Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri* (2. Bsm.). İstanbul: Adam Yayınları.

- Memet Fuat. (2007). *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet* (2. Bsk.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1929). *Jokond ile Si-Ya-U*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Nâzım Hikmet. (1994). *835 Satır Şiirler 1* (11. Bsm.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2003). *Yazılar Konuşmalar Yazılar 6* (2. Bsk.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2004). *Yazılar 6* (4. Bsk.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2007). *Yazılar (1924-1934) Yazılar 2* (5. Bsk.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2007). *Yazılar 4* (5. Bsk.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özcan, N. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*. Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özkartal, M. Z. (2008). *Nâzım Hikmet'in Şiiri 'Jokond ile Si-Ya-U' Zeliha Berksoy'la Sahnedeydi*. 20 Kasım 2009 tarihinde <http://www.insanokur.org/?p=531> adresinden erişildi.
- Pala, İ. (1989). *Ejdeha. Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* içinde (C. I, s. 289). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İ. (2002). *Efsane Güzeller*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (S. Tansuğ, Çev.) (4. Bsm.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (B. Madra vd., Çev.) (4. Bsm.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rona, Z. (2008). *Leonardo da Vinci. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (C. 2, s. 945). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sazyek, H. (2006). *Yeniliğin İki Öncüsü: Nâzım Hikmet ve Ercüment Behzat*. (Talât Sait Halman vd., Ed.), *Türk Edebiyatı Tarihi 4* içinde (ss. 21-47). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sülker, K. (1987). *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı, 2. Cilt: 1929-1933*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Terzioğlu, Ö. (2008). *Nâzım Hikmet'in Sömürgecilik Karşıtı Şiirlerinde Romanlaşma, Çok Seslilik ve Mizah*. Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Timuçin, A. (1979). *Nâzım Hikmet'in Şiiri*. İstanbul: Alaz Yayınları.
- Timuroğlu, V. (1998). *1923-1940 Yılları Arasında Ekinimizin ve Yazınımızın Kaynakları. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu 20-22 Kasım 1998* içinde (ss. 25-55). Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.
- Tokel, D. A. (2001). *Cemşid. Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü* içinde (C. 1.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

- Topuz, H. (2011). *Hava Kurşun Gibi Ağır Nâzım Hikmet'in Romanı*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Vâlâ Nureddin. (1999). *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* (7. Bsk.). İstanbul: AD Kitapçılık AŞ. 10 Kasım 2013 tarihinde (http://www.du.ac.in/fileadmin/DU/Academics/course_material/euroart/hyperlinks%202) adresinden erişildi.