



International Journal of Languages' Education and Teaching
Volume 6, Issue 3, September 2018, p. 277-294

Received	Reviewed	Published	Doi Number
29.08.2018	21.09.2018	30.09.2018	10.18298/ijlet.3148

The Absolute Language in the Poems of Halide Nusret Zorlutuna

*İsmail SÜPHANDAĞI*¹

ABSTRACT

Since the concept of absolutism involves unquestionability and uncontrollability, it leans on certainty. Therefore, the concept has different occurrences, primarily theological, political, intellectual and literary. Accordingly, absolutism in the theological sense includes the unquestioned acceptance of God's orders and prohibitions for a believer, as well as his promises concerning the other world. Politically, absolutism includes the ability of the sovereigns to directly intervene in the lives of the masses in their administration, as well as making sure that their orders and prohibitions are reassured. Regarding the mentality, absolutism refers to the fact that what one thinks is true without a doubt, whereas in the literary sense, absolutism refers to the fact that language is unquestionable, uncontrollable and involves universality and certainty. In this sense we can speak of a general common character of absolutism that occurs around certainty. , The dictation of any opinion to the addressee is a privilege indirectly given to the possessor of absolute faith. What is important here is that the dictation of any knowledge or opinion in a dogmatic manner damages the human right to freedom. The possibility of people to live together as a social entity is often problematic because of this absolutist attitude. This work follows the imprint of literary texts with an absolutist point of view. The fact that the tradition is the undercurrent shows itself in between the lines. Mentality changes slowly. In this study, the absolutist language in the poems of Halide Nusret Zorlutuna will be examined within the framework of the deconstruction method and Tanpınar's criticism, depending on the flexibility provided by Mehmet Kaplan's eclectic method.

Key Words: Halide Nusret Zorlutuna, language, mind, poem, absolute.

Halide Nusret Zorlutuna'nın Şiirlerinde Mutlakiyetçi Dil

ÖZET

Mutlakiyet kavramı, sorgulanamazlık ve denetlenemezlik içerdiğinden bir tür kesinliğe yaslanır. Bu yüzden kavramın başta teolojik, siyasi, zihni, edebî olmak üzere farklı zühurları vardır. Buna göre teolojik anlamda mutlakiyet, bir inanan için Tanrı'nın emir ve yasaklarıyla birlikte onun öte dünyaya ilişkin vaatlerinin sorgulanmadan kabulünü içerir. Siyasi anlamda mutlakiyet hükümlerinin, idarelerindeki kitlelerin hayatlarına doğrudan müdahalede bulunabilmeyi ayrıca onların emir ve yasaklarının her tür tehditten emin kılınmasını içerir. Zihniyet bağlamında mutlakiyet, kişinin düşündüğü şeylerin yanlışlık içerdiğine dair herhangi bir kuşku taşımamasına gönderme yaparken edebî anlamda mutlakiyet ise dilin sorgulanamaz, denetlenemez, genel geçerlik ve kesinlik içermesidir. Bu doğrultuda mutlakiyetçiliğin kesinlik etrafında oluşan genel bir ortak karakterinden söz edebiliriz. Herhangi bir kanaatin muhataba dikte ettirilmesi, kesin inançlılığın sahibine dolaylı olarak tanıdığı bir salahiyet olarak dikkat çeker. Burada önemli olan husus, kesin olarak inanılan herhangi bir bilgi veya kanaatin muhataba dikte ettirilmesinin mutlakçı bir tavır olarak insan özgürlüğüne verdiği haledir. İnsanın sosyal bir varlık olarak birlikte yaşama imkânı, çoklukla bu mutlakçı tavır yüzünden sorunlu hale gelir. Bu çalışma, mutlakiyetçi bir bakış açısı ile tavrın edebî metinlerdeki izini takip etmektedir. Zaten geleneğin kendini dip dalgalarla devam ettirdiğine ilişkin veri satır aralarında kendini gösterir. Çünkü zihniyetler yavaş değişir. Bu çalışmada Halide Nusret Zorlutuna'nın şiirlerindeki mutlakiyetçi dil, Mehmet Kaplan'ın eklektik metodunun sağladığı esnekliğe bağlı olarak yapısöküm metodu ile Tanpınar'ın tenkit anlayışı çerçevesinde irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Halide Nusret Zorlutuna, dil, zihin, şiir, mutlak.

¹ Öğretim Görevlisi, Muş Alparslan Üniversitesi, i.suphandagi@alparslan.edu.tr

1. GİRİŞ

Mutlakiyetçilik kavramı, hangi konu ile ilgili olursa olsun kesinliğe ve sorgulanamazlığa doğrudan veya dolaylı gönderimde bulunur. Bir sanat eserinde konuşan öznenin diğer ihtimalleri dışarıda tutarak konuşmasına dayanır. Kesinliğin ihtimali, ihtimalin ise kesinliği içermemesi, bu iki kavramın karşıtlık içinde konumlanmasını doğurur. Bu bağlamda kesinlik içeren herhangi bir bakış açısı, dil zemininde mutlakiyetçi dil olarak karşımıza çıkar. Kesin doğrulara sahip olduğu kanısıyla yola çıkan bir düşünce, doğal seyrinde bir iddia olarak öne sürülen farklı düşüncenin haklılığı noktasında yeterince yumuşak davranmaz. Doğrunun sübuta erdiği yerde onun aksinin hayat bulması bu bakımdan zordur. Bu doğrultuda mutlakiyetçi dil, bir sanat eserinde anlatıcının hayat karşısında bir yorum olarak dile getirdiği savının, genel geçer bir doğru olarak kabulünü içerir. Nitekim bizde gelenek, Tanpınar'ın izahını verdiği şekliyle mutlak kabule dayalı olarak belirlenmiş muayyen değerlerin aktarımı üzerine inşa edilir. (Tanpınar, 1988: 1-33) İster insan ilişkileri ister gündelik hayat isterse edebi yazın olsun her sahada insanın bir diğer şeyle kurduğu ilişki, bu muayyen değerlere göre şekil alır. Mutlak kabule dayalı olarak belirlenmiş olan herhangi bir düşünceyi şahsi tecrübenin öznelliği içinden sunma deneyimi, mutlak olanın otoritesine düşüreceği gölge bakımından olumlu karşılanmaz. Bu bakımdan geleneğin dilinde, kişisel deneyimin çoklukla dışarıda tutulduğu görülür. Zaten konuşmanın genel geçer bir şekilde akışı için şahsi tecrübenin ötelenmesiyle birlikte temellük edilmiş hakikat iddiasının var olması gerekir. Oysa hakikat, özü itibarıyla her tür sınırlamaya direnen bir yapı arz eder. Örneğin İbn Arabi cenneti, daima tehdit altında olan yer olarak ele alır. Ona göre "cennetin mutluluğu daima tehdit altındadır." (Almond, 2012: 9) İnsanın nihai kaygıyı yaşamadan hep bir eksikle sürdürülecek olan doğasına işaret babında benzer vurguyu P. Tillich yapar: "Hiç kimse onsuz tam değildir, çünkü hiç kimse nihai kaygı olmadan tam değildir." (Koç, 2018: 113) Bu doğrultuda hakikatin temellük edilemeyen yapısı, insanın hayat karşısındaki konumunu ihtimaller zeminine çeker. Burada kesin bir dilden, kesinlik içeren bakış açısıyla konuşmaktan söz edilemez. Kesinlik içeren bir dil, dolaylı ya da doğrudan hakikat iddiası taşır: "İnsanlar, tabiat kanunlarını kendilerine ram edebildikleri ve bütün hususiyetlerini kavrayabildikleri nispette mutlak hakikate doğru yol almaktadırlar." (Oktay, 1986: 487) Böylece kesinlik dili ile ihtimaller üzerine kurulu olan dil arasındaki fark, kendini belirgin kılar. Hakikatin temellük edilemez oluşuna yönelik kabul ile hakikatlilik iddiasıyla yoluna devam eden kabulün ortak bir geleneğe vücut bulmuş olmasının elbette başta zihniyet olmak üzere birçok nedeni vardır.

Türk Dil Kurumu'nca "kesin, salt, hiçbir şeye bağlı olmayan" (tdk.gov.tr) anlamlarıyla verilen mutlak kelimesinin düşüncede delalet ettiği şey, kişinin hayata kesin ve sübuta ermiş doğrular içinden bakmasıdır. Bu bağlamda içinde evet ihtimali taşımayan hayır cevabı ile içinde hayır ihtimali taşımayan evet cevabının, kesin inançlı bir bakış açısını ve mutlakiyetçi bir zihin yapısını yansıttığı söylenebilir. İçinde herhangi bir şekilde ihtimal taşımayan dilin, mutlakçı ve kesinlik bildiren bir dil olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Diğer taraftan söylenen herhangi bir şey, her alanda geçerliliği ve geçersizliği göz önüne alınarak söylenmediğinde onun tek sahada geçerli addedilmeye indirgenmiş olduğu düşünülür. Bunun ise realiteyle uyumundan söz edilemez.

