



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YELDA KARATAŞ ŞİİRLERİNDE İZLEK

Çağrı ÇOBAN

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2023

YELDA KARATAŞ ŞİİRLERİNDE İZLEK

Çağrı ÇOBAN

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2023

KABUL VE ONAY

Çağrı Çoban tarafından hazırlanan “Yelda Karataş Şiirlerinde İzlek” başlıklı bu çalışma, 17.01.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından “Yüksek Lisans Tezi” olarak kabul edilmiştir.

(Başkan) Prof. Dr. Bahadır GÜCÜYETER

Prof. Dr. Ceval KAYA

(Danışman) Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

17/01/2023

Çağrı ÇOBAN

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

*** Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİ danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

ađrı ÇOBAN

TEŞEKKÜR

Bir edebiyat dergisi çıkarma çalışmalarımızın olduğu vakitlerde sosyal medya yoluyla tesadüfen tanıştığım ve o güne dek kendisini tanımadığım için çokça hayıflandığım Yelda Karataş’a, eserleri üzerinde çalışmak istediğimi söylediğimde “Şeref duyarım.” letafetiyle yaklaşp bana çalışma konusunda sınırsız yetki ve güven verdiği için en derin ve en başat teşekkürlerimi sunarım.

On yıllık sancılı yüksek lisans serüvenimi nihayete erdirmek için elinden gelen hiçbir desteği çekmeyen, süreç içinde geçtiğim yolların sızısını kendisi de çektiği için bana karşı hep anlayışlı ve kibar davranan, elini üzerimden hiç çekmeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Taylan Abiç Hoca’ma; 2012 yılında tanıştığım günden beri hayatımın her alanına dokunmuş olan Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’a; akademik disiplinime elleriyle şekil veren Prof. Dr. Ali Kafkasyalı ve Prof. Dr. Bahadır Gücüyeter’e; edebiyatta bir duruş sahibi olmam için ilmini benden esirgememiş olan Prof. Dr. Rıfat Kütük’e ve edebiyat alanına ilgimi artıran ve bu yoldaki ilk ışığım olan lise öğretmenim Sinan Gülakar’a engin şükranlarımı sunarım.

Son olarak ondan olduğum anneme, benden olan kızıma ve onun olduğum eşime hayatımda var oldukları için, bu yolda arkamda durup gözümü arkada bırakmadıkları için teşekkür ederim.

ÖZET

ÇOBAN, Çağrı. *Yelda Karataş Şiirlerinde İzlek*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2023.

Yelda Karataş, İstanbul’da aktif olarak yaşamış olduğu 1965-2017 yılları arasında sanat camiasından birçok kişiyle dostluk kurmuş, birçok sanatçıdan etkilenmiş ancak yine de kendini herhangi bir sanat akımına addetmemiştir. Yıllar içerisinde oluşturduğu entelektüel birikimini kendi estetik anlayışıyla birleştirip eserlerini meydana getirmiştir. Yelda Karataş edebiyatın değişik türlerinde eserler verse de sanat camiası içinde şairliği ile daha çok tanınır. Çalışmanın konusu da Yelda Karataş’ın şiirlerini ele almaktadır. Çalışma kapsamında Şair’in yayımladığı tüm şiirler tematik olarak gruplandırılmış ve şiirin ele aldığı konuya göre psikoloji, felsefe, sosyoloji ve edebiyat kuramları çerçevesinde incelenmiştir. Ayrıca çözümleme çalışmaları esnasında şairle sık sık bilgi alışverişi yapılmış ve imgelem çözümünde Şair’in imge ve dünya algısı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu çalışma vesilesiyle yaşadığı zaman diliminde sanat camiasında önemli bir yer edinen Yelda Karataş ve şiiri, akademik literatürde de yerini almış olacak ve kendisiyle ilgili yapılacak olan çalışmalara ışık tutacaktır.

Çalışmanın son bölümünde Yelda Karataş’ın poetikasına dair değerlendirmelerin bulunduğu “Sonuç” bölümü ve çalışmada istifade edilen kaynakların bir listesinin bulunduğu “Kaynakça” kısmı yer alacaktır.

Anahtar kelimeler:

Yelda Karataş, şiir, hayat, izlek

ABSTRACT

ÇOBAN, Çağrı. *Theme in Yelda Karataş's Poems*, Master's Thesis, Ardahan, 2023.

Throughout her active life in İstanbul between the years 1965-2017, Yelda Karataş had many friends and was influenced by many artists among art community; however, she has never regarded herself to be a part of any literary movement. She created her works of art by combining her intellectual accumulation of years with her own aesthetic view. Although Karataş produced works of various literary genres, she is better known with her poesy. The subject of this study covers Yelda Karataş's poems. Within the study, all the poems of the poet were thematically grouped and examined accordingly in the scope of psychology, philosophy, sociology, and literature theories. Also, during the analysis study and imagery analysis, information exchange was regularly done with the poet, and poet's perception of image and world are presented. With the occasion of this study, Yelda Karataş, who took an important part among the art community of her times, and her poetry will take its place in academic literature, and this study will put light to further studies regarding her.

In the final part of this study, there will be a conclusion part including reviews on Yelda Karataş's poetics, and references part showing the works utilised in this study.

Keywords:

Yelda Karataş, poem, life, theme

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	
ETİK BEYAN.....	
TEŞEKKÜR	
ÖZET.....	5
ABSTRACT	6
İÇİNDEKİLER	7
KISALTMALAR DİZİNİ	9
ÖN SÖZ.....	10
GİRİŞ	11
1. BÖLÜM.....	15
YELDA KARATAŞ'IN HAYATI VE ESERLERİ.....	15
1.1. YELDA KARATAŞ'IN HAYATI	15
1.2.YELDA KARATAŞ'IN ESERLERİ	17
1.2.1. Şiirler.....	17
1.2.2. Öyküler.....	18
1.2.3. Deneme	18
1.2.4. Süreli Yayınlar	18
1.2.5. Aldığı Ödüller	18
2. BÖLÜM.....	19
ŞİİRLERİN İZLEK BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	19
2.1. BİREYSEL İZLEKLİ ŞİİRLER	19
2.1.1. Aşk	19
2.1.1.1. Beşeri Aşk.....	19

2.1.1.2. Metafizik Düzlemde Aşk	23
2.1.2. Yalnızlık.....	27
2.1.3. Ölüm.....	29
2.1.4. Hüzün.....	33
2.1.5. Umut.....	38
2.1.6. Korku	44
2.1.7. Tabiat.....	51
2.1.8. Baba	58
2.1.9. Anne	63
2.1.10. Kadın	67
2.1.11. Çocuk	74
2.2. SOSYAL İZLEKLİ ŞİİRLER	79
2.2.1. Tahakküm ve Negatif Özgürlük.....	79
2.2.2. Komünizm, Devrim, Devrimciler	87
2.3. FELSEFİK DÜZLEMDE ŞİİRLER	94
2.3.1. Ötekileşme/Yabancılaşma.....	94
2.3.2. Varoluşçuluk ve Pozitif Özgürlük.....	105
SONUÇ.....	116
KAYNAKÇA	118
EK-1: ORİJİNALLİK RAPORU	122
EK-2: ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU	123
ÖZ GEÇMİŞ.....	124

KISALTMALAR DİZİNİ

ilh.: ilanihaye

s.: Sayfa

TDK: Türk Dil Kurumu

vb.: Ve benzeri

vs.: Vesaire



ÖN SÖZ

İkinci Yeni kuşağının edebiyatımızda bir sınır taşı olmuş olduğu edebiyat incelemeleri vasıtasıyla da su götürmez bir gerçek halini almıştır. 1950'li yılların başından itibaren hareketliliğini gösteren İkinci Yeni, kendi yapmış olduğu devrimci dil hareketleri, dili kullanma becerileri ve yeni imgeleştirme yollarıyla Türk şiirinin önünde büyük bir saha açmıştır. Dönemin önemli isimleri Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ülkü Tamer gibi büyük şairler bu minvalde sayısız araştırmamanın konusu olmuştur. Bir diğer önemli husus ise bizzatihi bu şairler tarafından büyütülmüş yahut bu şairlerin açmış olduğu yolda büyümüş yazarlar ve şairler kadrosudur. İkinci Yeni'nin şiiri aktarma yolundaki devrimsel çabaları yeni yetişen şair ve yazarlar için önemli bir yol olmuştur. Bakir olarak ortaya konan bu yol, yeni şairlerin kendilerini dile getirmeleri için önemli bir saha olmuştur ve bu yolda sayısız insan yetişmiştir.

Tezin inceleme konusu olan Yelda Karataş hayatının önemli bir kısmını geçirmiş olduğu İstanbul'da İkinci Yeni'nin çok önemli isimleriyle bir arada bulunmuş, onlarla beraber çalışmış, hasbihal etmiş ve dostluklar kurmuştur. Kuşkusuz, şiirinde İkinci Yeni'nin de çok önemli etkileri olmuştur ancak İkinci Yeni ve İkinci Yeni'nin yetiştirmiş olduğu şairler denilmiş olduğunda belirli bir kalıp çıkarmak doğru değildir. İkinci Yeni'nin dile kazandırmış olduğu en önemli mesele şiir alanını ve yazma yetisinin uzamsızlığı ve sınırsızlığıdır. Bu sayede yeni yetişen şairler kendi şiirlerini yazma konusunda özgün birer yol bulabilmişlerdir. İkinci Yeni'nin de zaten en büyük amacı dile bu sınırsız alanını kazandırmak olmuştur. Şair Yelda Karataş da rahle-i tedrisinde bulunmuş olduğu İkinci Yeni'nin bu mirasını taşımış, yıllar içerisinde kendi sesiyle bir şiir dili oluşturabilmiştir. İşbu çalışmanın amacı Şair Yelda Karataş'ın şiirlerini kendi diliyle açıklayabilmektir. Çalışma yapılırken göz ardı edilmeyen en önemli husus Şair'le yapılan röportajlarda şiirleri ile alakalı bize vermiş olduğu tavsiyelerdir. Mümkün mertebe Şair'in vermiş olduğu tavsiyelerin dışına çıkmadan, kendisinin izin vermiş olduğu çerçevede şiirleri analiz edilmeye çalışıldı. Bu icazetler kimi zaman sınırsız bir alanı gerektirirken kimi zaman Şair'in koymuş olduğu sınırlar içerisinde kalınmıştır. Yani inceleme metodu her şiirin yapısına göre özel olarak seçilmiştir.

GİRİŞ

Şiir, edebiyat türleri içerisinde geleneği ve geçmişinin de vermiş olduğu güçle “berceste” diyebileceğimiz bir türdür. Binlerce yıllık geçmişe ve bu geçmiş içerisinde oluşturmuş olduğu gelenekle yazılı sanatlar içerisinde hep kendine özgü bir tür olarak değerlendirilmiştir. Şiirin yıllar içerisindeki üslup olarak evrimi ister istemez kendisini inceleyen bilim kollarını da ilerletmiştir. İmgeleme en yatkın tür olması hasebiyle şiir incelemeleri her zaman ayrı bir titizlik gerektirmiştir. Şiir anlayışının değişimiyle beraber şiiri inceleme metotlarında da zamanla sisteme daha yeni türler eklenmiştir. İnceleme metotları geliştikçe şiiri incelemek de daha hassasiyet gerektiren bir inceleme alanı olmuştur.

İncelemeye başlarken İoanna Kuçuradi'nin şu sorusuyla başlamayı uygun görüyoruz: “Şiire nasıl yaklaşmalı?” Kuçuradi burada şiir inceleme metotlarını iki ana başlık altında toplamaktadır: Genetik yöntem ve ontik yöntem (2013, s. 76-77). Genetik yöntem genellikle şairin kendisine ve hayatına bağlı kalınarak yapılan açıklamama yöntemidir. Bu yöntem genellikle imgelemin az olduğu ve şairin şiirinde daha görünür olduğu eserlerde geçerli olmaktadır. Yine de bu yöntemle bir imgelem açıklaması olacaksa bu açıklama daha çok şairin hayatıyla eşleştirilerek yapılmalıdır. Düşünce olarak genetik inceleme sistemleri şairin bir zamanın ürünü olduğunu ve eserinde bu zamansal dizilimin olgularından kaçınmadığını, yaşamış olduğu zamanın ruhunun açık ya da kapalı eserlerine sindiğini savunmaktadır. Bu yüzden esere giriş yapılırken edip kılı kırk yarararak incelenmeli ve eserlerine sonra giriş yapılmalıdır. Ontik sistemler ise edibin eserinden iyice silindiği hayatının ve kendisinin okunamadığı, imgelem gücü yüksek ve zamanın her anına değebilecek eserler üzerinde gelişmiş bir yöntemdir. Adını almış olduğu “onto” yani “varlık” edibe değil, doğrudan esere işaret etmektedir. Burada yazarla eser arasındaki bağlantı koparılıp eser başlı başına bir özne olarak değerlendirilir. Hal böyleyken eser, yazarın da bağlı olmuş olduğu tarihsel tüm süreçlerden kopar ve kendisini bir tarih çizgisi olmaktan kurtarır. Genetik inceleme sistemlerinde tarih ve sosyoloji ön plana çıkarken, ontik sistemlerde felsefe ve psikoloji daha fazla ön plana çıkmaktadır.

Kuçuradi burada genetik sistemleri daha iptidaî bulurken ontik sistemlerin güzelliğini daha ön plana çıkarmıştır. Kuçuradi'nin bu değerlendirmesini tikel bir değerlendirme olarak kabul ediyor, edebiyatın genelinde bu tip bir yaklaşımın nakıs bir görüş olduğu

kanısını taşıyoruz. Kuçuradi ilgi alanı olarak felsefe ile uğraştığı için felsefeye yatkın olan eserleri daha nitelikli eserler olarak değerlendirilmektedir.

Bu görüşe karşı çıkmamakla beraber edebiyat dairesi içerisinde bunun öznel bir değerlendirme olduğunun farkında olup değerlendirmelerdeki doğru yönü ana hat başlıklandırmalar olduğunu kabullenerek inceleme yöntemlerimizin de bu iki anahtar üzerinden yürümesi gerektiğini düşünüyoruz. Edebiyat anlayışı da yazardan yazara ve şairden şaire değiştiği için her şaire veya her yazara aynı yöntemle yaklaşmanın doğru olmadığı kanaatindeyiz. Hatta aynı yazar veya şair için hayatlarının farklı dönemlerine aynı yöntemle yaklaşmanın eksik ve/ya yanlış bir görüş olduğu reddedilemez bir gerçektir. Nitekim bu tip tartışmalar Batı felsefesinde ve edebiyat düşüncesinde de önemli görüşleri ring köşelerine çekmiştir. Foucault, yazarın eser bağlantısının eseri incelemekte pratik bir yöntem açtığını ve eserin geleceğe yönelik uzantısını oluşturmada yazarın bir kolaylık sağlamakta olduğunu düşünmektedir (2006, s. 240-250). Roland Barthes ise tam tersine nitelikli bir eserde yazarın dilin kapanma edimleri esnasında gittikçe eriyerek edibin yazma esnası içerisinde eserin içerisinde ölmesi gerektiğini yani eserin kişilişlesmesi gerektiğini vurgulamaktadır (akt. Fusillo, 2012, s. 100). Böylece eser kendi başına ontik bir varlık olarak okura sunulacaktır. Hayatını edebiyata adanmış ediplerin birçoğu için yazarın eser içerisindeki bu tip ifrat ya da tefrit konumlandırmaları pek de doğru sayılmaz. Söz gelimi şair Yelda Karataş'ın hemşerisi Behçet Necatigil'in şiirlerine bakıldığında yazarın ilk şiir döneminde Zonguldak ve Necatigil vardır. Yani şairin varlığını şiirlerinde fazlasıyla hissederiz ancak Necatigil'in yaşlılığına doğru şiirlerinde bir değişme olmuş, Şair şiirlerinde kelimelerin arasında kendini unutturmuş, anlatmak istediği sözün imgelem katmanları arasında kendisini de saklamış ve ortaya ilk döneminden çok farklı olarak daha kapalı ve imajlı bir şiir ortaya koymuştur. Bunlardan hangisinin Necatigil olduğu sorusu oldukça yavan bir soru olarak kalacaktır. Elbette ki edip eseridir.

Aynı şeyleri şair Yelda Karataş için de söylemek oldukça mümkün olacaktır. Hayatını edebiyata adanmış bu devrimci kadın, hayatının başlangıcından sonuna kadar aynı edebi çizgide yürümemiş, yıllar içerisinde kendisince çizgisini olgunlaştırmaya yahut değiştirmeye çalışmıştır. Bunun birçok nedeni vardır: Görsel, işitsel ve yazınsal sanat hinterlandının ömrünün son yıllarına doğru daha gelişmiş olması; edebiyat anlayışındaki değişikliklerin bir açıklanması olarak gösterilebilir. Kaldı ki inceleme konusu olan

Hüznün Kısa Tarihi eseri adını ünlü Fizikçi Stephen Hawking'in ilk olarak 1988'de basılan *Zamanın Kısa Tarihi* (2017) kitabından esinlemedir. Kitabın içerisinde bu tip esinlenmelerin oldukça bol olduğu gözlemlenebilmektedir hatta bununla alakalı yapılacak bir çalışmanın oldukça hacimli olacağı çalışma esnasında not olarak kaydedilmiştir. Aynı açıklamayı tersten okumuş olduğumuzda Şair'in ilk şiir denemelerinde şiirine etki eden en önemli meselenin kitaplarından çok yahut en az kitapları kadar hayatı olduğu çıkarılabilir. Bir diğer önemli husus yaşanmışlıkların hayatına kattığı anlamdır. Dünyayla beraber dünyalarımız da değişiyor. Şair'in de hayatına giren veya çıkan onca önemli isim vardır, dahası olay vardır. Bunların hepsi ve daha fazlası uzun soluklu sanat yaşamlarında her sanatçıda olduğu gibi büyük ya da küçük değişiklikler meydana getirmiştir.

Bu yüzden çalışma esnasında hem genetik yöntemleri hem de ontik yöntemler beraber kullanıldı. Çalışmada ontik yöntemler tabanına daha çok yaslanılmıştır. Bunun ilk nedeni incelemecinin içinden geçtiği akademik tevarüstür. Bir diğeri Şair Yelda Karataş'ın bu doğrultuda vermiş olduğu bilgiler ve öğütlerdir. Kendisi mümkün mertebe şiirlerinin hayatı bazında incelenmemesi gerektiği hususunda tavsiyelerini bildirmiştir. Hatta aynı nedenden dolayı hayatı hakkında çok detaylı bilgiler vermemiştir. İsimler konusunda çok daha hassas davranmış, anne-baba ve oğullarının isimleri haricinde (Oğullarının isimleri şiirlerinde geçtiği için bu bilgiyi alenen vermekte bir sakınca görmediler.) detay verilmedi. Şair'le yapılan bir dizi röportajdan sonra edinilen izlenim, Yelda Hanım'ın ilk ailesinden sonra en çok yakınlık duyduğu fiziksel çevresi İstanbul'da tanıştığı sanat çevresi olmuştur. Üzerinde en çok iz bırakanlar ise İkinci Yeni'dir. Cemal Süreya ve Turgut Uyar'dan bahsederken ciddiyetle heyecanı aynı anda barındırabilen cümleler kurduğuna yakinen şahitlik edildi. Bunun haricinde mitolojiden, tarihten, devrimci kimliklerden, Mevlana ve Şems'ten, Kafka'dan, Camus'den, Shakespeare'den, Oğuz Atay'dan, Kazancakis'ten ve daha birçok yazar ve şairden etkilendiği görülmüştür. Bu etkilenme üslup bazında değildir. Yelda Hanım bu ediplerden ve onların ortaya koyduğu karakterlerden iliklerine kadar etkilenmiştir. Bizzat bu isimler ve eserleri hayatının içine dâhil olmuştur. Bu, Yelda Hanım'ın şiirlerinde rahatlıkla izlemlenebiliyor.

Şair'in kendisi ve şiirleriyle geçirilen yaklaşık iki yıllık süreçten sonra tezin yazım amaçları ve metodları ortaya kondu ve mevcut çalışma ortaya konuldu. İnceleme eseri olarak şiir kitaplarının hepsinin bir araya toplandığı *Hüznün Kısa Tarihi* seçildi. Bu

yöndeki salıklamalar Şair'in kendisi tarafından verildi. Bazı şiirler için düzenleme yaptığını söyleyen Yelda Hanım, şiirlerinin en güncel haliyle incelenmesini rica ettiler.

Çalışmayla beraber akademik çalışmalarda yeterince yerini almamış bir ismin hakkını teslim etmek öncelikli hedeflerden biri olmuştur. Sayısız sanatçıyla yakınlığı olmuş, etkilemiş ve etkilenmiş, yaşamış ve yaşatmış ve bunun için hâlâ mücadele veren bir ad daha literatüre kazandırılmış olacaktır. Yıllar içinde şekil verdiği poetikasını ve bunun altyapısını oluşturan yolu takip edip açıklamak Şair'i daha yakından tanımak adına atılmış en önemli adımdır. İşbu çalışmadan sonra Yelda Karataş'la alakalı yapılacak çalışmalarda nitel ve nicel kazanımlar olması temenni nedeni olmuştur. İkinci Yeni'nin oluşturduğu ve etkileri hâlâ devam eden şiir anlayışının doğurduğu şairleri ve onların günümüz dünyasına hangi argümanlarla yanıt verdiğine dair yapılacak çalışmalara da tikel katkı sağlamak bir diğer çalışma amacı olmuştur.

1. BÖLÜM

YELDA KARATAŞ'IN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. YELDA KARATAŞ'IN HAYATI

Yelda Karataş, 14 Ocak 1954 Zonguldak doğumludur. Babası Hakkı Bey, Balkan göçmeni bir ailenin çocuğudur. Hakkı Bey'in babası Slav dilleri dâhil sekiz yabancı dil bilen arif bir kişiliktir. Hakkı Bey de babası gibi yabancı dil repertuarı olan biridir. Hakkı Bey Zonguldak'ta maden işçisidir. Yelda Karataş'ın annesi Mirat Hanım ise Bartınlı bir ailenin çocuğudur ve sanat zevkiyle yetiştirilmiştir, Mirat Hanım iyi derecede ud icra edebilmektedir¹. Yelda Karataş'ın iki abisi çocuk yaşta hastalıklar nedeniyle vefat etmiş, kendisinden 11 yaş büyük ablası kendisiyle yaşama imkânı bulmuş ancak ablası da 33 yaşında kanserden hayata gözlerini yummuştur.

Yelda Karataş, ilkokulunu Zonguldak'ta o zamanlar çok meşhur olan Yayla Özel Okulunda okumuştur. Şair'in anlattığına göre hayatının ilk dönüm noktası bu okuldur çünkü sanatla buluşması ve sanata merakı bu okulda vuku bulmuştur. Özellikle sinema ve müzik kültürünün altyapısının oluşması bu yıllara tekabül etmektedir. Yelda Karataş, ilkokulu bitirince Yayla Özel Okulu öğretmenleri onun yeteneklerinin farkına varıp, Yelda Hanım'ın ailesini ikna ederek onu İstanbul Kız Lisesine göndermelerini ister. İstanbul Kız Lisesi, Yelda Hanım'ı ilk dönem yeteri kadar fakir olmadığı gerekçesiyle kabul etmese de ikinci dönem Yelda Hanım okula kabul edilir ve Yelda Hanım'ın çok uzun sürecek İstanbul serüveni başlar.

1966 yılında İstanbul Kız Lisesinin ortaokul bölümünde eğitimine başlayan Yelda Karataş o günden sonra 2017 yılına kadar İstanbul'da yaşar. İstanbul Kız Lisesi ise Şair'in hayatında ikinci dönüm noktasıdır. İstanbul Kız Lisesindeyken kitap okuma yelpazesini iyice genişletmiş, okulun kütüphanesinin en sıkı müdavimi olmuştur. Bu birikimle beraber kalemi de yavaş yavaş sadra gelmeye başlamış ve ilk şiir denemelerini bu okuldayken kâğıda dökmüştür. Bu yıllar aynı zamanda şairin ideolojik görüşünün de şekillenmeye başladığı yıllardır. 68 Kuşağı'nın en etkili olduğu bölgelerin başında gelen İstanbul'da öğrencidir Yelda Karataş ve Komünist-Sosyalist çizgideki görüşleri bu

¹ Şair Yelda Karataş'ın biyografisi, kendisiyle 11.09.2021 tarihinde yapılan röportajdan oluşturulmuştur.

okulda şekillenmiştir. 1971’de Deniz Gezmiş ve arkadaşları idam edildiğinde okulda toplanan arkadaşlarına okul salonunda bir konuşma yapmıştır.

Bu yılların sanat hayatındaki bir diğer önemli özelliği ise sanat camiasından birçok kişiyle tanışmasıdır. Hayatında çokça izi bulunanlardan Asım Bezirci’yle 12 yaşında tanışmıştır ve Asım Bey, Yelda Hanım’ın hayatında önemli bir ikon olmuştur.

1970’li yıllar Yelda Karataş’ın hayatını derinden etkileyen yıllardır ve bu yılları oldukça hareketlidir. İstanbul Kız Lisesindeki parlak öğrencilik yıllarından sonra Galatasaray Üniversitesi İşletme-İktisat Fakültesinde üniversite eğitime başlar. 18 yaşındayken kısa süren bir evlilik geçirir ve bu evlilikten Mehmet adında bir oğlu olur. Dolu dolu geçen hayatına okuduğu ve yazdığı harfler eşlik etmeye devam eder. Bir taraftan entelektüel tarafını genişletmek ve geliştirmek için kütüphaneleri, kitapçıları ve sahafları arşınlarken diğer taraftan şiirlerini ve nesirlerini kaleme almaya devam etmektedir. Bununla beraber birçok ünlü sanatçıyla da tanışmaya devam ediyor ve baki dostluklar kuruyordu. Örneğin kendisiyle aynı yılda doğan Sezen Aksu’yla tanışıklığı bu yıllara denk gelir. İki sanatçının dostluğu 2000’li yıllarda da devam etmiş, şarkı sözü ve albüm iştirakleri olmuştur. Yine bu yıllarda İkinci Yeni’nin büyük isimleriyle tanışmaya başlamış, 70’li yıllarda özellikle Cemal Süreya’dan ciddi şekilde etkilenmiştir. Daha sonraki yıllarda Turgut Uyar’dan Attila İlhan’a, Hilmi Yavuz’dan Erdal Öz’e kadar sayısız sanatçıyla dostluklar kurmuştur. Tanıştığı sanat camiasından hem çok etkilenmiş hem de camiada önemli intibalar bırakmıştır. 80’li yıllar da 70’li yıllar kadar hareketli geçmiştir. Darbenin etkisinin uzun yıllar sürdüğü 1980 sonrası dönem Yelda Karataş’tan hiçbir şey götürememiş, bilakis Yelda Karataş okuma hinterlandının da etkisiyle kaleminin gücüne güç katmıştır. Şiirlerinin hayli olgunlaştığı 80’li yıllarda kendisinin yazma noktasında en önemli kaldıraç taşlarından biri Attila İlhan olmuştur. 1984’te bir evlilik daha geçiren Yelda Karataş’ın bu evlilikten de Bora adlı bir oğlu olmuştur. Yelda Hanım’ın bu evliliği devam etmemiştir.

2017 yılına gelindiğinde uzun yıllar gezmek için gittiği ve çok sevdiği Bodrum’a yerleşme kararı alır. Hâlâ Bodrum’da yaşayan Yelda Karataş, bir taraftan akademik kariyerini sürdürürken diğer yandan kurduğu yazarlık atölyesinde dersler vermeye devam etmektedir.

Yelda Karataş'ın dolu dolu geçirdiği hayatının içinde engin bir aydınlık kişilik geliştirdiğine şahit olmaktayız. Koşulsuz bir sevgi ve uçsuz bucaksız bir estetik görüşle dünyayı kapsamaktadır. Yaşamış olduğu yılların birikimi kendisine hem dünyayı algılamada derin felsefik görüşler ve bunları çözümleme yetisi kazandırmış hem de çağının tüm kötümserliğine rağmen dipdiri tuttuğu devrimci ruhuyla umudu sürekli üreten ve her seferinde daha güzel şekillendiren bir ruh kazandırmıştır.

Şair hâlâ hayatta ve hayatı şekillendirmeye devam ediyor.

1.2.YELDA KARATAŞ'IN ESERLERİ

1.2.1. Şiirler

Ürperme (1996)

Zait (1996)

Alacaydınlık (1999)

Enel Aşk (2001)

İstanbul Bir Dişi Orospu (2007)

Şahdamar/Şahdemar (2008)

Hüzün Suretleri (2008)

Ey Aşk Hevesten Yarattım Seni (2011)

Bir Kadının Kaleminden Şems ve Mevlana (2011)

Sabır Masalı (2012)

Ten Divane (2015)

Umut Günlükleri (2017)

Büyünce Dansöz Olucam (2017)

Hüznün Kısa Tarihi (Toplu Şiirler) (2019)

Yelda Karataş *Hüznün Kısa Tarihi*'ni derlerken daha önce yayımlamadığı şiirlerini kitabın içinde *Kitabe* ve *Sayıklı Kelimeler* bölümleri altında toplamıştır. Ayrıca verdiği

bilgilere göre bazı şiir kitaplarında da düzenlemeye gitmiştir. Bu yüzden şiirlerinin güncel hali bu kitapta olup işbu çalışmada şiirlerin tahlili için *Hüznün Kısa Tarihi* kitabı tercih edilmiştir.

1.2.2. Öyküler

Safran Çiçeği (2014)

Fırat'ın Vefası Dicle'nin Çılgılığı (2017)

1.2.3. Deneme

İki Bacağımın Arasında Ne var (2021)

1.2.4. Süreli Yayınlar

Şair'in 1980'den sonra şiir yazmaya başladığı bilgileri (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, 2019) yanlış olup Şair, gençlik yıllarından beri şiirle ilgilenmektedir. Ancak detaylarını vermediği bir bilgide bir döneme kadar yazdığı şiirlerinin tamamen yandığı bilgisini tarafımıza vermiştir. Hadise, Cemal Süreya ile olan yakınlığından dolayı bize *Papirüs* dergisi yangınına anımsatsa da konuyla alakalı bilgilerimiz sınırlıdır. Ancak 1980'den sonra daha aktif bir yazarlık hayatı yaşadığı gerçeği de yadsınamaz. Hatta Bodrum'a taşındıkları yıldan itibaren hem yazarlık atölyesi çalışmaları hem de yazıları daha verimli bir hale gelmiştir. 1970'ten itibaren *Sanat Emeği*, *Varlık*, *Hayalet Gemi*, *Adam Sanat*, *Şiir Atı* dergilerine sıklıkla yazı yazan Yelda Karataş, halihazırda *Femtrak* dergisinde nesir ağırlıklı yazılarına devam etmektedir.