Siyasi anlamda da mutlakiyet kavramı, otoritenin sorgulanamazlığına ve başka hayatlara doğrudan müdahale edebilen gücüne işaret eder. Batı'da özellikle otuz yıl savaşlarından sonra ortaya çıkan mutlakiyetçi idare biçiminde hükümler, sahip oldukları gücün her tür tehditten üstün kılınmasına odaklanırlar ve kişisel otoritelerinin önünde de engel tanımak istemezler. Bu yönetim biçimi sorgulanmaya kapalı yönüyle gücü elinde bulunduranın inisiyatif yetkisini merkeze alır. Böylece o *sıradan insanın ve / veya aşağıda bulunan korkak bir sürüngenin* yaşamına müdahalede bulunur. Her

şeyin tek güç odağınca denetlendiği bu yönetim biçiminde güç sahibini denetleyecek herhangi bir mekanizmanın önü büyük oranda kapatılır. Örneğin yerel yönetimlerin ayrıcalıkları bu tehditlerden biriydi. Gerek yerel yönetimlerde söz sahibi olanlar gerekse asiller veya diğer güç merkezleri, bilhassa bürokraside kendilerine verilen büyük makamlara karşılık olarak sindirilir. Her tür muhtemel tehdit, bir şekilde mutlakiyet idaresinin denetimine alınmaya çalışılır. (Köktürk, 2011: 73-97)

Mutlakiyetçi yaklaşım, bir zihniyet sistemine dayalı olarak her alanda benzer şekilde tavır geliştirir. Yönetimde olsun, din veya dil zemininde olsun bu kavramın kendi müktesebatınca ortaya koyduğu tavırda, muhatabından kabul etmesini beklediği belirli bir düşünce vardır. Bu beklentinin karşılanması adına dilin imkânlarından yararlandığı görülür. Böylece dilde de söz konusu beklentinin gerçekleşmesine yönelik umut vaat eden anlatı formları doğar. Dil, mutlakiyetçi düşüncenin veya talebin aktarım aracına döner. Bu bağlamda dili mutlakiyetçi kılan unsurların çoklukla genel geçer ifadelerde, örselenen gerçeklikte, benzetme sistemleri üzerine kurulu anlatılarda, duygu ve düşüncelerin geleneğin hazır düşünme kalıpları ile aktarılmasında ve bilhassa şahsi tecrübeye yer verilmemesi gibi hususlarda temerküz ettiği söylenebilir. Tanpınar'ın *realite terbiyesi* nden yoksun olmayla dile getirdiği de esasında dilin bu minvalde kullanımınıdır. Çünkü bir sanat eseri ilk sınavını gerçeklik karşısında verir. O, neyi anlatırsa anlatsın ilkin realiteyle temas kurmak zorunluğuyula yüz yüzedir. Sanatta realizme yükselmenin de imkânı sanat eserinin realiteyle kurduğu temasa bağlıdır. "Realite insan şuurunun dışında, ona tabi olmadan mevcut olan şeydir, yani tabiattır, cemiyettir. Bunun izafisi ve mutlakı olmaz. Realite mutlaktır ve insan şuuruna tabi olmayışı da inkâr götürmez ve realizme varmak isteyen bir sanatkârın mutlak şekilde kabul mecburiyetinde olduğu bir hakikattir." (Oktay, 1986: 487)

2. YÖNTEM

Edebi metinde söylenilenin genel geçer bir kabul gibi ileri sürüldüğü ve söylenilenin geçerliliği konusunda herhangi bir şüphenin yer almadığı anlatma edimi, dilde mutlakiyetçilik olarak karşımıza çıkar. Halide Nusret Zorlutuna'nın şiirlerinde yer alan mutlakiyetçi dil ilkin Mehmet Kaplan'nun eklettik metodu doğrultusunda çözümlenecektir. Bu metod, eseri merkeze alır fakat metnin tefsirinde gerekli görülen başka metotların kullanılmasına da izin verir. Edebî eseri *münferit bir vakua* olarak değerlendiren Kaplan, tek metodun kullanılmasında ısrarcı değildir. Devir, şahsiyet, eser ve okur gibi unsurlardan her biri edebî eserin anlaşılması için önemlidir fakat bunlar tek başına eseri izah edemezler. Bu bakımdan Kaplan, tahlillerinde farklı metotları kullanır ve bunlardan yalnız birine bağlı kalmak hususunda ısrar etmez. (Canatak, 2007: 153) Eklettik metodun gereği olarak metinlerin analizinde yapısökümcü okumaya da yer verilecektir. Bu okuma biçiminde kavramlar arası hiyerarşik üstünlüklerin verili olana yaslanmasından ötürü hayat karşısında tek yorumun mutlaklığından söz edilemez. (Sim, 2000: 30) Diğer taraftan "yazarın söylemek istediği ile metnin dile getirdiği anlam arasındaki farka ışıttutma'yı hedefler. (Moran, 2009. s. 205) Bunlarla birlikte şiirlerin analizinde Tanpınar'ın tenkit anlayışına da başvurulacaktır. Tanpınar bilhassa şahsi tecrübenin sanatta en mühim bir unsur olduğunun altına çizer. (Tanpınar, 1992: 128-130) "Sanatta mümkünü aramak, en tehlikeli zayıflıktır" (Tanpınar, 1992: 61) sözüyle Tanpınar, edebî eserin tenkidi hususunda yöneldiği ufku açığa vurur. Oluş ile görünüş arasındaki ilişkiyi çözümlenmede ise Göstergibilimsel Dörtgen'e başvurulacaktır. Olduğu gibi görünenin gerçeklik ve görüldüğü gibi olmamayı da yalan ekseninde imleyen bu yaklaşım, bu doğrultudaki analizleriyle metnin gerçeklik düzeyini açığa çıkarır. (Uçan, 2008: 129-130) Bu doğrultuda girişte verilen çerçeve doğrultusunda Halide Nusret Zorlutuna'nın şiirlerinde 'mutlakiyetçi dil' ile ilgili hususlar tespit edilmeye çalışılacaktır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. HALİDE NUSRET ZORLUTUNA VE ŞİİRDE MUTLAKİYETÇİLİK

İstanbul doğumlu olan Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984) ilköğrenimini Kerkük'te çeşitli hocalardan aldığı derslerle özel olarak tamamlar. Erenköy Kız Lisesi'ni bitirdikten sonra İÜEF Tarih bölümüne devam eder. Sınavla öğretmenlik hakkını kazandıktan sonra 1924 yılından itibaren ülkenin birçok ilinde edebiyat ve Türkçe öğretmenliği yapar. 1957'de, Ankara Kız Teknik Öğretmen Okulu'ndan emekliye ayrılır. Yazı hayatına lise yıllarında başlayan Zorlutuna, Milli Edebiyat akımı içerisinde değerlendirilir. Samimi, lirik kısmen de mistik eğilimler içinde eser veren şairin düşünce ufku milli ve manevi değerlere bağlılık yolunda seyrederek. Memleketin birlik ve bütünlüğüne; fertlerin ise inanan ve inandığını yaşayan fertler olmasına önem verir. "Memleket edebiyatının tasvirde kalan, gözlemci gerçekçiler"(Enginün, 2015: 42) sınıfına dâhil edilen ve Millî edebiyat akımı içerisinde değerlendirilen şair, Millî Mecmua, Kadınlar Dünyası, Çağrı, Hilal, Defne Salon Mecmuası, Hisar, Aydıbir, Çınaraltı, Türk Kadını, Töre vb. dergilerle birçok gazetede yazılarını yayımlar. Vatanseverlik, milli ve manevi değerlere bağlılık onun düşünce ufkunda hep var olan meseleler olarak karşımıza çıkar. Türkçeyi temiz kullanışıyla dikkat çeken Zorlutuna, şiir, roman, öykü, mektup, hatıra gibi edebiyatın birçok türünde eserler vermiştir. (TBEA, 2003: 1133); Akyüz, 1985: 903)

Geceden Taşan Dertler 1930'da, Yayla Türküsü 1943'te, Yurdumun Dört Bucağı 1950'de ve Ellirim Bomboş ise 1967'de yayımlanır. (Akyüz, 1985: 903) Zorlutuna'nın şiirleri, kronolojik sıralamaya uygun olarak değerlendirmeye alınacaktır.

Zorlutuna'nın yirmi beşli yaşlarda kaleme aldığı "Geceden Taşan Dertler"(Zorlutuna, 2008: 23) başlıklı şiiri, tematik açıdan başka acılara duyarlı olmayı işler. Konu ise çaresiz, dul, yoksul, hasta insanların iştirilmeyen acılarıdır. Şiir kısmî olarak manzum metin edasını da taşır. Şiirde konu ve tema arasında herhangi bir dolayımamaya rastlanmaz. Şair, bir akşam vakti üç arkadaşıyla konuşurken birden içine doğan bir kederi dile getirir. Bu keder, acısını kimselere duyuramayan sessiz yığınların kederidir. Doğrudan anlatmanın öne çıktığı metin bu yönüyle geleneğin aktarım yolunu bilinçli veya bilinçsiz tercih etmiş görünür.

Şiirde üç arkadaşın biri Ay'dır. Şiirde, şair ile Ay arasında geçen konuşma, şairlik etrafındadır:

"...

Ay içildi, gülümsedi: Şairsin; dedi.

Şair miyim?.. Bu suali gönlüm inledi...

Yine acı kahkahalar gezdi göklerde,

Dedim: Çocuk! Ah!.. Ben nerde şairlik nerde!

'Şair' demek, duyduğunu söyleyen demek;

Benimkisi yalnız duymak... İçten inlemek

Şair olmak! Bunu bilsen nasıl isterdim

Şair olsam beni böyle ezmezdi derdim.

İndirirdim şen görünen nikabımı,

Kâinata haykırırdım ıstırabımı.

..."

Şiir, gelenekten tevarüs edilen anlamların doğru olduğuna yönelik kabule dayanır. Şiirde 'şair demek, duyduğunu söyleyen demek" mısraı, şairin ne olduğuna ilişkin bir tanımı içerir. Bu mısradaki duyduğunu söylemekle kastedilenin hissettiğini söylemek olduğu anlaşılır. Burada şairin neliğine ilişkin kolektif algı, sorgulanmadan yinelenir. Şairin hissettiğini söyleyenden ibaret sayılmasının mümkün olup olmadığı meselesinden önemli olan şey, şairliğin neliğine ilişkin tespitin sorgulanmadan doğru kabul edilmesidir. Bununla birlikte şairliğin 'duyduğunu söyleyen'den başka bir şey olması ihtimalinin dışarıda bırakıldığı görülür. Zaten mutlakiyetçi dil ve zihnin birincil değerdeki göstergesi, söylemin kuşkudan azade kılınmış yapısıdır.

Diğer taraftan okurun şiirde söylenenin şairce doğru kabul edildiğine yönelik inancı büyük oranda kaçınılmaz görülür. Aksi durumda şairin, doğrudan doğruya yalan söylemiş olmakla itham edilmesi gündeme gelebilir. Bu bakımdan şiirde konuşan varlığın, söylediği şeye inandığı varsayılır. Bu varsayımdan hareket edildiği takdirde, şiirde birtakım çelişkilerin görünür hâle geldiği söylenebilir. Bunlardan ilki şiirde konuşan öznenin şair olmadığını söylediği halde şiir yazmasıdır. Dahası kendini de 'Ay içildi, gülümsedi: Şairsin; dedi' şeklinde şair olarak muhatap aldırmasıdır. Burada 'şair olmak, bunu bilsen nasıl isterdim' mısraını, şiirin arasına tevazuun erdemine sahip bir şair olduğunu veya olmayı arzu ettiğini sığdırmak olarak okumak mümkündür. Sonraki iki mısraın barındırdığı çelişki de buna benzer. Şiirde konuşan özne, 'şair olsam beni böyle ezmezdi derdim' diyerek şairlerin *dertler karşısında ezilmediğini* ima eder. Bu bağlamda kesin bir belirlemeden söz etmenin güçlüğü ortadadır. Zaten dert karşısında ezilmenin ya da ezilmemenin neye tekabül ettiği yönünde sabit durumdan; bir olgu biçiminden söz edilemez. Bundan, acıyı dile getirmiş olmanın acıya karşı bir tür üstünlük sağlamayı beraberinde getirdiğini anlayabiliriz. Ne var ki bu durum da bir şairin *dert karşısında ezilmediğini* göstermek için yeterli bir veri sayılmaz. Üstelik Zorlutuna, şairi hem duyan ve inleyen biri olarak tarif eder hem de 'şair olsam beni böyle ezmezdi derdim' der. Dolayısıyla duyan ve inleyen biri olarak şairin dertler karşısında ezildiğini anlayabiliriz. Bu durum ise 'şair olsam beni böyle ezmezdi derdim' mısraıyla çelişir.

Bununla birlikte şiirde konuşan özne 'eğer şair olsaydım ıstırabımı kâinata haykırırdım" biçiminde şairliğin ne olduğuna delalet eden bir anlama gönderme yapar. Burada şairliğin 'bir ıstırabı kâinata haykırmak' olduğuna yönelik kabulün baskın olduğu görülür. Şairliğin bir ıstırabı kâinata haykırmaktan başka bir şey olabilme ihtimalinin dışarıda bırakılması, şiirdeki dili mutlakiyetçi zemine çeker. Çünkü sanatkâr ve sanat eseri çoklukla, söylemek zorunda olduğu şeyi başka türlü söyleyemediği için biricik olarak görülür: "Yapıt ancak yazar söylemek zorunda olduğu şeyi başka türlü söyleyemediği için, bu bilgi, içinde cisimleştiği imgeden ayrılmadığı için bir simge biçimini alır." (Garaudy, 1991: 169) Dolayısıyla bir sanat eserinin, herhangi bir derdi kâinata haykırmaktan başka bir anlamının da olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan şairliğin ne olduğuna yönelik tanımların öne çıktığı şiirde, estetik vurgudan çok filozofik vurgunun önde olduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan şiirde konuşan öznenin hayli mustarip hâlde olduğunu görmek zor değildir. Buna karşın şair: 'eğer şair olsaydım bu şen örtümü kaldırır, ıstırabımı kâinata haykırırdım' der. Oysa şiirde şairin zaten 'şen' olduğuna dair bir emare görülmez. Çünkü şiirin bütününe yayılmış olan keder ile başkalarının acısını duymaya yönelik çaba ve iddia, şiirde söylenildiği gibi şen bir örtüye sahip olduğunu kuşkulu hale getirir. Böylece şiirde geçen 'şen örtüyü kaldırmak' sözü, inandırıcılığını yitirir. Diğer taraftan şair olunmadığına yönelik ısrarlı vurguya rağmen ortaya konulmuş olan şiir var. Okur, bu vurguyu şairin bir tür şairlik iddiasında olmadığına yorabilir. Elbette şairlik iddiasında bulunmamak bir kişinin şair olmasının veya sayılmasının engeli değildir.

“Anneme” (Zorlutuna, 2008: 25) başlıklı şiirinde Zorlutuna, annesi sıkıntılıyken sığınacak bir liman olarak görür. Şiir, doğrudan anlatmayı öne alan bir üslupla ilerler. Şiirde herhangi bir dolayım lamaya başvurulmaz. Şairin iç dünyasında kopan bir takım fırtınalar vardır ve şair bu ruh halini tabiat unsurlarına izafe eder:

“Dağların başında yine duman var.

Telaşlı uçuyor beyaz martılar

Fırtına kudurmuş zalim bir kinle...

Annecim bir lahza kalbimi dinle:

Benim içimde de fırtınalar var...”