1.2.5. Aldığı Ödüller

Orhon Murat Arıburnu Şiir Ödülü (1996)

Dünya Globus Şiir Ödülü (1998)

10. Mainchi Uluslararası Haiku Yarışması Büyük Ödülü (2007)

18. Uluslararası Hacı Bektaş Veli Anma Şenlikleri Öykü Yarışması Birincilik Ödülü (2007)

Turgut Uyar Şiir Yarışması İkincilik Ödülü (2012)

2. BÖLÜM

ŞİİRLERİN İZLEK BAKIMINDAN İNCELENMESİ

2.1. BİREYSEL İZLEKLİ ŞİİRLER

2.1.1. Aşk

2.1.1.1. Beşeri Aşk

Evrensel edebiyat dünyasının en önemli ortak kümesi aşk, Yelda Karataş'ın şiirinin de en önemli bileşenidir. Arkaik metinlerden beri izleğini sürebildiğimiz aşk, dramatik aksiyonun olduğu metinlerde aksiyonu başlatan en önemli itki olarak göze çarpar. Kahramanın yola çıkışında yol imgesine atılan ilk adım aşk'tır. Yolun tamamının ve içindeki her bir aşamanın aşkın bir yansıması olarak düşünüldüğünde aslında aşk, insanın varoluşunun var olma biçimlerimden biridir. Çoğu zaman yola çıkma nedeni olan aşk, arkaik düzlemde yolculuk bittiğinde sonuç olarak da karşımıza çıkar. Yani insan ilk eşiğe, son eşiğe ulaşmak için çıkar ama ilk eşik son eşiğin aynısıdır. Joseph Campbell mitik yolculuğun kült kitabında “Rahmin mezarından, mezarın rahmine tam bir daire çizeriz.” (2010, s. 23) diyor. Rahim mezar eşleşmelerinden yola çıktığımızda “aynı” olmayan tek şey kalır geriye, o da yolun kendisidir. Yol bir kapıda bitmez, yola yürümek için çıkan kahraman yalnızca yürür. İşte o yolun adıdır aşk.

Yolun sağaltıcı etkisi düşünüldüğünde ilk adımdan son adıma ciddi bir evrim kaydedilmiştir. Kahraman kendini neyin yola çıkardığını bilse de bunun ne anlama geldiğini anlamamaktadır. Yolculuk; aşk'ı, dolayısıyla da insanın kendini anlamasına açılan bir boyuttur. Divan edebiyatına ayrı bir hassasiyeti olan Yelda Karataş, hem kadim edebiyatın geleneğine hem de dünya edebiyatını oluşturan ilk imgelere aşina olduğundan şiirinin içinde aşkın bu değişik formlarına sıklıkla dikkat çeker. Her ne kadar kitap sıralaması dikkate alındığında bunlar mürettep bir hal almasa da kitapların geneline bakılıp bir tasnif oluşturulduğunda içerik ciddi dönüşümleri bir nesir edasında gözler önüne sermektedir.

Yelda Karataş şiirlerinde beşerî aşk en çok işlenen konulardan biridir. En nihayetinde aşkın anlamlarından biri de beşerî olandır. Hatta metafizik düzlemde aşka giden en önemli açar, bireysel düzlemde aşktır. Bin yılın üstünde bir geleneği olan divan edebiyatında özellikle dillere pelesenk olmuş birçok mesnevinin ana izleği budur. Yelda Karataş'ın kendi şahsiyeti de bu yolculuğun bir haritasıdır. Özel hayatında yaşamış olduğu aşklar,

diğer her şeye karşı duymuş olduğu aşklara da gebe olmuştur. Hatta bu aşk onu bir yolculuğa sürükleyip yıllardır yaşadığı İstanbul'dan Bodrum'a sürmüştür.

Şair'in yayımlanmış olan yaklaşık 450 şiirinde kendi varoluşuna giden en önemli olan araçlardan olan beşerî aşk, sık sık karşımıza çıkmaktadır. İlk Şiir kitabı “Ürperme”ye (1996) “Bir ihtimal daha yok/ seni sevmekten başka” ön sözüyle başlıyor şair. Bunu kitabına aldığı bir şiir değil de ön söz olarak alması hayli dikkat çekici bir durum. İlk kitabının ilk sözü (ön sözü) son şiir kitabının son şiiriyle muhteva olarak aynıdır.

“Zaman yokmuş başlangıçta. Aşk var mıydı bilinmez. Bazen elin kınasında solar sevdalar. Bu sevdanın yokluğu değil, yoksunluğudur iki insan arasında bilinmez niçin” (Karataş, 2019, s. 628)². Böylece kitabın ana izleğinde ilk son ve eşikleri önümüze koyuyor şair.

Mario Levi'ye ithaf ettiği “Delicesine” (s. 44) adlı şiirinde aşk adına çok önemli tanımlamalar yapmaktadır Şair:

herkes ne çok severmiş sevsin
Sevmek kendini tanımaktır önce.
Varsın aşk kendiyle yüzleşmesin
Bütün uçuk renkleri boyadım yüreğimin duvarlarına
Ben sevdim mi kendim gibi severim
O da sevsin

Aşk, şairin şiirlerinde bilinçsiz bir eylem değildir. Her ne kadar aşkın rayihasında insanı kendinden geçiren ve karşı koyulamaz bir büyü varsa da bu, alelade bir duygu asla olamaz. Timuçin Afşar, aşkın görünümelerini tartıştığı kitabında “Aşk bir değer ortamıdır, bilinç bulanıklıkları oluşturduğu yerde bile bilincin istemli bir yönelimini gerektirir.” (2010, s. 7) der. Şair de “Sevmek kendini tanımaktır önce” derken tam da bu değerden bahsetmektedir: kendi olmak. Arkaik metinlerden en derin düşün meselelerine kadar insanoğlunun en derinde yatan meselesi “kendi” olmaktır. Mitik anlatılardan beri kahraman sürekli bir “yol”dadır ve yolun en sonunda hep kendini bulmaktadır. Buradaki en önemli husus aslında kahramanın vardığı eşik değil, yürüdüğü yoldur. Çünkü yol bulun/a/maz; o, ancak yeniden çizilebilir. Kahraman bunu “aramak” için çıktığı yolun

² Bahsi geçen kitabın bundan sonraki atıflarında yalnızca sayfa numarası kullanılacaktır.

sonunda anlar. Yürüdüğü yol, inşa ettiği hayatıdır ve bu yolun bir kapıya çıkması mühim değildir. Yürünen yol, varılan kapının da kendisidir. Kahramanı bu yola revan eden ise aşk'tır. Yola çıkmak için kahramanın güçlü bir sebebe (itki) ihtiyacı vardır. Yelda Karataş'ın şiirinde de bu sebep aşktır. Şair, bu mısralarla kendini ve şiirini tarih öncesine bir rabıta ile bağlarken kendini de engin bir yolculuğa çıkarmaktadır. En son varacağı noktayı ise yine aynı mısralarda belirtmektedir: kendi. Yaşanacak olan her neyse yaşanmasının tek bir ihtimali vardır, o da “kendi” olmaktır. Aşk, karşı tarafa bir ileti olmaktan ziyade insanın kendine açılan bir penceresidir. Sevdikçe kendine doğru akan bir nehir olmakta ve debisi her an ve her seferde yükselen bir akıntı halini almaktadır. “Karşı” dediğimiz cephe ise başlangıçta bütün depremlere kaynak olan “sevgili” olsa da hiç fark edilmeden gittikçe silinmeye başlayan bir kıvılcımdır. Bu kıvılcım, yangın (aşk) büyüdükçe yaren, varlığını sürdürecektir ancak yangının büyüklüğü neticesinde görünümünü silikleştirecektir.

Her başlangıç yolculuğun en dikkat çekici evresidir. Başlangıcın kıvılcımıyla başlar yangınlar ve tüm bu yolculuk (yangın) başlangıçtaki kıvılcımın hikâyesi ve evrilmesidir aslında. Yelda Karataş'ın şiirlerine genel bir bakış attığımızda aşk'ın ilk adımı ve ilk adı “ten” olarak karşımıza çıkar. Evvela “ten” hadisesi yapısal olarak dikkat çekmektedir. “Ten” imgesel olarak nerdeyse şairin tüm şiir kitaplarında yer almaktadır ve en çok kullandığı kelimelerden biri olmanın yanı sıra en çok kullandığı imgelemlerden biridir. “Ürperme” kitabında üst üste 7 şiirin başlığı “ten” sesiyle başlamaktadır: *Tenler Terler, Tentene, Tenis, Tenni Tenneni, Tenezzül, Tenzilat, Tenin Terini Tazeledi*. Şair imgelemin gücünü artırmak için aliterasyondan istifade etmiş ve dikkatleri bu yöne çevirmede manada olduğu kadar şekilde de ustalığını konuşturmuştur. “Ten” sesini son şiir kitabına kadar sürekli kullanarak kitabın içindeki yerini bize sürekli olarak hatırlamaktadır. İlk şiir kitabının haricinde 10. şiir kitabının adı *Ten Divane*'dir. Şahdamar kitabında *Ten Işığı, Divan-ı Ten, Ten, Pür-i Ten, Ten Vurgunu, Lokma Ten, Kafiye Ten, Yanlış Ten, Tin ile Ten'e Gazel, Ten Taneler, İnci-Ten, Ten Sokağı* adlı şiirleri yine “ten” sesinden yola çıkarak imgelemi artırmaktadır.

Mana boyutunda “ten” ise şairin de şiirlerinde sık sık dikkatimizi çektiği gibi “tin” boyutunda da kendini gösterir. Ortega y Gasset kadının tininin bedenle ilişkisinin erkekten daha güçlü olduğunu hatta kadının bedeninin “tin'in ta kendisi” olduğunu söyler (2011, s. 132-133). Bu dışıl edim Şair'in şiirlerinde de kendini sıkça kendini gösterir.

*bir beyaz ova bir beyaz
içinde gelincik kızıkları
tek tek kopardınız
-beni tenimden ettiniz- (s. 38)*

Dizelerinde görüldüğü üzere ten aynı zamanda ruhun bir karşılığı olarak algılanmaktadır. Şair, bu meseleyle o kadar çok ilgilenmiştir ki ten'le alakalı her hadiseye değinmeye çalışmıştır. Burada ten neredeyse ideolojik bir mesele halini dahi almıştır. Kadın teninin salt cinsel bir obje olarak algılanmasının ne kadar yanlış olduğunu

*cinsel tarihimiz yeniden yazılıp
tenin belle ilişkisi kesilirse bir gün
insanoğlu cenneti bulacaktır (s. 48)*

cümleleriyle anlatıyor. Görülen o ki erkek ve kadın arasındaki çatışmanın en önemli gerilim noktalarından biri erkeğin kadına bakış açısındaki nakıslıktan kaynaklanmaktadır. Kadın tenini hem tahakküm altına almak, hem de cansız bir obje halinde değerlendirmek kadın ve erkek arasındaki anlaşmazlığın en önemli çıkış noktalarından biridir. Kadının ruhuna giden yol, teninden geçmektedir ve kadını sevebilmenin anahtarı onun tenine hitap edebilmekten geçmektedir. Böylece aşkın tenle ilişkisini de kurmuş oluyor şair:

*anların ve anıların tek yaratıcısı ten
satılmadığı ve satılamadığı için bedeli yoktur
ten-zil-atı da...
sahipsizliğin sahibidir ten (s. 52)*

Böylece aşk ten'de başlayıp ten'de sönen bir yangın halini alıyor. Ten'in alamadığı hiçbir şey tin'de var olamaz şaire göre.

2.1.1.2. Metafizik Düzlemde Aşk

Aşk, her ne kadar ten’de başlayan bir hadise olsa da kadın teninin ulvî yönü onun bilinen ten’den ayırıp tinsel dünyanın da eşiği yapmaktadır. Bu yüzden aşk, bedenle başlayıp ruhlara erişen bir anlamdır. Hatta, *Yaratıcılığın Şiddeti* (s. 61) şiirinde şair “İlk ses aşktı/ İlk söz şiir” sözüyle yaratma ediminin köklerinde aşkı bulmaktadır. Böylece aşk, bireyden çıkıp bireylere dağılan bir sis bulutu edasıyla bir anda evrensel ve fizik ötesi bir hal almaya başlıyor.

Aşk, Arapça “ışk” kökünden gelen bir kelimedir. Zehirli sarmaşık anlamına gelen bu kök, yorum bilimsel açıdan bu kelimeyi inceleyenlerin sıklıkla ilgisini çekmiştir. İki insan arasındaki optimist bir duygunun neden zehirli sarmaşıkla ilişkilendirildiği yoruma açıktır. Şair’in şiirlerinden yola çıkarak varabileceğimiz yorumlardan biri Şair’in de aşk konusunda izlediği yol haritasıyla örtüşebilmektedir. Sarmaşıklar büyüebilmek (yaşayabilmek) için tutunacakları bir gövdeye ihtiyaç duyarlar. Bu sarmaşık genelde “âşık”tır. Gövde ise maşuktur. Sarmaşıklar gövdenin her yanını sarmaya başladığında yavaş yavaş ağacın ayakta kalabilme nedenlerini yok eder. Sarmaşık gövdede sarılabileceği bir yer kalmayınca dek gövdeyi sarar ve sıkmaya başlar. Neticede gövde –ağaç- artık kurumaya başlar ve zamanla da çürür. Bu ağacın nihayetidir. Yalnız bu son sadece ağacın değil aynı zamanda sarmaşığın da sonudur. Çünkü çürümekle yok olan ağaç, sarmaşığın hayatta kalabilmesi için tek nedendir ve kendisinin sonu ağacın da sonu olur. İnsanlar arasındaki karşılıklı aşk bu nedenle simbiyotik bir ilişki olarak başlar. Her âşık tutunabilmek için karşısındakine tutunmayı dener. Tutunduğu takdirde onu sarmalamaya başlar ve başlangıçta yararlı gibi görünen ilişki o hazin sona doğru ilerler. Aslında insan ömrünün hikâyesi de budur. İnsan ölümüne doğru, ölümü için doğar. Edebî metin bize bu hazin sonun başka bir tarafını göstermek için vardır. Mekânsal dünyanın sonları edebî metnin hareket noktasıdır ve metin her ölümü ölümsüzleştirir. Şairin şiirlerinde aşk memet değil, hayat meselesidir. Çünkü şairin de dediği gibi “bir tek aşkın önünde diz çöker ölüm.” (s. 119).

Şairin metafizik aşk konusunda işlediği en önemli imgelemler ise Mevlana ve Şems’tir. Şairin çok uzun yıllar araştırdığı, üzerinde nesirler de kaleme kaldığı Mevlana ve Şems arasındaki aşk da aşkın bu boyutuna dikkat çeker. Metafizik aşk, fizik ötesi olduğu için öncelikle onun ölümsüzlüğü vurgulanır. Ölümlü bedenlerin ölüme edebileceği tek isyan, aşktır. İnsanoğlu ancak aşkla adını dünyada bırakabilir. Semitik yaratılış mitolojisinden

ilham olarak yazılan “Enel Aşk” kitabı Tanrı’nın dünyayı yaratırken izlediği metodolojiyi Şair’in gözünden aktarır: Aşk. Dünyanın yaratıldığı her güne bir aşk hikâyesi sığdırıyor Yelda Karataş. Aynı zamanda yaratımın her gününü özel bir insana adıyor. *Birinci Gün* (s. 107) Turgut Uyar’a, *İkinci Gün* (s. 110) Cemal Süreya’ya, *Üçüncü Gün* (s. 113) Emin Akdamar’a, *Dördüncü Gün* (s. 118) Oruç Aruoba’ya, *Beşinci Gün* (s. 123) Attila İlhan’a, *Altıncı Gün* (s. 128) Edip Cansever’e, *Yedinci Gün* (s. 132) Aşk’a –kendine- *Sekizinci Gün* (s. 135) Mario Levi’ye ithaf edilmiştir. Özellikle ithafların kitaba katmış olduğu ayrı bir anlam derinliği vardır. Birincisi: ithaf alan isimler Tanrı’nın bir lütfu olarak gösterilmiş ve yaratılışın o günü o isme duyulan aşkı simgelemiştir. Bir diğeri bahsedilen tüm bu isimlerin şair olmasından dolayı Tanrı’nın yaratma ediminin dünyadaki karşılığı olarak şairlere işaret edilmiştir. Bu bağlamda dünyanın fiziksel (tensel) yaratıcısı Tanrı olsa da Tanrı dünyaya metafizik (tinsel) tanrılar olarak şairleri atamıştır. Tanrı’nın âşıkları, dünyanın aşk işçileridir aynı zamanda.

Şiir ve aşkın tinsel düzlemdeki önemli simgelerinden biri de Mevlana ve Şems’tir. Şair bunun için ayrı bir kitap yazıyor. *Şems ve Mevlana* kitabı (bölümü) Şair’in en uzun soluklu şiir kitaplarından biridir. Kendisiyle de yapılan şiir sohbetlerinde bu iki simgesel karakterin kendisini nasıl etkilediğini detaylarıyla aktarır. *Şems ve Mevlana* kitabı dizisel okuma esnasında bir nesir gibi de algılanabiliyor. Şiirler birer serim-düğüm-çözüm nedenselliğine bağlanabiliyor, bir tek farkla: Çözüm bölümü aynı zamanda başa da alınarak olaylar düz bir yolda değil oval bir yapıyla ilerletiliyor. Yani her şey başladığı noktada bitiyor: Aşk. Bu ilerleme metodu daha öncesinden bahsedildiği gibi kadim şiir anlayışının da bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Kitabın (bölümün) ilk şiiri *Söyle* (s. 141) adlı kısa şiirdir: *Aşk’ı söylesin kelam/ Hiç bulmasın ölüm bizi*. Birçok şiirinden görülebileceği üzere “kelam” ifadesi buradaki ilk ve sonsuz söz anlamında aşkın (fizik ötesi) bir yapıya işaret eder. Aşk her ne kadar fenomenolojik (görüngü bilimsel) olarak tensel bir ilişki gibi görünse de kadının teninde tinsel boyutu da temsil eder ve aşkın kökleri böylece yaratılmamış bir köke bağlanır. Şair’in bir tanrı inancı olmasa da şiirlerinde sık kullandığı “Tanrı” ifadesi teolojik bir ifade olmaktan ziyade sebebi ve sonucu aynı olan bir nosyona göndermedir: Aşk. İlk kelam, ilahî söylem olduğu için “kelam”dan kasıt yine aşka işaret eder. Ölümsüzlüğün diyarı olan aşk, insanın tek ölümsüzlüğüdür. Böyle bir sonuç cümlesiyle başlayan kitap Mevlana ve Şems’e dönerek kendi hikâyesini yazmaya başlar. İkinci şiir *Şems’in Mevlana’ya Gösterdiği: Vecd* (s.

142-144), kitabın bu bölümünü tek başına özetleyebilecek bir şiir. Bu şiir aynı zamanda Mevlevî semaisinin hermenötik bir çalışmasıdır. Bu yorum bilimsel şiiri, ayrı kılan ise şairane anlatım tekniğidir. Semaî (Şair dans olarak adlandırır.), “tekrarı olmayan tekrar”dır. Her dönüş birbirine benzese de aslında değildir. Kum ya da tespih taneleri gibi her biri benzersizdir aslında. Semazenlerin dönüşü ise “kendi yerini bu dünyada arayan insanın hali”dir. Şems bu dünyada Mevlana’nın kılavuzudur, şairin anlatımıyla:

Şems, dünya ile barışıktır.

Dünyayı kendinden ayırmaz

Dönmei özlediği ve ol’duğu yer aynıdır. (s. 142)

Başladığı noktada bitirebilmenin kadim bir anlamı vardır. Şems (güneş) bu hali Mevlana’ya (Sin, ay) aşıladıkça Mevlana bir vecd (transandantal) haline geçer ve dilinden çıkamayanlar bedeninden hareketlere, hareketlerden dansa aktarılır.

Mevlevî’nin dansı, merkezi olmayan bir spiral, yokluktan hiçliğe yükselişidir. (...) Şükri’nin vardığı sonsuz yer, hiç’in koynudur, beden yiter, ışık olur.

Bu ışık Aşk’tır. (s. 144).

Şairin aydın boyutundan daha öncesinde bahsedilmişti. Okuma hinterlandının genişliği, engin bir görüş ve sınırı olmayan bir his dünyasıyla insanı görüntüsünün ötesinde bir dünyayla algılar Yelda Karataş. Arkaik tüm anlatımların temel hikayesi olan bu “yol”culuk hikayesine tezin ilerleyen bölümlerinde “Özgürlük ve Varoluşçuluk” başlığı altında metaforik olarak değinilecektir. Ancak epizot niteliğinde değindiğimiz “Metafizik Aşk” başlığı altında çıkarılabilecek sonuç barizdir: İnsanın ölümsüzlüğü Aşk’tır ve şair bu aşk’la bir dünya inşa etmektedir.

Mevlana (Sin) ve Şems inşasına dair bir husus da “dolayımrama”dır. Rene Girard’ın (1923-2015) roman tabanlı metinlere yönelik geliştirdiğı “üçgen arzu” modelinin merkezinde “dolayımrama” sorunsalı vardır. “Arzu”ya ulaşmaya çalışan “Özne”nin kendi içinde arzusuna kavuşacak yeterli bir itki bulunmamaktadır. Ancak yine de nüvesinde arzuyu elde edebilecek gerekli cevheri taşımaktadır. En büyük sorunu içindeki bu cevheri bilmiyor olmasıdır. Özne, “(...) kendisini cehennemde yalnız sanır ve zaten onu cehennem kılan da budur.” (Girard, 2013, s. 63). Mevlana’nın sorunu da budur. O bir ışıktır ama ışığını göremez. Bu noktada devreye “dolayımrmayıcı” girer. Öznenin arzuya ulaşması için görünürlüğü muğlak bir kılavuzdur dolayımrmayıcı. Muğlaklığı onun

başlangıçtaki amaç görünümüdür: belirsizlik. Dolayımlayıcı genelde rakip bir görüntü olarak belirir. Genellikle başlangıçlarda özne ve arzu arasında köprünün direnç noktalarına pusu kurmuş dinamit gibidir: tehlike. Özne bu tehlikeyi alt etmek için ona yaklaştığında bu kişi köprünün kendisine dönüşür. Dolayımlayıcı (Şems) ışığı kendinden haiz ve kendini bilen, tanıyan bir kılavuzdur. Mevlana kendi ışığını yansıtabileceği kaynağını bulmuştur. Şems'in ışığı Mevlana'nın da ışığını ortaya çıkarır. Girard bu özne, dolayımlayıcı ve arzu sorununa “üçgen arzu” der. Gelgelelim bu modelin Yelda Karataş kaleminde yansıması biraz daha farklı seyrediyor. Öncelikle üçgen arzu, kendisini oluşturan verilerin sayısınca boyut oluşturur. Başlangıçta üçtür. Mevlana arzusunun Şems olduğunu hissettiğinde iki boyutlu bir düzleme düşer anlatı. Son olarak “Bir ikiye ayrılmaz. İkiden bir olunca bir kere.” (s. 178) der ve güneş ve ayı birleştirerek ikisini tek bir yıldız halinde bir noktaya (tek boyuta) toplar Şair.

2.1.2. Yalnızlık

Yalnızlık, insanın hayatına değer ve anlam katan şey'lerin insandan uzaklaşmasıyla başlayan bir olgudur. Meta düzleminde bir madde, üzerine değişkenler aldıkça daha çok değerlenir ancak edebî insan metanın zıddı olduğu için insan kendine ait olan ve/ya yakıştırılan şeylerden sıyrıldıkça değer kazanmaya başlar. İnsanın en değerli ve edebî olarak incelenmeye en müsait hali onun yalın(ız) halidir.

İnsanın yalın hali bir anlamda onun özgürlüğü olsa da diğer taraftan uzunca süre insanın yaşamına sirayet etmiş alışkanlıklar –bu alışkanlıklara bireyler de dâhildir- mahrumiyetin diğer adı olmaktadır. İnsan olmanın gereği insan kaybettiklerine daima üzüldür. Bu halde yalnızlık insanın en beşerî duygularından biridir ve insanlığın ortak mallarından biridir. Safkan insan olarak karşımıza çıkan Şair'in hayatında da muhakkak bu yalnızlıktan izler olacaktır. Ailesinden ayrıldığı 11 yaşından beri uzunca süredir yalnız yaşamaktadır Yelda Hanım. Tezin yazıldığı tarih itibarıyla de Bodrum'da yalnız yaşamaktadır. Ayrılıklar dolayısıyla yalnızlıklar Şair'in hayatında büyük bir hacme sahip. İki mısralık *Şarkı* (s. 94) şiirinde “herkesin yitirilmiş bir dostu vardır/ bir yerlerde. hep o eski şarkıyı mırıldanır.” diyor Şair. Bununla beraber hayatın en katî davranış biçimlerinden birinin yalnızlık olduğunu vurguluyor. Hayat verir ancak almak gibi de kesin bir tavrı vardır. Bu yüzden hepimiz yalnız kalmaya mahkûmuz.

Kırık Zeytin Dalı (s. 274) şiirinde ayrılığın ne kadar acı olduğunu farklı bir şekilde vurguluyor Yelda Karataş:

Hangi zeytin dalı yaşar ölmüşse aşk

Şimdi sen beni unutsan ne olur

Unutmasan

Zeytin dalıyla mitolojik barışı telmih eder Şair. Ölen aşk ise ayrılığı kastetmektedir. Yani aşkın bittiği yerde aşk kendiyle beraber tüm insanî ihtiyacı infilak ettirmektedir. İnsana dair şeyler insan varken bir değer alır. Ayrılıkla beraber insandan eksilen şeylerin sayısı da artıyor, barış da buna dâhil.

mavi boşluğun üstüne

kendini diğerlerinden ayır-anı

ve

bir-leş-tireni

çiz-mek istedi(...)

“Epitaph” şiirine (s. 286) ait bu dizelerde ayrılık hem anlam hem de şekil olarak dirilmektedir. Şair, parçalanmış ve parçaların diğerinden kopmuş hallerini sergilemek istemektedir. Bunu kelimeleri ustaca ayırmakla da vurgulamış. “ayır-anı” müdahalesiyle hayatının kronotop bozukluğuna işaret eder. Kronotop teriminin isim babası Mihail Bahtin ünlü yapıtında (2014, s. 29) “Kronotop, zamanla [kronoloji] mekân [topoloji] arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır.” der. Yani bir edebi eserde insan yaşayışıyla zamanın bedeni haline gelir ve okur zamanı insan üzerinden takip eder. Ancak ayrılık insanın içindeki bütünsel yapısını partiküler (parçacıklı) bir hale getirir ve an’ları birbirinden nedensel olarak da koparır. Aynı zamanda insanı da an’dan koparır. “bir-leş-tireni” derken Şair an’dan kopmuş insanın halini “leş” olarak ortaya koymaktadır.

Bu şiirin hemen akabinde gelen *Tel* şiirinde (s. 288) şair kopmuş ve nedenselliğini kaybetmiş anları istifham yöntemiyle sunar:

Aramızda ne vardı

Mavi tuzun acısı mı?

Yakamoz bilmez cahil suyun gölgesinde

Zıpkın mavisi gibi bir bahar mı?

Aramızda ne vardı sahi

Geçmişin boynu eğik hayaleti

Gece yarısı dudağımda oynaşan

Altın damlası terin mi?

Ne varsa aramızda son hamlede bitti kalbim

Sürekli sorulan sorular, ayrılık nedeniyle unutulmaya yüz tutmuş an’lara yöneliktir. Ancak yaşam “bir”liğini ayrılık paramparça etmekte ve onu şimdiki andan koparmaktadır. Böylelikle ayrılığın “an” üzerindeki tahribatı göz önüne serilmektedir.

2.1.3. Ölüm

Ölüm, yani olan her şeyin artık olmayışı. Yalnızca canlı bir organizmanın artık yaşam fonksiyonlarını kaybetmesi olarak değerlendirmek onu edebî bir anlayışın dışına itmektir. Ölümü yazınsal süreçle beraber ölümsüzlüğe iten onun kendisinden sonra yol açtığı derin boşluktur. Bu derin boşluk ise yazıya can verir. Ölüm, ölümsüzlüğün başlangıcı olur. Burada bahsedilmek istenen teolojik manada metafizik bir ölümsüzlük değil, ontolojinin tetiklemesiyle yazıyla tepkimeye giren ölümsüzlüktür. Arkaik metinlerin de en önemli ham maddelerinden biri olan ölüm, fiziksel olarak bir kayıp olsa da düş'ün için bir doğumdur. Müellifini bilmediğimiz bir söz, felsefenin ölümü düşünerek başladığını söyler. Bu anlamda felsefe bilimin tersidir, çünkü bilim doğumdan başlar. Şiir, felsefenin üvey kardeşidir (Helen ve Clytemnestra), bu yüzden hareket noktası bilinçaltında ölümden kendine doğru yürür.

Montaigne, meşhur *Denemeler*'inde "Nasıl doğuşumuz her şeyin doğuşu olduysa ölümümüz de her şeyin ölümü olacak." (2008, s. 109) der. Şey'ler kendi varlığında vardılar, varlıkları bir insana bağlı değildir, insanlar olmasa da vardılar. Ancak hayatın epistemolojiden daha farklı dayatmaları vardır. *Cognito*, yalnızca insanın düşünmesi üzerine bir düşünme olarak kalmadı. Descartes'ın ateşlediği fişek 21. yüzyıla kadar ciddi farkındalıklar oluşturdu. Özellikle felsefe ve dolayısıyla edebiyat şey'lerin kendiliklerini bu şekilde ele geçirip onları insanın algısında var kıldı. Herhangi bir nesne vardır, kimse olmasa da vardır ancak onu anlamlı kılan bir insan, daha doğrusu insanın algısıdır. İnsan olmadan o herhangi bir şeyin konusu olamazdı. Demek ki görünenin aksine şey'lerin mana olarak doğuşu insanın doğumuyla başlar. Montaigne'in de bahsettiği tam olarak budur: Şey'lerin kendinde varlığı bana bir anlam ifade etmez, onların asıl doğuşu benim onları fark etmemle başladı ve onlar doğmuş oldular, demeye çalışır. Aynı düşünsel mekanizmayı en sona doğru ittiğimizde ölümümüz de onların bizdeki ölümü olacaktır, yani töz olarak devam etmelerinin aslında bir insan için kıymet-i harbiyyesi yoktur. Ölüm gerçeği bir canlının canıyla ilintisi olarak kalmıyor, cansızlaşan o bedenin sayılı hayatına dair her şeyi yok ediyor. Bu bir anlamda infilak veya kıyamettir. Kıyamet, adlandırmasının arkasında herhangi bir mübalağa söz konusu değildir çünkü kıyamet nasıl ki her şeyin yok oluşunu temsil ediyorsa ölüm de derin boyutta aynı şeyi temsil etmektedir.