Şiirin yukarıya alıntılanan bölümünde kuşların telaşla uçuşması, fırtınanın zalim bir kinle kudurması şairin, iç sıkıntısını tabiat unsurlarına izafe edişini gösterir. Bu kullanım biçiminin şairde genel bir eğilim olduğu söylenebilir. Nitekim Kış Levhaları” (Zorlutuna, 2008: 26-27) şiirinde bu tür izafelerin “kalpsiz kış, merhametsiz kış, hain kar, hisli kari” biçimlerinde yapıldığı görülür. Bununla birlikte şair içinde fırtınaların koptuğunu söylerken bunu okurca deneyimlenebilecek herhangi bir tecrübe ile sunmaz. İç sıkıntısına gönderme yapıp bazı kavramların, tabiat unsurlarına yüklenmesi suretiyle bir soyutlamaya başvurulur. Esasında bu soyutlama, şiirde konuşan kişinin kendini aradan çekmesiyle oluşan bir anlatı formuna tekabül eder. Buradaki soyutlama, yeni bir gerçeklik düzeyi oluşturma ediminden çok şiirde konuşan öznenin şahsi tecrübelerini gizlemesine veya onları örtük kılmasına atıftır. Çünkü içinde fırtınaların koptuğunu söyleyen birinin acısının okurca deneyimlenebilmesi mümkün görülmez. Fırtına ile duygular arasında analogik bir ilgi kurulabilir fakat bu analogide okurun kendi deneyimleriyle örtüştürmek suretiyle idrak edebileceği bir tecrübeden söz edilemez. Sahip olduğumuz veya yaşadığımız hislerin sadece adını vererek onlar hakkında ne tür deneyimden geçtiğimiz ile ilgili yeterli bir ipucu sunmuş sayılmayız. Her duygunun her insanda yaşanma biçimi en azından düzey olarak farklıdır ve her duygunun insanda farklı ihsaslara yol açtığı bilinmektedir. Zorlutuna, yukarıya alıntılanan bölümde kişisel tecrübeyi okur nazarından saklı tutan yönüyle bir soyutlamaya başvurur. Bu dil, hakikati temellük ettiği sanısıyla oluşmuş zihnin eşyayla kurduğu münasebete dayanır. Bu münasebette, sanatkar şahsi tecrübelerini okur nazarından emin kılar. Hatta kişisel olanın mahremiyet alanlarından biri olarak görüldüğünü zikretmekte fayda var. (Bekiroğlu, 2008: 117)

Yukarıdaki bölümde dikkat çeken bir diğer husus ise fırtınaya yapılan katmerli izafedir. “Fırtına kudurmuş zalim bir kinle” mısraında fırtınanın kin ile kinin de zalimlikle vasıflandırıldığı görülür. Böylece tabiat unsurları şairin kendince izafe ettiği sıfatlarla araçsallaştırılır. Bu kabil dil kullanımının realiteyle uyumundan söz edilemez. Elbette bu dilin, varlığın birliği anlayışından neşet eden mistik geleneğin oluşturduğu zihin ameliyesiyle bir ilgisi var. Çünkü varlığın, ilahi nurun kendinden taşması suretiyle vücut bulduğunu dile getiren (Âvânî, 1997: 91), kadim Şark mistisizmi eşyanın insan gibi yorumlanmasına kapı aralar. Şair bu bakımdan, hem içinde koptuğunu söylediği fırtınayı, fırtınanın somut olarak çağrıştırdıklarıyla ilişkilendirerek analogi yapmış hem de fırtınaya yüklediği sıfatlarla onun mutlak biçimde olumsuzlanmasına yol açmıştır. Bu yapı şiiri mutlakiyetçi bir görünüme sev keder. Fırtınanın biçimi ve niteliği ile kalbin acısı arasında kurulan analoginin şahsi tecrübeyi aradan çekme eğilimine işaret ettiğini söyleyebiliriz. Bunun yanında fırtınanın insan için mutlak surette olumsuzluk içermesi de mümkün görünmez. En azından birinin muhtemel bir fırtına sayesinde düşman nazarından sakınmış olabildiği, onun gözünde fırtınayı olumlu kılar.

Şiir tematik açıdan sığınılacak bir konumda değerlendirdiği anneyi konu edinir. Doğal seyrinde sığınan ile sığınılacak olan arasındaki diyalektikte güçlü olanın sığınılan olduğu açıktır. Zorlutuna şiirin son bölümünde:

*“İğil de azıcık gözlerime bak:
Ruhumu kavrayan elemi dine,
Söndür bu ateşi nazlı sesinle!...” der.*

Burada kendisine sığınılacak olanın ‘nazlı’ lık ile vasıflandırıldığı görülür. Nazlı bir ses, sahibinin güçlülüğüne gönderme yapmaz. Oysa sığınacak durumda olan normal seyrinde bir aciziyet içinde bulunan kişidir ve ancak kendisinden güçlü olan bir duyguda sükûnet bulabilir. Bu durumda sığınan birinin sığındığı kişinin nazlı sesiyle teskin olabilmesi en azından realiteyle uyumsuz. Bu bakımdan şiirin son mısraının bir düşünce yoğunlaşmasıyla söylenmiş olduğu kuşkulu görülür. Gelenekten tevarüs edilen hazır düşünme kalıplarının kullanılması, şiirin mutlakiyetçi bir görünüme sahip olmasına yol açar.

“Geç Yolcu” (Zorlutuna, 2008: 31) şiirinde şair, geçen zamana, solan hayallerine, gamla yüklü hayatına sitem eder. Şiir, kullandığı betimlemeler itibariyle yaşlılık ikliminden konuşur. Oysa şiirin 1930 yılında yazıldığı dikkate alındığı takdirde şairin yirmi dokuz yaşında olduğu görülür:

*“Anlatamam, sorma kalbimi oyan derdi
Anlatamam, dertlerimden suçlarımdan daha çok
Her geçen gün ömrüme bir yeni acı verdi
Her saatim gönlüme saplanan bir zalim ok.”*

Şiir henüz genç yaşta sayılan birinin gençlikten ettiği sitemi dile getiriyor. Elbette gençliğin ya da yaşlılığın sınırlarına ilişkin keskin bir hat çizmenin pek de kolay olmadığı söylenebilir. Bu yönüyle sanat eserinde konuşan varlığın, söylediklerinin gelecekte de geçerli kılınabilmesi için bir ihtimalin içinden konuşma sorumluluğu taşıdığı muhakkaktır. İleriki zamanda şairin kendi kendini yanlışlamış olma ihtimaline karşı bu gerekli bir dil olayı olarak karşımıza çıkar. Çünkü sanatta gerçekliğin büyük oranda muhatabını inandırmak üzerine kurulu olduğunu görürüz. En azından her metnin bunu dolaylı ya da doğrudan talep ettiğini dile getirebiliriz. Anlatılana muhatabın inanıp inanmamakta serbest olduğu gibi bir yaklaşım realiteyle örtüşmez. Çünkü inanma, keyfiliğin doğal seyrine terk edilen bir eylem olarak görülemez. Metnin ikna edebilmesi, bunun için gerekli veri ve deneyimi ortaya koyması gerekir. Bu bakımdan her sanat eserinin ilk sınavını gerçeklik karşısında verdiğinden bahsedebiliriz. Sanat eserinin niteliğine ilişkin belirleme ise bundan sonradır.

Yukarıya alıntılanan dördlükte şair, kalbini oyan derdi anlatamadığını, derdinin suçlarından çok olduğunu, her geçen günün ömrüne yeni bir acı verdiğini ve yaşadığı her saatin gönlüne zalim bir ok gibi saplandığını ifade ediyor. Bu doğrultuda ne anlatılamayan derdin ne de dert ile suç arasında kurulan ilişkinin okurca deneyimlenecek bir tarafı var. Her geçen günün bir insanın ömrüne acı vermesi ne denli sahici görünmezse her saatin zalim bir ok gibi gönle saplanmış olması da o derece sahici görünmez. Hâliyle söz konusu dördlük, acıya ilişkin bir şeyler söylemiş olmanın lüzumundan ötürü zihnin ünsiyet ettiği bir dizgeyle oluşturulmuş olarak karşımıza çıkar. Diğer ifadeyle şiir, hem söyleyence doğrulanması hem de okurca sınanması mümkün olmayan bir dile yaslanır. Bu dil kullanımının samimiyet içermesi elbette mümkündür. Çünkü “samimiyet doğrudan doğruya sadece

bir konuşmacının inandıklarını dile getirmesini ima eder.”(Williams, 2006: 163) Ne ki samimiyet, bir metnin gerçeklikle ilişki kurabilmesinin ölçütlerinden sadece biridir. Başka ifadeyle hakikat, ancak samimiyetten sonra dile getirilebilir. Bu bakımdan gerçeklikle temasın ancak samimiyetten sonra işe dâhil olduğunu söyleyebiliriz.

Şiirin ikinci dördlüğünde de gerçekliğin örselenmiş yapısı karşımıza çıkar:

*“Gençlik senelerimi çiçekliyen rüyalar
Soldular çürüdüler söndüler birer birer
Her yıldızın yerinde şimdi bir avuç kül var
Bahçelerin yerinde kimsesiz viraneler.”*

Bu mısraların yazıldığı sıralarda şairin yirmi dokuz yaşında olduğu dikkate alınırsa şairin bu yaşta iken gençlik senelerine vurgu yapmış olması en azından kronolojik bakımdan da realiteyle örtüşmez. Burada şimdiki zamanın her vakit geçmişte kurulan hülyalardan daha tatsız olduğuna yönelik hazır düşünme kalıplarının kullanıldığı görülür. Öyle ki siyasi açıdan geçmiş çoklukla karanlıklar içinde gösterilirken nostaljik durumlarda geçmiş her zaman daha iyi ve tatlı gösterilir. Buradaki tezat, geçmiş söz konusu edildiğinde muhtemelen ondaki hayallerin temel alınmasına dayanır. Siyasi açıdan ise mevcut siyasi ortama ideolojik veya başka saikle duyulan güven geçmişi karanlıklar içinde göstermeye yönelir. “Güneş Doğarken” (Zorlutuna, 2008: 32-33) şiirinde Zorlutuna, Cumhuriyet’in kuruluşu bağlamında Mustafa Kemal Atatürk’ü güneşe nispet ederken geçmişi karanlıklar içinde gösterir:

*“Esaret acısı bir kâbus gibi
Çökmüştü biçâre omuzlarına
Hepsinin bunalmış, ezilmiş kalbi
Ümitsiz bakıyor gözler yarına
...
Yaralar sarıldı, yaşlar silindi
Parladı zulmetten eriyen gözler
Her kalbe ümidin ışığı sindi
Ümitle gülmeğe başladı her yer.”*

1923 yılında yazılmış olan bu şiirde, mevcudun iyi gösterilmesi, geçmişin olumsuzluklar içinde gösterilmesine dayanır. Bu bakış açısının kıyaslama yaparak değer üretmeye dayandığını söyleyebiliriz. Bu aynı zamanda mevcudu, herhangi bir zihinsel emeğe başvurmadan yüceltmenin kolay yollarından biri olarak karşımıza çıkar. Zira hiçbir realite, bütünüyle karanlıktan ve ümitsizlikten ibaret bir geçmişin bir anda düze çıktığına tanıklık edemez. Bu bakış açısı en azından düze çıkmak için verilmiş başkaca emeklerin görmezlikten gelinmesini içerdiğinden mutlakiyetçi bir bakış açısı olarak belirginlik kazanır.

Mutlakiyetçi bakış açısı, herhangi bir problemin çözümü için muhtemel başka yolların varlığı konusunda kapı aralamaz. Çoklukla insiyaki bir yönelişin sonucunda ortaya çıkan bu anlayışın elbette bir arka planı vardır. Temellük edilmiş hakikat telakkisinin bireydeki tezahürü olarak bu bakış açısı,

insanın nihai aşamada hayata ilişkin bir yorumdan ibaret olduğu noktasında sükûnet bulduğu söylenemez. Çünkü temellük edilmiş hakikat telakkisi, insanı hakikatliliğinden kuşku duymadığı şeyin aktarımına meyilli kılar. Zorlutuna “Gençlikle Baş Başa” (Zorlutuna, 2008: 36-37) şiirinde yurdun muhtemel dış tehlikeler karşısında korunması için bir yol sunar:

*“O sana zehir saçarken
Sen de onu zehir ve ateşle ez!
Zafere başka yol yoktur ki zaten:
Gökteki düşmana yerde bakarsan
Emin ol ki sana zafer gülemez
Ne kadar bağrından akıtsan da kan.”*

Şiir, zafer için muhtemel başka bir yol olmadığı savındadır. Elbette şiirin tek çıkar yol olarak öne sürdüğünden başka bir yolun varlığının keşfedilmesi durumunda şiirin öne sürdüğü savın kuşkulu hale geldiği görülür. Başka ihtimalleri dışarıda bırakması yönüyle şiirdeki bakış açısının mutlakiyetçi bir dil görünümünü yansıttığı söylenebilir.

“Benim Gönlüm” (Zorlutuna, 2008: 50) şiirinde gelenekten tevarüs edilen benzetme sistemleri üzerinden bir şiir dili kurulur. Şiir, insana ait olan bazı özelliklerin insan dışı varlıklara benzetilmesine özel bir vurguyla ilerler:

*“Kimisi diyor ki: ‘Gönlüm kelebek.’
Kimisi: ‘Benimki kartaldır.’ diyor.
Bakalım bu şair ne söyleyecek,
...
Gönlüm, benim gönlüm... O bir rüzgârdır,
Sonsuz denizlerin ufkunda eser
Bazı gün sesinde bir elem vardır,
Yolunda bırakmaz neşeden eser.

Bazen da bir çılgın neşeyle koşar
Alaycı gözlerle süzer hayatı
Gönlümün her saat başka hali var
Bazen çok yumuşak bazen kaskatı!”*

Şiir, analogik bakımdan birbirine ancak belli nitelikleri sebebiyle benzeştirilebilecek unsurlara yer verir. Gönlün kelebeğe, kartala, rüzgâra benzetilmesi, kelebeğin narinliğine, kartalın hep yükseklerde seyretmesine ve rüzgârın ise bütün bir yeryüzünde dolaşmasına nispetlidir. Ne ki narinlik olsun, yükseklerde seyretme veya yeryüzünde sınır tanımadan dolaşma olsun bunların hiçbiri deneyimlenebilecek bir yapı arz etmezler. Bir tür soyutlama düzeyi olarak bu dil özünde şahsi tecrübeyi dilin dışında tutma eylemi olarak karşımıza çıkar. Çünkü yukarıya alıntılanan şiirde şairin şahsi dünyasına ilişkin bir veriye rastlanmaz. Bu okurun kendini şiirde bulabilme imkânını da örseler.

Şair gönlünü rüzgâra benzetirken gönlü ile ilgili betimini vermek istediği hususları rüzgâra izafe eder. Rüzgârın denizlerin ufkunda esmesi, bazı gün sesindeki elemle yoluna çıkan her neşeyi yok etmesi, bazı gün neşeyle koşması, alaycı gözlerle hayatı süzmesi gibi hususlar, kalbin değişken yapısına gönderme olarak okunabilir. Burada mutlakiyetçi dil olarak karşımıza çıkan husus, elemden, neşe ve hayatı alaycı süzmeden anlaşılacak olanın öznel olarak görülmemesidir. Şair, bunların kendince yaşadığından başka şeye tekabül edebileceğini sezdiiren bir dile yer vermez. Elbette bu duyguların tanımını ile ilgili birbirine yakın şeylerin söylenmesi mümkündür. Fakat bu duyguların her mizaçta farklı düzeyde ve biçimde ortaya çıkıyor olması, bunlarla ilgili genelleyici şekilde konuşmayı sınırlar. Şiir, hem şahsi tecrübeyi dışarıda tutan benzetme sistemlerine yer vermesi hem de sadece yaşanan duyguların adlarını sıralayarak sunması nedeniyle dili mutlakiyetçi bir görünüme sevk eder. Hatta şair doğrudan gönlünün hallerine ilişkin konuştuğunda da şahsi tecrübeyi dışarıda bırakır. Gönlünün bazen yumuşak bazen kaskatı olduğunu söyler fakat bunların ne tür bir deneyim üzerinden gerçekleştiğini söylemez. Deneyimin ötelenmesi, dili doğal seyrinde hazır düşünce kalıpları ile konuşmaya yöneltir.

“Arkadaş” (Zorlutuna, 2008: 56) şiirinde ise Zorlutuna, akşamın inlediğini, gamın rüzgâr gibi estiğini söylerken, geleneğin dilinde sıklıkla kullanılan teşhis sanatına başvurur. Bir dil olayı olarak teşhis ve intak, sahicilik iddiası taşıyan sanat eserinde gerçekliği örseler. Bu ve benzeri dil olayları, okur karşısına herhangi bir gerçeklik iddiası taşımayan anlatı formlarında esas işlevlerini yerini getirirler. Elbette gerçekliğin her tür anlatı üzerinden sunumu mümkündür. Ne ki gerçeklik iddiası, ilkin kendisinin realiteye dayalı olmasını talep eder.

“... ”

Derim ki: ‘çarptıyor kalbi bu taşın

Evet, kalbi vardır, hissiz sanmayın;

Hem kalbi var, hem de bin bir derdi var...

Gerçi onu okşar ziyası ‘Ay’ın.

Ah fakat bağrımı oyar dalgalar.”