Ölümün bir diğer düşünmeye değer yönü ise her canlı ölmeye mahkûm olduğu halde bunun deneyimlenememesidir. İnsanlar yaşamları boyunca sayısız ölüme şahit olurlar, buna bir ölüm deneyimi denilemez. Bu olsa olsa geride kalanların ölüm ve ölen ardından tutumlarının deneyimlenmesidir. Ölümü değerli ve farklı kılan, diğer acılar veya sevinçler gibi bir deneyim birikimi getirememesidir. Örneğin yaralanan bir insanın durumunda iki farklı deneyim vardır: Yara sahibinin deneyimi ve yaralanan yanındaki insanın (cerrah, refakatçi, düşman vb.) deneyimi. Yara sahibi ve yanındaki insanın o anki deneyimleri birbirinden farklıdır. Biri acı çekerken; diğeri yarayı sağaltmaya çalışır, duruma üzülür veya bu duruma sevinir. Yine de yaralananın haricindeki insanın geçmişinde bir yaralanma deneyimi varsa yaralananın o anda neler hissettiğini anlayabilir ve durum karşısında rolüne uygun olarak ne yapması gerektiğini bilebilir. Ölüm, bu yargıya uymayan bir olgudur. Levinas'ta bu yönüyle “ölüm, ikame olasılığı olmayan bir imkân” (2011, s. 42) olarak görülür. Ölüm, tamamen kaygan bir sahadır. Aslında onun üzerinde durulamaz. Hayattan geçildiğinde bir anda ölümden de geçmiş olunur lakin onun üzerinde durulamaz. Her ölüm başladığı anda biter ve bitişiyse beraber deneyim sahibini de yanında götürür. Bu yüzden nesillere kendinden bir şey bırakamaz. Bu da her ölümü biricik kılar. Ölen kişi ölüm deneyimini de yanında götürür, kalanlara sadece ölümün hissettirdikleri kalır. Bu deneyimlenememe, bu kadar sık tekrar edilen şeyin ele geçirilememesi düşünebilen insanın nöronlarını ve sinapslarını harekete geçirir. Tarih boyunca sürekli tekerrür eden imgelere baktığınızda onları tekerrür ettiren şey'in aslında onların net bir tanımının olmamasıdır. Bu ise onları imgeleştirir. “Sembol, en genel tanımıyla kendisi olmayan'dır.” (Korkmaz, 2002, s. 263). Ölüm'ün ise kendisi olmaması edebî bir eğretilmeden ziyade bizzatihi tabii yapısından kaynaklanan yaşanamama veya yaşantının aktarım olanaksızlığıdır. Bu olanaksızlık insan zihninde sürekli olarak delme hareketleri yaparak bunu yeni yeni anlamlandırma çabalarına girer. Yine de zihin ne kadar çabalarsa çabalasın anlatılan ölüm, ölümün kendisi olmaktan uzaktır. Bu korkulan ama yine de anlamına duyulan özlem büyük ediplerin kalemelerini hep oyalamıştır ve öyle olmaya da devam edecektir.

En nihayetinde Yelda Karataş da safkan bir insan ve hisleri safkan insan hissidir. Hiç görmeden ölen kardeşleri, çok sevdiği ablası, annesi, babası, çok sevdiği arkadaşları, hiç görmediği ama yüreğinde beslediği insanlar... Birçok sevdiğini kaybetmiş yalnız bir

kadın Yelda Karataş, elbette ölüm onun fikir ve estetik hayatının önemli bir parçası olacaktır.

Her insanın içinde karşı konulamaz bir ölüm kinetiği taşıdığını vurgulayarak ölüme başlıyor Şair Siyah-Beyaz şiirinde (s. 99):

İnsan nedir Mustafa; Hayat, üstüne hayat.

Bir avuç toprak sonunda duvarlara astığımız.

İşte. Yarın yok.

New York'ta da, İstanbul'da da. (...)

Dördüncü Gün şiiri Oruç Aruoba'ya ithaftır ve Onun *De ki İşte* kitabından önemli bir alıntıya yer verir:

Yaşamın sana açıkça söyleyebileceği tek şey,

Ölümdür.

Öyleyse yaşamın tek açık anlamı

Ölümdür. (s. 118)

Kurban şiiriyle ölümün felsefik yönünün perdelerini kaldırmaya başlıyor:

Ne zaman duyarsın sesimi

Kesik başımı havaya kaldırdığın gün

Ben bir kez ölürüm

Sen her gün. (s. 100)

Ölümün farkındalık boyutunu açmakta şair. İnsanlar her şey yolundayken hiçbir şeyin farkında olmazlar. Nefes alamayan insan, soluğunun kesilmesiyle havayı fark eder. Ölüm, ölen için bir anlam vermese de kalanlar için öncelikle bir farkındalıktır. Bu farkındalık kalan için daha çok öl(mek) fiilinin gelecek zaman kipidir: Öleceğim. Gidenin artık gelmeyeceğini, ölenle beraber ona yüklenen misyonun da öldüğünü gösterir. Şair burada basit gibi görünen bir kuyu açar anlama. Kalanın kim olduğundan bahsedilmez, bu da yorum bilimsel olarak şiiri derinleştirir. Kalan bir âşık veya diktatör olabilir. Her kim olursa olsun geride kalan bir misyoner olduğundan bir tahakküm erkidir. Kölesi olmayan efendi yoktur. Efendilik, tabiatı gereği zıddını gerektirir ancak köle için aynı şey geçerli değildir. Efendisiz kölelik özgürlük, kölesiz efendilik tutsaklıktır yani ölümle beraber tahakkümde roller değişir. Köle özgür kalırken efendi artık köledir. Bu ise efendi'nin

ölümüdür. Buradaki “köle-efendi” diyalektiği ileride “Tahakküm” başlığı altında daha detaylı incelenecektir.

Ölümün bir farkındalık boyutu da dirilmedir. Her ölümle beraber ölmeye yüz tutmuş bir anı, an’dan bağımsız olarak us’ta tekrar dirilir. Her bir ölüm, başka ölümlerin dirilişi gibidir. *Kitabe* (s. 257) şiirinde şair ölümün bu yönünü hayretle anlatır:

Ölüm bir başka konuşur mezar kitabelerinde

Annemin yüzünü gördüm

Beyaz çarşafa sarılı

Burnunun dikliği ve dudak izi

Bendim o geçmişin gelecek hali

O tümseğin altında her ölüm biraz benim işte

(...)

Ah! Ölüm nasıl canlı duruyor mezar kitabelerinde.

Dahası burada an’ların dirilmesi genişleyerek tüm insanlığın ölümüne dönüşüyor. Bir mezar kitabesinden yola çıkarak annesinin ölümünü diriltten şair, anne rahminden tüm insanların ölümüne doğru dağılmaya başlıyor. Bir insanın ölümü tüm insanların ölümüne gebe kalıyor, ölümün dirilttiği geniş zamanlı öl(mek) fikri Şair’in belleğini diriltiyor. Son dizede ölümün nasıl bir dirim olduğunu gösteriyor.

Ölümle alakalı en önemli şiirlerinden biri *Uyku* (s. 95) şiiridir.

Hayat yalnız taşlara ses veriyor o sonsuz uykunda

Söyle akşamsefalarına kandırmasınlar seni

Dokunduğun her şey teninle gidici

“Sonsuz uyku” elbette ölümü temsil etmektedir, peki ölüm neyi temsil etmektedir? Ölüm kısmının epigrafında bahsedilen kıyamet, Şair’in burada bahsetmekte olduğu hadisedir. Ölümümüz bizim her şeyin ölümüdür. “Akşamsefaları”na müşahhas davranış bu ölümün ilk olmakla beraber son olduğudur. Bir sonraki yaşam için ümit etmenin faydasız olduğu anlatılmaya çalışılmaktadır.

2.1.4. Hüzün

Olguların beraberinde getirdiği en tanıdık duygularından biri de hüzündür. Edebiyat bir aksiyondan faydalanır ve sonuçta yüreğe dokunması için ince bir sızı bırakması gerekir. Bu ince sızı, yazının değinebileceği bir mücevherdir. Edebiyat bir taraftan bir sağaltma ve var olma mücadelesi ise sağaltılacak yaralar üzerinden dirilir harfler. Elbette ki hüzün burada en önemli mihenk taşlarından biri olacaktır. Olgu ne olursa olsun –anne, baba, ölüm, çocuk...- yanında getireceği duygu bir mutluluktan çok, bir hüzün olacaktır çünkü edebiyat okuru yazının kaderi gereği mutluluktan çok hüznü hatırlar.

Hüzün, Şair’in şiirlerinde en çok kadın, çocuk ve özlemle anılır. Özellikle ilk şiir kitabı *Ürperme’de* bu imajlara sık rastlanır. Kadın ve çocuk imgeleri ayrı bir başlık altında inceleneceğinde burada daha çok özlem duygusuyla özdeşmiş hüzne değinilecektir. *Veda* (s. 39) adlı kısa şiirinde Şair ölümle beraber gençliği bir arada işler:

Ve pikapta tek başına dönen müzik

İçeri giren gençliği alnından öptü

Ve ömrünü uğurlar gibi geçirdi onu eşikten

“İçeri giren gençlik” bir insan ömrünün geride bıraktığıdır. Yani Şair bir gençlik anısıyla bir anda baş başa kalmıştır. Müziğin, gençliği alnından öpmesi bir karşılama merasimidir. Bu karşılama özlem çekilen belli bir zaman dilimine aittir: gençliğe. Bu özlem anıyla buluşma geçici bir süredir. Onunla geçirdiğiniz vaktin ne kadar olduğunun bir önemi yoktur. Nihayetinde bu buluşmanın da bir sonu olacaktır ve özlemini yani gençliğini yine uğurlayacaktır. O velud yılların kaybı, sadece anılarda kalması, kanlı canlı bir şekilde tecessüm edememesi hüzne yol açacaktır.

Hüzne eşlik eden tek duygu özlem değildir elbette. Geçmişin muhasebesi yapıldığında elde kalanlar, pişmanlıklar, hayıflanmalar, sitemler, yakınmalar... hep hüzne açılan kelimeler olarak elimizde kalır. *Birlikte* (s. 92) şiiri böyle bir muhasebedir.

Önce şarkı söylemeyi öğrendik

Birlikte

Sesimiz uyumlu sokaklar dar

En büyük ezginin en kutsal çocuklarıydık

Birlikte

Andımız vardı

(...)

Sonra ruhumuzu astık bir söğüt dalına

(...)

Bozguna uğradık

Birlikte

Hayatı tek başına tanıyamadık

Şiir gençlik yıllarının sınır tanımaz gücünün gösterimiyle başlıyor. Gençliğin verdiği güç, birlikte olmanın verdiği güvenle geleceğe umutla yürüyen gençlerin sonuna doğru ilerleyen bir şiir. Şair eski zamanlarının gücünün uğradığı dönüşümü gözler önüne seriyor. Yaşanılan yılların güzelliklerle beraber gitgide yenilgiler getirdiği vurgulanmış. Bu yenilgilerin ne olduğu çeşitlidir. “Hayatı tek başına tanıyamadık” sözüyle anlatılmak istenen birçok yön vardır. Gençliğin vermiş taze kanla hayatın tüm acılarına bir direnme edasıyla yanaşan gençliğin kaybettiği, gözden kaçırdığı bir ayrıntı vardır: Hayatın ta kendisi. Savaşmaktan onu yaşayacak kadar zaman bulamamış bir gençliğin hıçkırığıdır son dize. Aynı zaman birlikte olmakla kişinin kendi şahsiyetini yani ben’ini örten bir anlam da yakalanabiliyor. Kolektif hareket, şahsı sistemin taşlarından biri olarak oturtur; sistemdeki hiçbir taşın tek başına anlamı yoktur. Bir araya geldiklerinde bir sistem oluştururlar ve anlama bürünürler. Bu insanın var oluşuna vurulmuş bir baltadır. Hâlbuki her insan kendi başına bir kitaptır, bütünün bir sayfası değildir. Hayatın bir kendiliğindenliğidir yoktur, ona insanlar anlam verir. Her insanın hayata dokunuşu, şekil veriş, anlaması ve anlamlandırması diğerinden farklıdır. Bu anlamlandırmalar bir araya geldiğinde dünya denilen ev kurulabiliyor. Birliktelik, doğası gereği dıştan güdümlü bir tahakküm olduğundan insana sunî bir hayat sunar. İnsanın kendi eylemleri içinde kendi bulunmaz, ona kendi üslubunu katamaz. Bu da o hayatı birey için kendi hayatı yapamaz.

Dünya her biri kendi içinde kitap olan insanların kurduğu bir kütüphanedir. Kitapların belki bir ancak kütüphanelerin en az barındırdığı kitap sayısı kadar anlamı vardır. Bu cepheden bakıldığında şiir, kendi anlamını ve var oluşunu geç yakalamış yahut yakalayamamış bir kuşağın günah defteridir.

“Alacaydınlık” kitabına adını veren şiir (s. 102) iki ayrı formda ve peş peşe yayımlanmış. İlki şairin kendi yazdığı form, ikincisi ise Oruç Aruoba’nın aynı şiirin kelime olarak

sırasallığını bozmadan dizgisel olarak yapmış olduğu değişikliktir. Buna rağmen şiirin ihtiva ettiği anlam her iki formda da aynıdır.

*Önce karanlık aydınlığa çılgık atar
Bir geçmiş olacağını bile bile dayanırsın işte
Kaç gün batışı görür kiminle kaç ömür geçirir
(...)
Belki karlı dağlı kentte bir garip aşk bekler
O ben miyim bilmiyorum*

Karanlık-aydınlık düalizminde her iki imge de tarihsel rollerini korur ancak şair ikinci dizide bir ekleme yapar. Karanlığı geçmişle eşitler. Bu durumda aydınlık geleceğe işaret eder. Geçmiş, belleğin durgun sularında bir girdap açar. Girdaptan dışarı kendini çıkarırken geleceği de içeri doğru çeker. Bu halde geçmiş bireyin ayağındaki pranga gibi hep kendini hatırlatır. Geçmiş ve gelecek arasındaki bu dalgalanmada arada hep şimdiki zaman çalkalanır. Bireyin o an'ının bu şekilde işgal edilmesi benlikte bir muğlaklık oluşturur. Birey kendine giden yolu o an yürüyemez ve kendiyle alakalı soruları “bilmiyorum” cevabıyla sonlandırır.

Bekleyiş (s. 117) şiiri bir başka hüznü seslendirir.

*Bilemezsin
Kendine kendi gibi kalp arayan aşkın çaresizliğini
Duyamazsın
Dalından kopan yaprağın çıkardığı ses kadar üzgün
Su tanelerini
Neden daha büyüktü, aşktan beklediğimiz yaşadıklarımızdan!*

Şair, hayatın muhasebe yıllarında geçmişine dair kapıldığı büyük bir yanılgının farkına varır: Sevdiği gibi seven bir kalp. Hâlbuki her insan doğuşundan itibaren diğerinden farklı bir kimyayla büyür. Genetik olarak getirdiği farkın üstüne yaşadığı çevre, farklı insanlarla girdiği alışveriş, algı yetisi, istekleri, beklentileri, eksiklikleri, fazlalıkları, korkuları, kompleksleri ilh. her bir bireyi diğerinden farklı bir yapıya bürür. Bu yüzden var oluş şahsi ve muhteremdir. Çünkü var oluşun kaynağı diğerleriyle aynı değildir, bu bir anlamda bireyin ebedî yalnızlığı da demektir. Bunun görünüşte belirgin olmasa da en dikkat çekici

örneğini dilde yaşamaktadır insan. Kelimeler biz doğarken etrafımızda olduğu için kelimeleri seçmek gibi bir şansımız yoktur. İnsanlar eşya isimleri üzerinde %100'e kadar uzlaşabilse de duygusal aktarım da bu oran neredeyse tersine dönmektir. Çünkü duygusal aktarım bir bakıma bir anlamlandırma çabası olduğu için görünüşte çok fark edil(e)meyen bir çelişkiye sahip olur. Her insanın mizacından getirdiği farklılıklar, yaşam boyu elde ettiği deneyimler, ihtiyaçlar ilh. ister istemez duyguya verdiği anlamı diğerinden farklı kılacaktır. Farklılıkları bir diğerinden illaki farklı kılan ise bu anlamlandırma çabası içindeki deneyim, istek, mizaç gibi sayısız verinin anlamlandırma çabasının içine katılmasıdır. Kaldı ki bu kadar çok veri bir yerde karşıdakinin verileriyle uyuşsa da bu sefer verilerin dozajı devreye girer. Tüm anlatılanlardan yola çıkarak nesnel olarak şu bilgiyi ortaya koyabiliriz: Duyguların anlamlandırılmasında sayılamayacak kadar çok kombinasyon bulunur ve her insanın kombinasyonu diğerinden farklıdır. Burada sorunu ortaya koyan şey, herkesin farklı bir kombinasyonu aynı kelimeyle anlatmak zorunda kalmasıdır. Yani sınırsız bir duygu ama sınırlı bir kelime –tek boyutlu bir gösteren, çok boyutlu bir gösterilen- vardır ortada. Bu da ister istemez insanların duygusal noktada birbirleriyle anlaşabildikleri yanılgısını oluşturur. Gasset'nin deyişiyle "(...) eğer iki kişi aynı şeyi söylüyorsa... o aslında aynı şey değildir." (2011, s. 213). İnsanlar sevdiği herkese (anne, baba, kardeş, arkadaş, sevgili, öğretmen) "seviyorum" diyebilir. Ancak bu sevgilerin hiçbiri aynı değildir. Bunun yanında işi daha da karmaşık kılan eğer iki sevgili birbirine "seviyorum" sözcüğünü söylerse bu yine aynı şey değildir. Çünkü dilin üst yapısında aynı gibi görünen iletiler, alt yapıda aynı değildir. Karşılıklı olarak gönderilen "seviyorum" iletilerinin ikisi de farklı karışımlara sahiptir. Söz gelimi kadın, baba özleminden kaynaklanan bir özlemle bu kelimenin içini doldururken karşıdaki mananın içine daha fazla cinsellik katarak bunu gönderebilir. Ancak karşıdaki gönderilen iletiyi kendi içindeki karışımla karşılar çünkü ortada yalnızca gösterge ses boyutu vardır. Bu bir bakıma insanın ebedî yalnızlığıdır. Daha da kötüsü derinlemesine düşünülmediğinde kimse kolay kolay bunun farkına varamaz. Dilin bu yönü üzerinde en çok düşünen ve namı daha çok bu bağlamda yayılan Wittgenstein, dilin bir yanılgısal dizgesi olduğunu söylerken (Çakmak, 1997, s. 141) bahsettiği tam olarak buydu. Her insan kendini gerçekleştirme yolunda kendi tözü üzerinden hareket eder, bu yüzden duygusal iletişim belli bir zamandan sonra hep çatışmaya girmeye başlar. "Dil, anlamın mantıksal olarak sabitleme çabalarına direnir. Anlam, tam da bu belirsizliğin bahçesinde belirir." (Demir,

2015, s. 45). İşte Şair'in sözlerinin devreye girdiği an bu andır. Uyuşmanın imkânsızlığının farkında olan (duygusallığın yoğunluğu nedeniyle sonradan farkında olan) Şair, bu ebedî yalnızlığa ve bunun hüznüne ses veriyor. Aşktan beklediğimiz şey, bir imkânsız olduğu için yaşadığımızdan daha büyüktür. Bu imkânsızlık insanın yaşarken sürekli taşıyacağı bir hüzündür. Şiir de tam bu noktadan doğar.



2.1.5. Umut

Umut, kötü giden her şeye rağmen ayakta kalmanın önemli nedenlerinden biridir. Umut olmadan bir davaya, sevgiye hizmet edebilmek imkânsızdır. Kendi iç dünyasındaki kaostan beslenerek varoluşçuluk hakkındaki görüşlerini oluşturan Soren Kierkegaard da “umut” kavramı üzerinde uzun uzun düşünüp bu konudaki görüşlerini kitaplaştırmıştır. Türkçeye “Ölümcül Hastalık Umutsuzluk” adıyla çevrilen kitabının bir yerinde çok önemli bir sonuç cümlesi kurar: İnsan umutsuzluğa kapıldığında ilk önce kendi ben’ini kaybeder (2013, s. 73). Var oluş insan ben’inin ilişkilerinin kendine doğru dönmesiyle başlar. Umudunu kaybeden insanın tininin –Kierkegaard’a göre burada tin, ben’dir- ilişki bağları kopar. Kopan bağlar yok olur ve nihayetinde kendine dönecek olan bir ilişki kalmaz ortada. Özetleyecek olursak umutsuzluğa kapılan insan kendinden vazgeçmiş insandır. Ancak devrimci ruhuyla hayatı kavrayacak olan şairin umutsuzluk gibi bir lüksü yoktur. Her ne kadar yeise kapılsa da bazı anlarda; hayat, kurtarılması gereken bir yoldaştır. Onu kurtarmanın tek yolu da bu umudu diri tutmaktır.

Büyük Gözlü Çocuk (s. 40) şiirinde:

Sen ey çocuk içinde umudun bütün kapıları açık

Dolunayı beklerdin

Suçsuzdun çağın kadar beceriksiz

Umudu hançer gibi göğsünde taşırdın

(...)

Her sarıldığımızda incinmeyi kucaklayan çocuklarınız

Dolunay anlatımı imgesel mekâna göndermedir. Kirlenmişliğin dünyasında dünyayı temizleyecek olan şey yahut paklığı temsil eden sembol dolunaydır. Aynı zamanda dolunayın belirginleşmesi için yani kendi tam anlamıyla belli edebilmesi için geceye ihtiyaç vardır. Yani çocukların geleceğini karartan zorlu günlerdir bunlar. İnsanların o karanlıkta bir ışık doğacağına dair inançları umutlarından gelir. Aynı zamanda umudun bir diğer önemli vasfını daha görmekteyiz: sağaltıcılık. Umut var olduğu sürece yaraları iyileştirmek her zaman mümkün olacaktır.

İplik (s. 43) adlı kısa şiirde de umut konusunda güçlü bir imgelem yakalamış şair:

Boşluğun gücüne dayanan bir yuvarlak

Canlı ve kararlı

Yüreğinde örülmüş nice umutlar

Örümcek sallanıyor geceye asılı

Çok sevdiği yazarlardan biri olan Kafka'nın "Dönüşüm" adlı romanında yaptığını tersten yapıyor şair Yelda Karataş: İnsan yine bir böceğe dönüşüyor ama farklı bir davayla. Bu sefer böcek (örümcek) umut eden insanı simgeliyor. Üstelik çok daha zor şartlarda, bu sefer tavan ve boşluk arasında ancak boşlukta değil çünkü örümceği hayata bağlayan bir bağ vardır: *İplik*. Örümceğin kendi imkânlarıyla, kendi bedeninden ürettiği bir bağ. Şair ustalıklarla bunun ne olduğunu şiirin içinde belirtiyor. Örümceğin içinde ördüğü umuttur o. Tavanla (düşüş) boşluk (yok oluş) arasında örümceği hayatta tutan kendi emeği ve alın teri umuttur. Bununla beraber umudun mayasına dair de yorumları ilerletmemizi kolaylaştırıyor Şair. Umudun mayası, insanın mayasından gelir. Bunu dışarıdan bir yerden beklemek nafilidir.

Yaşamın Sırrı (s. 59-60) şiirine Yılmaz Odabaşı'na ait bir alıntıyla başlıyor şair: "Bir umut ancak başka bir umutla yok edilebilir." Şiirin içinde birçok telmih var. Bunlardan biri Nikos Kazancakis'in *Zorba* romanı. Şair, romanın içinden değil romanın ön sözünde Nikos Kazancakis'in *Zorba*'yla tanışmasını anlatan kısımdan alıntı yapar. Hayatını çok etkileyen *Zorba*, savaş sonrası Almanya'da yaşamaktadır. Eski dostuna –Patron'a- oradan bir telgraf çeker, telgrafta şu cümle yer almaktadır: "Çok güzel bir yeşil taş buldum, hemen çık gel." (Kazancakis, 2017, s. 12). Yazar bu telgrafın çekildiği dönemde (1946) Almanya'da yaşanan insanlık dışı fakirliği de belirtir, bununla beraber *Zorba*'nın bu teklifini sinirli bir şekilde reddeder. Hemen akabinde ise içinde bir anlam yoğunluğu gelişir. Kazancakis o an içinde neler uyandığını bize yazar ama burada devreye şair Yelda Karataş giriyor.

"Yeşil bir taş buldum, hemen gel!"

Kazancakis'e bir çağrı bu. Ancak Zorba'dan gelebilecek.

Şaşırtıcı... yeşil taşın peşinden koşmanın sırrı

Öfkelerendirici... Vahşetin içinde sıradan bir yeşil taş... (s. 59)

Bu sırrın üç anlamı var. Birini Kazancakis anlatıyor: Köhnemiş ruhunu olduğu yerden kaçırmak. İkincisini *Zorba* anlatıyor: Her şeye rağmen bir güzelliğin peşinden koşmak.

Üçüncüsünü Yelda Karataş anlatıyor: Umut. Tüm vahşetin ortasında insan bir güzelliğin farkına varabiliyorsa bu vahşetten de kurtulmanın bir yolu vardır. Aynı şiirde bir Türk'ü sevdiği için katledilen bir Kürt kızından daha bahseder şair. Kızın yediği kurşunlara rağmen kızın vücudunu bir direniş bayrağı olarak sergileyen Şair, Zorba'nın nezdinde yeşerttiği umudu yine bu katledilen kızın vücudundan filizlendirir: “Umudun yorgun kapısından bir daha geçiyorum/güneşten bir çavlanın altında/ ışık oluyorum...” (s. 60).

Küçük kızım benim

Boşa geçmiş bütün zamanları sorgula

Kendini sorguladığın zamanları da

Bir gülüşe yer vermeye hazır olduğun yüreğini de sorgula...

Vardığın her durakta tüm aynaların ışığı

Senin yüzündür unutma!

Adı Gibi Nilüfer'e (s.79) şiirine ait bu dizeler yine umut yüklü kelimelerle bezenmiştir. Evvela *Nilüfer* isminin manasındaki tılsıma değiniyor şair: “Adı gibi Nilüfer” derken nilüfer çiçeğinin bariz bir özelliğini vurguluyor: Nilüfer, bir bataklık çiçeğidir. “Gibi” edatıyla eğretileme yaparken imgenin kapılarını da açmış oluyor. Bataklık çağrışımı doğal olarak olumsuz her şeye yükleme yapıyor. Yine de çok daha müspet bir tanımlama yapmak gerekirse Şair'in şiirlerinin genelinden toplumsal karanlık ve geleceğe dair ümitsizlik olarak yorumlanabilir. Nilüfer ise bu bataklığı her şeye rağmen güzel gösteren yani bataklığı bataklık olmaktan kurtaran bir ışık olarak dikkat çekiyor. Bu bir anlamda umuttur. Dahası bu umut, birlikten doğan bir kuvvet olarak cereyan etmez. Peygamberler (şairin bir şiirinde kullandığı üzere “yalvaç”), filozoflar ve sanatçılar gibi tekil bir umuttur. Bununla beraber tek bir insanın dahi toplumun üzerindeki karanlığı kaldırabileceğine dair umudu anlatmaya çalışmıştır. Umut bir tohumsa onun yağmura ihtiyacı vardır. Şair burada Nilüfer'e yol göstermektedir. Işığını açığa çıkarabilmesi için sorgulaması gerekmektedir. İnsanın kendine giden yola revan olması için önce aklına bir soru işaretinin çengeli takılmalıdır. Bu soru işareti başka soru işaretlerinin kilidini açan bir anahtar olacaktır ve insan kendisine öğretilen her şeyi sorgulayarak kendisi olabilecektir. Sorduğu sorulardan en çok kendisi nasibini almalıdır. Kendini sorgulamalı hatta kendisini sorgulamayı da sorgulamalıdır. Kendine vermediği hiçbir cevap insanın inancı değildir. Gerçek bir inanç veya teolojideki karşılığıyla iman sorgulamadan elde edilemez. Arapça köklerine bakıldığında iman kelimesi “emin” kelimesinden türer ve

“emin olan” anlamındadır. Doğuşundan kendisine yüklenen hiçbir bilgiden insan emin olamaz çünkü akla yatkın hiçbir cevabı olmamıştır bugüne kadar. Emin olmak için önce sorgulamak gerekir. Her sorgu insanın kendi aklına yaslanması, dünyayı kendi gözünden ve gönlünden inşa etmesi anlamına gelir. İşte ışık yani umut ancak bu şekilde meydana çıkabilir. Sordukça karanlığa bir mum daha yakılacak ve Nilüfer insanlara sorgulamayı yani düşünmeyi öğretecektir. Bu da toplumun tek umududur.

Halk arasında “Umut fakirin ekmeğidir.” diye bir tabir vardır. Basit görünümünün yanında basit de bir bilgeliği vardır bu sözün. Tüm gerçekleşmemiş beklentilerin yanında insanın hayatına devam edebilmesi için içinde bir yerlerde bir muştuya her zaman ihtiyaç vardır. Belki gerçekte böyle bir muştı yoktur ama olmamasının da bir önemi yoktur. Önemli olan insanın onun varlığına inanmasıdır. Şair de “Belki” şiirinde (s. 93) umudun bu yönünü hatırlatır okurlarına.

O aydınlık gülüşlerden, bayraklardan bir esinti

Gelir mi bugüne bilinmez

(...)

Yolunu yitirmişse eğer gönlümüzde aşk

Bir akşam üstü girmeli hiç tanımadığımız bir kente.

Şiir, geçmişin yitip gitmiş hatta anılarda izleri belirsizleşmeye başlamış an’larıyla başlıyor. İzlerin silinmeye başlaması bir tükenme/ tüketme mefhumuna ulaştırıyor bizi. Çünkü insan, hayatının bir anında kalıp yaşayamaz. Hayatı çoğaltmadığı sürece, yeni hayatlar katamadığı sürece ilerleme/devam etme sadece biyolojik olarak vardır. Gelecek, bir bilinmeyendir. Neler olacağı bilinmez ancak bu bilinmezlik hayata bir kilit değil, anahtar olmalıdır. Aşk’ın üretici gücü Şair’i yeise değil, umuda sürüklemektedir. Bu yüzden şiirine “Belki” diyerek başlar ve bu “Belki”nin optimist yanıyla hayata tekrar tekrar başlar. Geçmişin geçmişte kalması, güzel günlerin bir sonda kalması; bu anların ve benzerlerinin tekrar gelmeyeceği anlamına gelmez. Bu anlar tekrar yaşatılabilir ve çoğaltılabilir. Bu yüzden korkmamalı ve umudunu yitirmemeli insan. Hiç beklemediği bir anda bir bilinmeze tekrar yelken açmalıdır. “Belki” yine her şey eskisi gibi güzel olacaktır.

Şairin Sosyalist-Komünist dünya görüşünün temelinde umut, en önemli başlıklardan biridir. Ezilen ruhlara bir kılavuz olmak için evvela umudunu içinde hep diri tutmalıdır.