“Arkadaş” şiirinde şair, yalnızlığını bir taşla kurduğu arkadaşlık ilişkisi üzerinden giderir. Şiirde taşın kişileştirildiği, ona hem canlılık hem de insana mahsus olma yönüyle konuşma özelliği yüklendiği görülür. Öncelik ve sonralık ilişkisinden bakıldığında intak sanatının teşhisi içerdiğini söyleyebiliriz. Çünkü konuşma yeteneği olan varlığın dolaylı olarak insanî olan diğer özellikleri içerdiği açıktır. Ne var ki canlılık özelliği taşıyan bir varlığın konuşma yeteneğine sahip olduğundan emin olamayız. Bu bağlamda şiirde öncelik sonralık ilişkisi bakımından bir çelişki göze çarpar. Şair, ilk olarak taşın göğsüne başını dayayıp onun derdini dinler. Sonrasında ise taşın kalbinin çarptığını söyler. Durdurduğunu göre bu durum taşın konuşma özelliğine sahip olduğunu gösterir. Doğal olarak konuşma özelliği olan bir varlığın bir kalbe sahip olduğunu düşünürüz. Konuşma yeteneğine yapılan vurgudan sonra taşın kalbinin çarptığını fark etmenin, öncelik ve sonralık ilişkisi bakımından bir çelişki içerdiğini söyleyebiliriz.

Diğer taraftan taşın bir kalbinin olduğuna vurgu yapan şair, realitede karşılığı olmayan bir duruma estetik olarak yeni bir gerçeklik düzeyi kazandırma yolunu seçer. Bunu taşın doğal olarak bir kalbinin olmadığı farkında olduğunu duyurarak yapar.

“Derim ki: ‘çarpıyor kalbi bu taşın

Evet, kalbi vardır, hissiz sanmayın”

mısraları, metnin okur nezdinde inandırıcılığını sağlayan bir dil kullanımı olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan estetik bir düzeye işaret eden şiirin öncelik sonralık ilişkisinde aynı hassasiyeti göstermemiş olması, metnin bir düşünce yoğunlaşması sonucu oluştuğunu kuşkulu hale getirir.

Şiirin üçüncü dördlüğünde ise neden sonuç ilişkilerinin herhangi bir realiteye dayalı olarak inşa edildiğine dair bir ipucu sunmaz. Taşın hem kalbinin hem de binbir derdinin olduğunu söyleyen şair, onun ay ışığıyla huzur bulduğunu fakat bu sefer de dalgalar marifetiyle bağrının oyulduğunu ifade eder:

“Hem kalbi var, hem de bin bir derdi var...

Gerçi onu okşar ziyası ‘Ay’ım.

Ah fakat bağrını oyar dalgalar”

Taş, ay ışığı ve dalga arasında kurulan bir diyalektikte anlam yüklemelerin şairin hazır düşünme kalıplarından hareketle yapıldığı görülür. Zira bilhassa Doğu yazını neredeyse bir bütün olarak ay ışığına hüznü ve munis anlamlar yükler. Gönül meselelerine ilişkin söylemde ay ışığı, lirik duyguların aslî imgelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Şairin, taşın ay ışığıyla huzur bulduğuna ilişkin iması, gelenekte hazır olarak kullanılan bir anlamın tabiat unsurlarına izafesi yoluyla sağlanır. Dalgaların da aynı şekilde gelenekte yeterince işlenen sembolik anlamları vardır. Taşın bağrını oyması yönüyle dalga da hazır olarak işlenmiş düşünme kalıplarıyla şiirde yer bulur. Doğal olarak taş, ay ışığı ve dalga arasında kurulan ilişkinin gelenekten tevarüs edilen anlamlar üzerinden sağlandığı görülür. Bu yaklaşım, şairin şiire kendinden bir şeyler ilave etmesi yönünde herhangi bir zenginlik sunmaz. Geleneğin hem dil hem de anlam itibarıyla yinelenildiği şiir, bu yönüyle mutlakiyetçi bir görünümle karşımıza çıkar.

“Kızıma” (Zorlutuna, 2008: 85) şiirinde Zorlutuna, diğer birçok şiirinde olduğu tecrübe diline yer vermez. Şairin kızına duyduğu özlemi ve sevgiyi anlatmasına rağmen ne bu özlemin ne de sevginin şiirde ne tür nüksettiğine ilişkin deneyime rastlanmaz:

“...

Gülleri görünce yüzünü andım

Yıldızları parlak bakışın sandım

Hasret alevi ile tutuştum, yandım

Kül kesildim gayri; yanamaz oldum.”

Şiir, tecrübe dilini bilhassa öteleyen benzetme sistemlerine üzerine inşa edilir. Kızının yüzünü güllere, bakışını yıldızlara nispet eden şair, kızının hasreti ile yandığını, neredeyse kül kesilip yanamaz olduğunu belirtir. Bu anlatma biçimi, şahsi tecrübeye aşına olmayan bir geleneğin dil üzerinden devamı niteliğindedir. Çünkü okur bu dilde şairin ne tür bir duygusal tecrübeden geçtiğini sezemez ve bu bakımdan şiirde anlatılanı da kendi deneyimleriyle örtüştürebilme imkânını yakalayamaz.

“Kızım ‘İşinsu’ İçin” (Zorlutuna, 2008: 85-86) şiirinde de benzer dil kullanılır. Şair, kızının yoluna baharı seresi gelen, ayın ışığını güllere sarıp başına çelenk öresi gelen türde duygusal bir atmosfer içinden konuşur. Şair, kızına duyduğu sevgiden ötürü onun için yapmak istediklerini sıralar. Bu terennüm, pekâlâ bir başkası tarafından çoğaltılabilir nitelik arz eder. Söz gelimi, yoluna çiçekler dizesim gelir, başına yıldızlardan taç yapasım gelir, yıldızları eline oyuncak diye veresim gelir vb. Oysa sanat, biricikliği nispetinde ve ifade edilen her ne ise onun başka türlü dile gelmesi mümkün değilmiş gibi ortaya konulduğunda bir değere ulaşır. Garaudy’nin ifadesini yinelemekte fayda var: “Yapıt ancak yazar söylemek zorunda olduğu şeyi başka türlü söyleyemediği için, bu bilgi, içinde cisimleştiği imgeden ayrılmadığı için bir simge biçimini alır.” (Garaudy, 1991: 169) Diğer taraftan sanat eseri adı altında sanatkârın arzusunu tecrübe edilemez bir dil ile ortaya koyması, esasında o sanat eserine bir şey söyletmiş olmaz. Hatta bu duyguyu verecek mısraların boyunu metrelerce değil bir mısra bile ilave ederek uzatabilmek, şiirin özgünlüğünü zedeler:

“Senden birer parça: Göl, deniz, dere...

Güzelliğin vurmuş sanki her yere.

Ayın ışığını sarıp güllere

Başına bir çelenk öresim gelir.”

İstendiği takdirde bile gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir dilin kullanılması, doğal seyrinde söylenenlerin sahiciliğine kuşku düşürür. Sanat eseri, ister bir duygu veya düşüncenin isterse fantastiğin veya toplumcu gerçekçiliğin isterse büyüünün ifadesine soyunsun her şartta onun gerçeklikle temas kurma zorunluğu vardır. Adorno’nun deyişiyle “kendi içinde gerçek olmayan hiçbir sanat yapıtı, toplum için de gerçek olamaz.” (Batur, 2003: 338) Bu bakımdan gerçekliği örseleyen bir sanat eserinin, okur nezdinde inandırıcılık hüviyeti yeterince sağlanmış olamaz. Hatta Luis Aragon, hiçbir şey söylemeyen türdeki bir şiirle ilgili ağır yargıda bulunur: Hiçbir şey söylemeden, alabildiğine konuşmak; şairlere özgü olan buysa eğer, kötü. Bu hiçbir şeyi, şair olmayanların bir şeyiyle karşı karşıya koymak gerekiyor çünkü. Tözde iddialı olmak, yine töz adına bunu zorunlu kılar. Hiçbir zaman şiir olarak adlandırmadığım gerçek şiirsel anlatımla diğer anlatımlar arasında, düşünceden gevezeliğe kadar varan bir uzaklık bulunur.” (Aragon, 2003: 223) Yukarıya alıntılanan şiirlerin zikredilen yönler nedeniyle geleneğin dilini yinededikleri görülür. Bu bakımdan mutlakiyetçi dilin görünümelerini sunarlar.

“Bir Görün” (Zorlutuna, 2008: 88) şiirinde de şair, Yunus ile ilgili olarak arzularını terennüm eder. Şiirde Yunus’u neden sevdiğine, Yunus’un hangi düşüncesinin etkisinde kaldığına, Yunus’u Yunus yapan herhangi bir özelliğe yer verilmez. Şiir, Yunus’a duyulan sevginin ifadesi olarak görünür. Bu sevginin şairde ne türde zuhur ettiği ile ilgili bir şahsi tecrübeye de rastlanmaz. Yukarıdaki şiirde şairin kızı için yazdıklarına hâkim olan duygusal atmosferin benzeri burada Yunus için söylenmiş benzer:

“Kapıda kul olmak ar gelir bana

Toprağına yüzüm sürmek dilerim

Senden gayri kimse yâr değil bana,

Bir görün Yunus’um görmek dilerim.

*Yıllardır koşarım izinde pirim
Ağlamak isterim dizinde pirim
Bulamazsam bu yeryüzünde pirim
Kanatlanıp göğe ermek dilerim.
..."*

Şiirin, sevgiye dair hazır düşünme kalıpları ile örülmüş olduğu söylenebilir. Şair, söz konusu kızı olduğunda onun yoluna baharı seresi gelendir, söz konusu Yunus olduğunda onu görmek için göğe eresi gelendir. Başka herhangi bir sevilen için de benzer edada uzun uzun konuşmanın herhangi bir zorluğundan söz edilemez. "Yunus'a Hasret" (Zorlutuna, 2008: 89) "Yine o! Daima o" (Zorlutuna, 2008: 89-90) "Yunus'un Türbesinde" (Zorlutuna, 2008: 90) şiirlerinde de Zorlutuna, Yunus'a ilişkin duygularını bu dil doğrultusunda dile getirir. Burada tecrübeden soyutlanmış bir dilin, hazır düşünme kalıplarına yaslanarak, sınanabilirliği mümkün olmayan bir dil üzerinden herhangi bir duygunun sadece adıyla terennümü söz konusudur. Bu bakımdan şiirin mutlakiyetçi bir geleneğe yaslandığını söyleyebiliriz.

*"Sevmek" (Zorlutuna, 2008: 91) şiirinde:
Sevmek... Delicesine, deliler gibi sevmek!
Kuş uçar gibi sevmek, gök gürleri gibi sevmek!
..."*

mısralarına yer verir. Söz konusu mısralarda sevmeye dair herhangi bir deneyime yer verilmez. Delicesine sevmelerin ise ne tür bir tecrübeye tekabül ettiği noktasında psikolojik ihsaslar itibarıyla bir belirlilikten söz edilemez. Aynı şekilde sevmenin kuş uçuşmasına veya gök gürlmesine nispetle deneyimlenecek bir tarafından söz etmek mümkün görünmez. Herhangi bir düşünce yoğunlaşması içermeyen bu anlatı biçiminin, geleneğin hazır ifade biçimlerini tekrar ederek bir takım duyguları anlatmaya çabaladığı görülür.

Zorlutuna'nın çocuklukla 1946-1950'li yıllar arasında yazdığı ve "Yurdumun Dört Bucağı" (Zorlutuna, 2008: 105) adı altında kitaplaştırdığı şiirleri, Türkiye'nin çeşitli illerini konu eder ve her yörenin büyük oranda kendine mahsus olan yönlerini nazara verir. İzmir, Erzurum, Kars, Urfa, Edirne, Diyarbakır, Maraş, İstanbul Kırklareli, Kıbrıs, Sankamış, şiire konu edinen şehirler arasında yer alır. Şiirlerin dil bakımından ortak yönü, şehirlerle ilgili ele alınan özelliklerin ve konusu edilen yönlerinin biricikliği çağrıştıran bir eda ile yazılmış olmalarıdır. Herhangi bir yer ile ilgili verilen bir özellik, oraya ait mutlaklık içinden sunulur. Bu bağlamda herhangi bir şehir için söylenmiş olanların diğerleri için de geçerli olabileceği göz ardı edilir. Bu doğrultuda dil, doğrudan veya dolaylı mutlakiyetçi bir çizgide seyrederek. Bununla birlikte şairin gezip gördüğü yerlerin onda bıraktığı izlenime büyük oranda tanıklık edilmez. Şair, gezdiği yerleri görünüşleriyle ele alır ve tabiat unsurlarına yapılmış izafeleri bu kez şehirlere yapılarak bir dil üretir. Bir yerde şehirler, şairin demek istediklerinin aracı haline gelirler.

“Birecik’ten Antep’e” (Zorlutuna, 2008: 115) şiirinde şair:

*“Coşkunluğuyla köpürüp şahlanan Fırat
‘Sana aşıkım!’ der gibi
Mırıldanarak, Birecik’i sımsıkı sarar belinden.
...
Topraktan taşıyor bereket:
Kilometreler... Kilometreler...

Yüksekte ‘Ağrı’ın karakolu
Aşağıda yepyeni bir ‘İlk Okul’
Süslüyor yolu.”*

mısralarına yer verir. Buradaki dilin mutlakiyetçi gelenek, zihin ve dil ile olan ilgisi, hem şehrin betiminde hem de şairin görüşünde belirir. Söz gelimi, Fırat nehrinin ‘Sana aşıkım’ der gibi akmasının Birecik’e münhasır bir yanından söz edilemez. Çünkü içinden geçtiği her yer için Fırat nehrinin aynı şeyi söyleyebilme imkânından söz edebiliriz. En azından Fırat nehrinin Birecik’e münhasır bir ilgisinden doğrudan veya dolaylı bahsetmek zordur. Toprağın bereketi ile ilgili de aynı şeyi söylemek mümkündür. Bereketli topraklar ifadesini, şairin gezip gördüğü tüm yerler için kullanabilme durumu açıktır. Zira toprağın bereketlilik durumu, herhangi bir ölçü ile sabitlenmiş değildir. Antep’in toprağından bereketin taşması, Edirne’nin toprağından bereketin taşmaması anlamına gelemeyeceği açıktır. Bu bağlamda Antep için zikredilen bereketli topraklar ifadesinin oraya münhasırlığından bahsedemeyiz. Ne var ki şiirde bereketli topraklar ifadesi salt bahsi geçen yere ait olduğu zaman şiirde esas değerine ulaşır. Bununla birlikte yüksekte yapılmış olan karakol ile yol kenarında görülen bir ilkokulun her yerde aynı şekilde bir yolu süsleyici unsurlardan biri olarak görülmeleri mümkündür. Şiirde bu iki yapının münhasıran burayı süslediği ifade edilir. Oysa realite, bu iki yapının buraya münhasır yapılar olmadığını, bu iki yapının her yerde aynı algıyla görülebileceğini kabul eder.

“Yine Urfa İçin” (Zorlutuna, 2008: 122) şiirinde de şair, başka yerler için de söylenmesi muhtemel bir dil kullanır:

*“Dağlardan akseden ilahi sesi
Beni toprağına bağlamaktadır.
Ey aziz yurdumun aziz köşesi
Hasretin bağrımı dağlamaktadır.”*

Dörtlük, Urfa’yı aziz bir vatan köşesi olarak zikreder. Ne var ki şairin baktığı yerden yurdun tüm yeri aynı zamanda aziz bir yurt parçası olarak görülebilir. Her yer için geçerli olabilecek bir nitelemenin münhasıran bir yer için kullanılmış olması, aynı duygunun farklı ‘şeylere’ uyarlanması ibaret görülür. Bu durum sanat eserinin biriciklik özelliğini yok eder. Elbette metne sahilik arayışı içinden baktığımızda bu böyledir.

“Erzurum” (Zorlutuna, 2008: 125) şiirinde şehir, coğrafi özellikleri ile verilir. Ne var ki karasal iklimin olduğu çoğu şehir için uyarlanabilecek nitelik arz eden bir dil öne çıkar:

*“Şu karşıda bir dağ;
Tepesinde kar
Göğsünde bulutlar
Eteklerinde bahar...*

*Daha neler var bu dağda neler...
Ne gerçekler ne efsaneler...*

*Bu dağın çilesi dolmaz
Bu dağın çiçeği solmaz
Bu dağ bir...
Sus şair,
Hepsini demek olmaz!..”*

Şiir, okurunu sahilik makamından muhatap almaya meyilli görünmez. Sözelimi şiirin başlığının Erzurum olduğunun nazardan saklı kaldığı anda bu mısraların muhtemel başka şehirleri ima ettiğini söyleyebiliriz. En azından okurun gözlemine dayalı olarak ona benzer coğrafi özellikleri olan şehirleri çağırır. Şiirin realiteyle temas noktasında da bir disiplininden söz etmek zordur. Zira ne çilesi dolmayan bir dağın ne de Erzurum gibi soğuk bölgede çiçeği solmayan bir dağın realitesinden söz edebiliriz. Son iki mısırada şair susup dağda olan her şeyi söylememenin gizemine yönelir. Zira yukarıda esasen söylenen herhangi bir şeyin olduğu görülmez. Çok şey demiş olduğu sanısıyla şair, susmayı yeğleyerek dil oyunu yapar. Birçok dağın yaşanmış bir hikâyeye anılageldiği bir gelenekte, dağda ne gerçeklerin ne efsanelerin olduğunu söylemek, esasında o şehrin dağları ile ilgili bir şey söylemiş olmayı çağırır.