Şairin memleketi olan Zonguldak, geçmişten beri hem edebiyatçılarıyla hem de nevi şahsına münhasır edebî temasıyla edebiyat dünyasında kendine özel bir yer edinmiştir. Edebiyatımızda da çokça yer bulan hatta sinemaya değişik kurgularla defaten “kömür ve maden” altyapılı edebî içerik, Yelda Karataş’ın şiirlerinde de yer bulur. Şair’in babası da hem entelektüeldir hem de maden işçisidir. Yelda Karataş böylesine bir emek işçisinin kızıdır. Şair her ne kadar klasik hayat-eser ilişkilerine çok sıcak bakmasa da şiirlerinden gördüğümüz kadarıyla yaşamı şiirlerinin içine ciddi şekilde nüfuz etmiştir. Maden işçilerinin haberlerden romanlara, grev ve olaylardan şiire kadar birçok alana işlenmiş konusunu en yakından bilenlerden biri Yelda Karataş’tır. Bu yüzden “kömür”ü anlatırken kendine has dili ve gösterge dünyası görülmeye değerdir.

Kara geceden gayrısını umut diye tatmamış

Karaelmasın şavkını

Kentin umuda kapalı yüzüne

Kuyu dibinden bağırdım (s. 210)

Şairin *Hasret* adlı içinde birçok temanın bulunduğu şiirinden aktarılan bu dizeler, şiirin anlam yoğunluğunun en çok arttığı yerlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Öyle ki bu dizelerin her bir mısrası ayrı bir inceleme konusudur. Kara gecenin umutla yan yana tutulması “kara” kelimesini hemen düalist bir semantiğe sürüklüyor. Aynı anda olumlu-olumsuz ikilemini beraber yansıtıyor. Bunun yanında “kara gece” bir anlamlar kümesi şeklinde yansıyor. Gece kelimesiyle beraber temel anlam en başta kendini belli ediyor. Madende çalışmanın fiziksel ve psikolojik yorgunluğunun belirli bir an yok edilebildiği zaman dilimini yansıtıyor. Gün boyu çekilen ağrıların ve sızıların biraz da olsa dindiği bir zaman dilimidir gece ve bir işçinin umudu olabilecek kadar önemli bir zaman dilimidir. Bir dahaki vardiyaya kadar bir din’lenme ve din’me evresi olarak işçinin (emekçinin) ulaşmaya çalıştığı bir zaman dilimidir. Gün, o zaman dilimine ulaşabilmenin umuduyla saniyeleri tüketmektedir. “Mutlakaların olmadığı bir dünyada umutsuzluk da mutlak olamaz.” (Eagleton, 2015, s. 85), beklenen an gelecektir. Diğer taraftan gece vardiyasına uzanan bir anlamı vardır. Alın teri-ekmek alışverişinde bir savaşın an’ıdır gece vardiyası. Bunların haricinde bir de maden ocağının kendisidir “kara gece” vaktin ne olduğuna bakılmaksızın maden ocağının derinliklerine indikçe bir gece başlar ocağın içinde. İşçiler zifirî karanlığın içinde alın terleriyle kayaçlarıyla parçalayarak ekmeklerini çıkarmaya çalışmaktadır. Bu ikili yaklaşım ikinci dizede de kendini gösterir. “Karaelmas”

yani kömür burada hem kendisi için çekilen çileyi hem ekmeği, emeği ve onuru temsil etmektedir. Bu ikinci anlam karanlıktan doğan şavk anlatmaktadır. Şavk (ışık) burada umudu temsil etmektedir ki Şair'in hayatındaki kırılma noktası olan eğitim hayatı bu umudun gerçekleşmesiyle başlayabilmiştir. Yelda Karataş'ın hayatı bu kara taşla (karaelmas) şekillenmeye başlamıştır. Şair bu “karaelmas”ın ne olduğunun farkındadır. Onun kara'lığını da elmas'lığını da bilmektedir. Ancak hayata yüreğiyle kapsayan Şair karaelmasın karanlığına, illetine, zahmetine, cefasına bu yüzden tedirginliğe ve eleme kapılmış şehrin yüzüne karaelmas'ın elmas yani ışık yani umut yönünü hatırlatmaktadır. Öyle ki çaresizliğin en büyük sembollerinden biri olan “kuyu” imgesini merkez tutarak bunu yapmaktadır. Kuyu hem Yusuf peygambere bir telmihken hem de maden ocağının derinliklerini anlatmakta. Bu derinlik üçüncü bir düzleme giderek insanın kendi kuyusuna ulaşmaktadır. Kuyunun bu son ulaştığı yer Ali Şeriatî'nin *İnsanın Dört Zindanı*'ndaki aşılması en güç zindanı (kuyuyu) hatırlatır: Ben. İnsanın bu kuyudan kurtulamaması kurtulduğu ve kurtulduğunu sandığı tüm kuyuları (zindanları) da anlamsız kılmaktadır (2007, s. 51). İçine düştüğü kuyuları teker teker aşan Şair “korkunun tebelleş” olduğu kentin yüzünde kara'nın umudunu haykırmaktadır.

2.1.6. Korku

Tematik olarak Yelda Karataş şiirinde en çok iz bulmuş başlıklardan biri korkudur. Şiirlerinin birçoğunun ana izleği olmasının yanı sıra “Korku” adlı üç şiiri vardır. Korku, kaygı kavramıyla sık sık karşılaştırılan ve karıştırılan bir kavramdır. Her iki his de tehlikeyle ilintili olsa da kaygıda korku kaynağı çoğu zaman belirsizdir. Korkuda korkulan şey daha açık ve nettir. Ancak yine de tehlike dediğimiz hadisenin içeriği burada daha da önemlidir. Korku içinde bulunduğumuz durumu ifade eden bir durum değildir, daha çok içinde bulunduğumuz –tehlike diye adlandırdığımız- duruma dair düşüncelerimizdir. Yani korku kendi düşüncelerimizden doğan bir mefhumdur (Gençöz, 1998, s. 9). Şiirlerdeki imgelem kullanımı korku merkezini muğlak kılarsa da Şair’le yapılan mülakatlarda açıkça görülmektedir ki Şair tehlikenin tamamıyla farkındadır.

“Korku” adlı şiirlerinden ilki “Ürperme” kitabında yer almaktadır (s. 55).

Yakamozu ayın oynaşması sananlar

Yalan ışığın dokunuşuyla bakıyorlar hayata

(...)

Bir kapıdan geçiyorum. Mavi camdan bir kapıdan

Ölümsüzlüğü mezar taşlarında arayan insanın

Çaresizliği dokunuyor yüreğime

Kendini bırakmayanların

Kendinden bir parça bırakmalarının

O büyük korkusu kale burçlarında

Yazarın şiir dünyasını anlayabilmek için açılanması gereken imgelerden biri de yakamozdur. Kendisiyle yaptığımız bir mülakatta kendisi yakamoz imgesi üzerinde özellikle durmuştur. Yakamoz hakkında bildiklerimizi anlattığımızda “Korktuğum başıma geldi.” diye başlamıştı söze. Geceleri denizin üzerindeki parıltıların yakamoz olmadığından bahsetti. Bunun büyük bir yanılgı olduğunu söyledi. Denizin üzerindeki ay ışıklarının yıldızimsı parıltılarının “şavk” olduğunu ama insanların bunu yakamoz sandığını söyledi. Esasen yakamoz denizdeki fosfor ihtiva eden planktonların kendi ışığıdır diye bilgilendirmişti bizi. Böyle bir hadisenin varlığından haberdar olduğumuzu ancak bunun yakamoz olduğunu bilmediğimizi kendisine bildirmiştik. Buradaki önemli

ayrıntı ise Şair'in bize burada yaptığı açıklamayla alakalı aslında. Yanlış bildiğimiz bir şeyi, bir yanlışlığı –hem de kötü bir yanlışlığı- gerçeğin kendisi sanarak bununla avunma yoluna gitmemiz. Şair'in ideolojik ve felsefik düşünceli şiirlerinin de önemli bir kısmında aslında bu tema yer almakta. Bu tema ise sıklıkla yakamoz imiyle kodlanmakta. Bu yüzden şairin şiirlerinde yakamoz imgesinin geçtiği yerlere bu noktadan da eklemek gerekir.

Şair bu şiirinde yakamoz imgesini kullanmıştır, üstelik en çarpıcı kullanımlarından birini sergilemektedir. “Yakamozu ayın oynaşması san”mak ifadesi insanoğlunun bir zamanlar kendi elleriyle örmeye başladığı yalan –sanal- dünyanın kendileri için hangi aşamaya geldiğini vurgulamaktadır. Hırsları, ihtirasları, kompleksleri ve hep “daha”sını istedikleri dünyada istediklerini elde edemeyince yalandan inşa ettikleri dünya; belli bir zaman sonra hayatlarının gerçekleri haline gelmektedir. Bu çıkmazda insanlığı bu hale getiren sistem mi yoksa bu sisteme istekli bir köle olarak katılan insan mı daha suçludur, çok su götürecek bir tartışma konusudur. Şair, çeşitli şiirinde bu tartışmanın iki kanadını da irdeliyor ancak bu şiirdeki durum ihtiva ettiği acı bakımından bir trajedinin resmidir. Kendini kendi doğallığından koparan insan, yarattığı dünya içinde esas gerçekliği de unutacak kadar yapaylığın içine batmış durumdadır. Yakamozu burada hislerin özü olarak algılayacak olursak yalan ışık –şairin deyimiyse ayın şavkı- sistemin yakamoz yerine verdiği üretimi kolay ve ucuz yeni ışıktır (simülakr). Bir zamanlar kendi bünyesinden doğurduğu hisleri artık yapay, ucuzlatılmış yeni ışıklarla değiştirmiş olan insan yakamozun bir canlı hücreden doğduğunu da unutmuş, yankılanmaları yakamoz sanmaya başlamıştır. Özellikle insan ilişkilerinin yapaylığına vurgu yapan bu dizeler yeni çağın en önemli felsefik sorunları arasında yer almaktadır. Sanayi Devrimi ile dünyanın bir kısmını düzeltilmeye çalışılırken diğer taraftan bir şeylerden habersiz olarak dünyanın bir kısmı da çürümeye bırakıldı. Fiziksel ve biyolojik insan geliştikçe duygusal insan daha hissiz bir hale getirilmeye başlandı. Modern denilen çağın insandan en büyük götürüsü bu oldu. Sanayi Devrim'inin aşırı üretim mantığı beraberinde bu üretimi karşılayacak bir tüketim çılgınlığını da beraberinde getiriyordu. Hızlı ve seri üretim mantığı el emeği göz nuru olan her şeyi bir tornaya soktu. Torna-makine mantığı sıfır hata ve hızlı üretim mantığıyla çalışıyordu. El emeği, insanın kendisidir. Her bir üretimde nesnede var olan hata aslında onun kusursuzluğuyla çünkü bu hata sadece ona mahsus bir hataydı ve elden çıkan her şeyin aslında özgün olduğunu gösterirdi. Makineleşmeyle beraber kusursuz

çıkan her parça diğerinin aynısı olmaya başladı. Kusursuzluk bizatihi kusurun kendisi olmaya başladı ama insanlık kendi ürettiği bu yalanın bir kere kölesi olmuştu. Yahut nesneleri makineye verirken kendini de fark etmeden makineye kaptırmıştı ve mükemmelliğin bir parçası haline gelmek istiyordu. İnsan olmanın kusurlu olmak olduğunu unutup kendi hayatını tornaya almıştı. Mükemmelleşme arzusu tek-tip insanlar üretmeye başlamıştı. Kimse kimsenin kusurunu kabul etmiyor, herkes “aynı” şeyi aramaya başlıyordu. Bu uğurda elde edilen ve her seferinde daha da ütöpikleşen arzular kaidesi hayatın kendisi olmaya başlamıştı. Hâlbuki insan olmak çok farklı bir şey olmak demektir. Medya araçlarının yaygınlaşması insanın içindeki “arzu nesnesi”ni her seferinde daha kamçılıyordu. Kendi çapında makul ve makbul bir geçimi olan her insan “aptal kutusu” karşısında o güne kadar hiç olmadığı ve olamayacağı insanı düşlemeye başlamıştı. Çünkü her sanat(!) yapıtı artık insana aynı öğüdü veriyordu: Böyle âşık olacaksın, böyle giyineceksin, böyle hüzünlenip böyle mutlu olacaksın... Ancak insanın aşılamaz kusurlu yapısı bu direktiflere set oldukça insanın mutsuzluğu da birikerek artıyordu. Hiç kimsenin aklına gelmiyordu kendi gerçeği. İnsan kendine çarptıkça kendini aşabilmek için her seferinde daha hırçın, daha saldırgan ve hatta daha üretici olmaya başlıyordu, yine de kendine dönmüyordu. Bu makineleşmiş insana son yüzyılda hayallerini gerçekleştirebilecek yeni bir icat geliştirildi: İnternet. İnternet bir anda insanların hayatını ortadan ikiye böldü. Bir tarafta yaşadıkları hayat, diğer tarafta kendi yarattıkları ve içinde kendilerini yaşattıkları hayat. Bir zamanlar erdemler listesinde yaşanan “namuslu” hayat anlatıları artık insanları tatmin etmiyordu. Yüzlerce yıllık hikem edebiyatının “az” öğüdü paramparça olmuş, artık hiçbir şeyle yetinemeyen ve bütünlüğünü kaybetmiş bir insan doğmuştu. Günlük hayatta sahip olamayacağı kadar arkadaşına sahip olmak, fotoshopla gidemediği yerlere gidebilmek, sahip olamadığı markalara sahip olmak, hatta kendisi bir marka olmak gibi birçok şeyi insan internet sayesinde elde edebilmiştir. İnternetin bir faydası da sanal olarak zenginler ve fakirlerin arasındaki uçurumun daralması olmuştur. Yine de ertesi gün kendi gerçeğine dönen insanın içinde bulunmuş olduğu dünya kendisine her zamankinden daha çok acı çektirmeye başlamıştır. Lakin ne zaman bu sancılar baş gösterse elinin altında sanal dünyasını taşıyan insan, bu dünyada ilacını almaya başlamıştır. Asrın en önemli uyuşturucu maddesi artık bu sanal dünya olmuştur. Yaşamayı gerekeni değil, kendisine dayatılmışı gerçek sanan insan bu sanal âlemde hem de çok ucuza dilediğini yaşamaya

başlamıştır. Her ne kadar sanal da olsa insanın inandığı en büyük gerçek kendi yalanı haline gelmeye başlamıştır.

Buradaki en önemli tehlike bu sanal yalanların günlük yaşamın akışına verdiği zarar olmuştur. Kendi kusurluluğunun ne anlama geldiğini bilmeyen insan gerçek hayatta da kusursuzluğu aramaya başlayınca uygarlığın elinde artık insanlık kalmamıştır. Tüm gerçeklik algımızı yarattığımız gerçekle değiştirince gerçek dünyadan geriye bir şey kalmadı. Artık ayın şavkını, yakamoz zannetmeye başladık.