“Kırklareli” (Zorlutuna, 2008: 131) şiirinde şair bu şehri de aynı dil zemininde öne çıkarır:

*“Daima hatırladım yemyeşil baharını
Yaz günlerinde ‘Hu! Hu!’ çeken kumrularını
Diyordum: “Yaylasında uğuldayan şarkılar
Bir gün gelir de belki yine cana can katar!”*

Yemyeşil bahar ve kumrular gibi birçok şehir için geçerli addedilecek özelliklerin bir şehrin portresi için yeterli simge zenginliği taşıdığı elbette söylenemez. Şehrin şair üzerinde bıraktığı herhangi bir izlenimin verilmediği şiir, şehri bir okur için öne çıkaran ve birtakım dış özelliklerine dayalı olarak yüceltme aracına döner. Benzer dil “Maraş” (Zorlutuna, 2008: 133) şiirinde de söz konusu edilir:

*“Yemyeşil bir cennetsin gönlümde, gözümüzde sen;
Büyük sevgin kalbime tahtını kurdu Maraş.
Deli poyrazlarıdır başımda esen;
Yurdun arslanı Maraş, arslanlar yurdu Maraş!”*

Bu mısralar ile öne çıkarılan şehrin esasında nitelik anlamında herhangi bir vafına vurgu yapılmaz. Poyrazın birçok şehirde benzer biçimde esmiş olabileceği dikkate alındığında bu rüzgârın bahsi edilen şehre herhangi bir değer kattığından söz edemeyiz. Aynı şekilde arslan sıfatı yurdun tüm yerleri için pekâlâ kullanılabilir bir nitelik olarak karşımıza çıkar. “Diyarbakır” (Zorlutuna, 2008: 143-144) şiirinde şair şehri bir takım coğrafi özelliklerini, kendince yüklediği anlamlar eşliğinde öne çıkarır:

*“Ayın on dördünde geceler bembeyaz
Dicle’ye melekler iner
Ayın öndördünde”*

Ayın dolunay şeklinde görüldüğü her yerde gecelerin nispeten aydınlık olduğu bilinir. Ayın on dördündeki dolunay aydınlığı ile Diyarbakır arasında kurulmuş olan ilginin her şehir için de geçerli olabileceğini söyleyebiliriz.

Zorlutuna’nın Yurdumun Dört Bucağı kitabında yurdun bazı yerleriyle ilgili kaleme almış olduğu şiirlerde görülen dilin, şairin genel üslup eğiliminden farklı olmadığını ifade edebiliriz. Şahsi tecrübe ile kişisel deneyimlere yer verilmeyen bu dilde, gelenekten tevarüs edilen hazır düşünüm kalıplarının kullanıldığı söylenebilir. Şiirlerin içinde taşınmış oldukları kimi tutarsızlıklar, duyguların sadece adlarını vermekle yetinilen lirik anlatılar, nesnelere hep benzer bir eda ile edilen izafeler, aşına olunan benzetmelere dayalı olarak anlatılan duygular Zorlutuna’nın şiirlerini, mutlakiyetçi dilin sınırlarında tutar.

4. SONUÇ

Halide Nusret Zorlutuna, milli ve manevi hassasiyetleri ön planda olan şairlerden biri olarak hem geleneksel değerlere hem de ferdi ve sosyal meselelere şiirlerinde yer verir. Şiirlerinde genel olarak arı bir dil kullanma eğiliminde olan Zorlutuna’nın da elbette birikiminden tevarüs ettiği bir edebiyat vardır. Tanpınar’ın işaret ettiği şekliyle her edebiyat ancak kendi ananesi üzerinden yeşerir. Elbette edebiyatı, bir günün mahsulü olarak ele almadığımızda bu böyledir. Yine de ister gelenekle barışık olsun isterse geleneğe cephe almış bir edebiyat olsun, her yazın faaliyeti bir zihniyet ikliminden ve eşya ile kurduğu münasebet üzerinden varlığını açığa çıkarır. Bu da doğal seyrinde zihniyetin bir yansıması olarak değerlendirilen dilde ve haliyle de edebî metinlerde belirgin hale gelir.

Zorlutuna’nın şiirlerinde dilin realiteyle sahici bir ilişki kurduğu söylenemez. Çoklukla geleneğin hazır düşünme kalıplarını kullanmak suretiyle inşa edilen şiiri, gelenekten tevarüs edilen bir dil malzemesi ve birikimine yaslanır. Burada geleneğin yenilenmesinden ziyade onun tekrarı söz konusudur. Gerek anlam gerekse biçim üzerinden olsun geleneğin bilhassa anlam itibarıyla tekrar edilmesi, onun yenilenmesinden farklı bir anlayışa dayanır.

Edebî metinde metnin söylediği ile yazarın kastı arasındaki mesafe, bir tür tutarsızlık olarak karşımıza çıkar. Zorlutuna'nın iyi niyetle söylemiş olduğundan kuşku duyulmayan metnlerinin, şairin muhtemel iyi temennilerini sonuç verecek metinler olup olmadığı bu bağlamda irdelenmiş ve metin – yazar mesafesinin okur açısından verimli olmadığı görülmüştür. Schopenhauer'den aktarıldığı biçimiyle “ahlâkta iyi niyet her şeydir fakat sanatta hiçbir şeydir.” (Emre, 2012: 48) Bilhassa Tanpınar'ın *realite terbiyesinden* geçmemiş bir dilin örselenmiş gerçekliğe yol açtığı yönündeki imasını dikkate aldığımızda Zorlutuna'nın şiirlerinde yazarın kastı ile metnin söylediği arasındaki makasın büyük oranda açık olmasının sanat kaliteleri bakımından bir zafiyet içerdiğini belirtmek gerekir.

Şairin şiirlerinde genelgeçerlik, sorgulanamazlık ve denetlenemezlik içeren bir dile çoklukla yer verildiği görülür. Şahsi tecrübeye ilişkin bir dilin ötelenmiş olması ise şairi, geleneğin imkânları içinde kalmaya zorlar. Kişisel deneyim ile *realite terbiyesinin*, sanatın gerçeklikle temas kurabilmesi yönünde zorunlu basamaklar olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda bir sanat eserinin ilk sınavını gerçeklik karşısında verdiğini söyleyebiliriz. Zorlutuna'nın şiirlerinin bu bağlamda gerekli yetkinliğe ulaşmadığını belirtmek gerekir. Bunda Zorlutuna'nın şiirlerinde mutlakiyetçi bir dilin baskın olmasının ve geleneğin bilhassa anlam üzerinden tekrar edilmesinin payı elbette büyüktür.

Kaynakça

- Akyüz, Kenan (1985), *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Almond, Ion (2012), *İbn Arabi ve Derrida*, Çev: Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Aragon, Luis (2003), “Her İmge bir Tufan Yaratmalıdır”, *Şiir Sanatı*, Yay. Haz: Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Âvânî, Gulamrıza (1997), *Hikmet ve Sanat*, Çev: Mehmet Kanar, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Batur, Enis (2003), “Şiir Devrimi Devrim Şiiri”, *Şiir Sanatı*, Yay. Haz: Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Bekiroğlu, Nazan (2008), *Nun Masalları*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Canatak, Mecit (2007), “Modern Eleştiri Kuramları Ve Mehmet Kaplan'ın Şiir Tahlil Metodu”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 34.
- Emre, İsmet (2012), *Edebiyat Bilimi*, Anı Yayınları, Ankara.
- Enginün, İnci (2015), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Garaudy, Roger (1991), *Picasso-Saint-John Perse-Kafka*, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul.
- <http://tdk.gov.tr>
- Koç, Turan (2018), *Dilin Ötesi*, İz Yayınları, İstanbul.

Köktürk, Abdullah (2011), "Modern Öncesi Devletin Yönetim Anlayışı", Güvenlik Stratejileri Dergisi, Sayı: 13.

Moran, Berna (2009), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moretti, Franco (2005), Mucizevi Göstergeler, Çev: Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul.

Oktay, Ahmet (1986), Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, Kardeşler Basımevi, ?.

Sim, Stuart (2000), Derrida ve Tarihin Sonu, Çev: Kaan H. Ökten, Everest Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992), Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, (2003), Cilt: 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Uçan, Hilmi (2008), Dilbilim, Göstergibilim ve Edebiyat Eğitimi, Hece Yayınları, Ankara.

Williams, Bernard (2006), Hakikat ve Hakikatlılık, Çev: Ertürk Demirel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Zorlutuna, Halide Nusret (2008), Bütün Şiirleri, Yay. Haz: Betül Coşkun, Timaş Yayınları, İstanbul.