Şair tüm olmamışlığın ortasında mavi bir kapıdan geçiyor. Ontolojik olarak gökyüzünün ve denizlerin maviliğine açılan bu kapı gitgide insanın üstüne kapanan bu dünyada sonsuzluğa açılan bir aralıktır. Bu aynı zamanda bir aydınlanma anıdır. Sonsuzluktan içeri sızan mavi ışık insanın gerçeği idrak ettiği andır ve Şair bu aralıktan insanlığı izlemektedir. Bir tarafta ölümsüzlüğü ararken ölmüş ve ölümsüzlüğü mezar taşlarında kalmış insanlar varken diğer taraftan kendini bu dünyaya kaptırmamaya çalışan, olan bitenin farkında olan insanın çaresizliğini izlemektedir. Her ne kadar olsa insan eksiklikleriyle insandır. Sanalın ruhsuzluğu ve imkânsızlığının farkında olsa da insanın nefsi bir taraftan bu dünyanın “acaba”larına takılı kalmaktadır. İsteddiği kadar bu yaban hayata uzak kalmaya çalışsa da artık hayatlarımızın her alanına nüfuz etmiş bu dünyaya bir parçamızı bırakıp ondan bir parça da içimize almaktayız, direnenler dahi yavaş yavaş zehirlenmekte. İşte Şair’in korkusu burada isimlenmiş oluyor. Şair her gün biraz daha kaybolan, şimdiki haliyle dahi kendisini kaybetmiş insanlık adına korkmaktadır. İnsanı insan yapan onun kusurları sevgileri, aşkları, sevinçleri, üzüntüleri, kaygıları... idi. İnsan kendinden vazgeçtiğinden beri hem kendi için hem de başkaları için hem üzülmesi gereken hem de korkulanan kendisi olmuştur.

Şair’in kitaptaki sıralamadaki ikinci “Korku” şiiri “Enel Aşk” bölümünde (s.125) yer alıyor.

- *Korktun*
Öpmeye güneşi
Bırakmaya kendini rüzgara az kalmıştı
Korktun
İzlemeye bir geçmiş
Korktun bir gelecek vardı benimle başlayan
Dünün değerini bilmeyen kalbin yarını bulamazdı
Korku hayat yoldaşındı senin

Karanlığı tanımadan. Korktun aydınlıktan

Şair, bir önceki “Korku” şiirinde daha evrensel boyutta verdiği mesajları bu sefer daha özel bir boyuta indiriyor. Şiir, Şair’in özel hayatına dair bir şiir olarak görünse de “sen” diliyle anlattığı karakter, bünyesinde Modern Çağ’ın ürettiği yeni insan modeline sistemlerini belirtmektedir. Korku adına bir önceki şiirin tahlilinde söylenenler yinelenmeyecektir ancak Şair’in burada farklı olarak bize sunduğu başka bir husus var: Yazar bir önceki “Korku” şiirinde yeni insan tipinin yarattığı tehlikeden korktuğunu ifade ederken bu şiirde korku Şair’in muhatap aldığı karaktere –sevgilisine- yönelmektedir. Böylelikle korkunun odağı burada değişmektedir.

İlk “Korku” şiirinde modern insanın içinde bulunduğu ahvalden bahsedilirken bu şiirde bu durumu ortaya çıkaran durumlardan birine değinilmiştir. Sanal yaşamı, hayatını, istediği bir sonuca bağlamak için gerçek hayatına değişen insan, artık sonuç odaklı bir insan haline gelmiştir. Gerçek hayatında hayatının devamını nasıl idame edeceğini bilmeyen insan sanal hayatla beraber her gün kendine bir hayat seçebilme özgürlüğüne (!) kavuşmuştur. Bu dünyada tek başına yaşamaya alışmış olan insan, hayatına bir paydaş seçmekte zorlanmaktadır. İki kişilik bir hayatını nasıl yaşayacağını bilmediği için ilişkiyi uzun süreli bir hale getirememektedir. Şair, bu korkuyla beraber insanın aslında nelerden vazgeçtiğini şairene üslubuyla aktarmaktadır. Aslında sevmekle beraber insanın özgürleşebileceğini kendini rüzgâra bırakmakla anlatmış. Çünkü esas seçim kendini sevmek kararlığına bırakmaktır. Kaçış bir özgürlük değil, bir korkudur. Bir yaşanmışlığı tamamlamadan diğerine geçen tüketici insan artık her şeyi yarım bırakmaktadır çünkü korkmaktadır. Korku artık onun benliğinin kendisi olmuştur ve hayatta ona eşlik eden tek şey perde arkasında korkuları olmuştur. Korkuları yüzünden mutluluğun ne olduğunu tanıyamayan insan, aslında mutsuzluğun ne olduğunu tam da bu sebepten aslında bilmemektedir. “İnsan hayatıyla karşılaştırıldığında kuklanın hayatı daha çok gıpta edilesi bir özgürlük olarak görülmektedir.” (Gray, 2017, s. 11) çünkü kuklaların seçmek gibi bir sorumluluğu yoktur.

Üçüncü “Korku” şiiri kitabın “Şems ve Mevlana” babında (s. 183) yer almaktadır. Korkular bu sefer Şair’in kendi bünyesinde toplanmaktadır:

Bugün aramıyorsam seni
Korkum içindir
Büyük hiçliğinden
İki yana eğik boynum
Kendine varamayan çığlığın
Yağmur topraktan korkmaz deme
Benim tanem hızından ürkektir
Ol buluşmayı kalbinde gizleyip
Bardağı taşırmayan
Gül yaprağıyım
Bugün aramıyorsam seni
Aşkını bulduğum içindir

“Bardağı taşırmayan ‘gül” anlatısı divan edebiyatında ciddi bir mazmundur ve birçok şairin eserinde yer almıştır. Hikâye, Mevlana ile de anılsa da tarihi kaynaklar bu hikâyenin menşei’ini Molla Câmi’ye dayandırır. Ancak Mevlana da bu hikâyeden ciddi şekilde etkilenmiş olacak ki Mevlevihane’nin mezarlığına “Hamuşan” denmiştir. Tarikatlere giriş ve mensubiyet adına yazılmış önemli eserlerden biri olan Molla Câmi’nin *Nefahat’ül Üns’üne* dayanan anlatı kısaca şu şekildedir: “Az konuşup çok düşünen ve çok düşünüp az yazan” otuz kişi kendi arasında *Meclis-i Hâmuşan*’ı (Suskunlar Meclisi) kurar. Meclis, konuşmanın yani seslerin kesret olduğunu anlamış ve suskunluğun ilahî aşka ulaşmanın tek yolu olduğunu kavramış, başka bir deyişle suskunluğun dilini çözmüş kişilerden oluşmaktadır. Meclis’te anlaşmanın tek bir yolu vardır, o da konuşmamaktır. Aralarında aldıkları karar üzerine aralarından biri ölmediği sürece yeni üye almayacaklardır. Üyelerden birinin vefat ettiğini duyan Nakşibendî tarikatı üyesi Molla Câmi üye olmak için dergâha gider. Ancak Meclis üyeleri aralarına yeni bir üyeyi kabul etmişlerdir ve sayıları tamdır. Meclis an’anesi gereği bunu sessizce ve edebli bir şekilde Molla Câmi’ye iletmeleri gerekmektedir. Kendisine lebaleb su dolu bir bardak gönderirler. Bir damla dahi fazlasını alamayacak durumda olan bardak içeride o an kimseye yer olmadığını imler. Keskin zekâlı ve ilim dolu Câmi, bardağın üzerine bir gül yaprağı koyar ve bardağı içeri gönderir. Gül yaprağının bardağı taşırmadığını gören Meclis üyeleri, kapıda bekleyen kişinin mühim biri olduğunu anlar ve onu meclise kabul ederler. Hikâyenin

devamı olmasına rağmen buraya kadarki kısım bu şiirin şerhi için kaldıraç noktası olacaktır.

Şiirdeki gül imgesi tasavvuf edebiyatının önemli bir başlığı olan “lüb’ül lüb” yani “özün özü” başlığını simgeler. Aşkın ulaşabileceği son noktayı –bu nokta metafizik bir boyuttur- anlatmaya çalışan bu ifade, aşkın her türlü kesretten –dünyaya ait her türlü somut nesneden- sıyrılmış halidir. Aşkın en saf halidir. Binlerce yıllık divan edebiyatında kişinin bu merhaleye ulaşması için aşması gereken türlü adımlar vardır. Bu aşk öncelikle bir kişinin somut varlığıyla başlar. Şair de *Korku* şiirinde bunun izlerini verir. Burada somut bir insana seslendiğini hissederiz.

Âşık olunan kişinin varlığından uzaklaşma aşka dair bir kademe ilerlemesidir. Sevilen kişinin yokluğu aşkı gittikçe soyutlaştırır ve maşuk da burada gittikçe soyut bir hal alır ve son noktada aşk başladığı noktadan çok farklı bir yere ulaşır. Bu mertebede âşık, sevgisini birinden veya bir şeyden soyutlaştırıp onu özgürleştirmiş ve bağımsız kılmıştır. Aşkın artık eski haline dönme ihtimali yoktur. Aşkı bu mertebeye gelen şair sevgilisine bu mesajı vermektedir. Onu aramamasının sebebi gerçek aşkını sevdiği kişi olmadan bulduğu içindir. Bu aşkın artık ikinci bir kişiye ihtiyacı yoktur. Buradaki korku sevgilinin varlığının tekrar ortaya çıkması ihtimalidir. Kendini bir su damlasına benzeten şair, sevgilisini ise toprağa benzetir. Toprak yağmuru emebileceği için bir tedirginlik sebebidir. Bu sebepten artık sevgilisini aramamaktadır çünkü ihtiyacı olan sevgiyi içinde yaratabilmiştir.

2.1.7. Tabiat

Tabiat, Yelda Karataş şiirlerinde “ayna” işlevi görmektedir ve bu işlev iki şekilde cereyan etmektedir: Hayatın yansıması olarak tabiat ve tabiatın yansıması olarak hayat. Ayna – mirat- imgelemi zaten Şair’in şiirlerinde önemli bir vurgudur ancak burada bahsetmek istenilen husus Şair’in tabiatı da kendi varlığı haricinde bir ara form, ara yüz olarak ustaca kullanması olacaktır.

Tabiatın kendi halindeki habitat formu kendi başına bir şiirken şiirin içine işleyen formu ise ayrı bir inceleme konusudur. Tecessüm ettiği andan beri insan tabiat ile, tabiata değin ve tabiat içindir. İnsan, habitatın doğal bir üyesidir. Tam olarak ne zaman başladığı bir tartışma konusu olsa da (Şair, bu hususta Sanayi Devrimi’ne özellikle dikkat çekmektedir.) insanın belli bir zamandan sonra tabiattan kopmaya başladığı da bir gerçektir. Tabiatın insanla ilişkisi o zamandan sonra ve her yüzyıl biraz daha artarak edebiyatın ideolojik meselelerinden biri olmuştur. Milenyumla beraber doğayla arasındaki pamuk ipliği iyice gerilen insan, sorunun varlığını fark edemeden yokluğu sorun teşkil eden tabiattan daha çok uzaklaşmış ve ona daha fazla eziyet eder hale gelmiştir. Sorunun temelleri de burada yatmaktadır. Yelda Karataş için tabiat tahakkümsüzlüktür. Yani tabiat kendinde kendi’dir. Kendisi vardır ve bir dayatma değildir. İnsanın tabiatla olan mutlu ilişkisi bu dayatmasızlıktan kaynaklanmaktadır. İnsan yeni oluşturduğu eko-sistemde bu ilişkiyi kuramamış, kendi yarattığı yeni topraklarda –asfalt ve beton- kendi için yeni dayatmalar yaratmıştır. İnsan, bu dayatımları kendi ihtiyacı olarak gördüğünden sisteme inanmış ve onun dolayimsız bir müridi, hedonisti ve sinisti (acı çekmekten zevk alanı) haline gelmiştir. Sisteme kendi iradesiyle katılan (ya da öyle olduğunu sanan) insan bir türlü kaybettiği huzuru bulamamıştır. Toprakten var edilen, toprakla arasına mesafe koydukça mutsuzluğu da artmıştır. “Bir zamanlar tabiatla olan mutlu evliliğini terk edip kendi yapay dünyasını yaratmaya çalışan insan tabiatın yerine doğal bir evren inşa edemediği için sonu belirsiz bir arayışın içine girmiş hatta mutluluğu başka dünyalarda aramaya başlamıştır (Gençtan, 2021, s. 23). Âdem, harap ettiği şeyin, aslında merhemi olduğunun farkına varamamıştır. Tabiat bu haliyle ve problemiyle Yelda Karataş’ın şiirinde boy gösterir. Zonguldak gibi tabiatın her rengiyle kendini arzıendandığı bir coğrafyanın doğal olarak Şair’in şiirlerine izdüşümü olmuştur. İnsanlığın ilk mabedi tabiat, hem kirletilmiş kutsallığıyla hem de insanlığın

şavaşalı döneminin hafızası olmakla insandan tabiata ve tabiattan insana doğru çift yönlü olarak Şair'in şiirlerine yansımıştır.

Şair'in şiirlerinde tabiat adına en çok dikkat eden imgelemler “deniz ve gökyüzü” imgelemleridir. Mavi renginin de semantik ve ontolojik olarak eşlik ettiği bu imgelemler şairin neredeyse tüm şiir kitaplarında majör imgelemler olarak dikkat çekmektedir. Deniz ve gökyüzünün enginlik açılımı alt başlıklarda birçok imgeleme gebedir. Bunlardan en önemlisi “yakamoz-şavk” imgelemidir. Doğal-yapay, gerçek-sanal ikilemelerinin en çok yansıdığı imgelemler olarak yansımaktadır. Bu imgelemlere daha önce derinlemesine değinildiği için şimdilik şairin diğer imgelemlerine değinilecektir.

Şair'in en çok kullandığı tabiat imgelerinden biri “iğde”dir. Şairin çocukluğunun en önemli hafızalarından biri olan iğde şiirlerinde sıkça geçer. Şair'le yapılan sohbetlerde Şair, kokunun hayatında çok önemli bir yer tuttuğunu açıklamıştır. Kokunun aslında insanlar içinde çok önemli bir kimlik tarama sistemi olduğunu ancak insanlığın gitgide bunu kaybettiğini aktarmıştır. Çocukluğunda özellikle akasya, ıhlamur ve iğdenin çok önemli olduğunu, ağaçlar yakınlarında olmasa bile kokularını uzaklardan alabildiğini, bu tanıma sisteminin daha sonra hayatının tamamına etki ettiğini anlatmıştır. Bir insanla tanışırken onun kokusuna çok dikkat ettiğini söylemiştir. Tez'in ilk kısımlarında Şair'in “ten” kelimesi üzerinde ne kadar durduğunu gösterilmeye çalışılmıştı. Şair'e göre ten ve koku arasında sıkı bir bağ vardır. Ten'lerin kimliklerini oluşturan en önemli unsurlardan biri kokudur. Bebeklerin de bu şekilde kimlikleri tespit ettiğini söyleyen Yelda Karataş, kokuyla kimlik tespit etme ve analiz etmenin her insana bebekliğinden kalma bir genetik unsur olduğunu söyler. Bu yüzden Şair'in şiirinde tabiat kokularıyla kendi var eden bir ögedir. Tabiatın var oluşu Yelda Karataş için kokuyla başlar. İğdenin önemi buradan haizdir. 1954 doğumlu olan Yelda Hanım, tabiatın bugünkü kadar kirlenmediği zamanlarda doğmuştur ve tabiat o zamanlarda renkleriyle ve kokusuyla kendini insanlara tanıttıran bir mabetti. Şair'in şimdiki zamanlardan çıkıp iğdeye seslenmesi çocukluğuna doğru kurmaya çalıştığı bir bağın adıdır. O bağın bir ucunda bir zamanlar etrafla kurulan kimlikler yer almaktadır. O bağlardan en güçlüsünü Şair'in babasına ithaf ettiği *Divane* (s. 401) şiirinde görmekteyiz:

*babam göğsümde saklı bir dut ağacı
ömrümü saran bir iğde kokusu*

*özlem dolu bir Zonguldak akşamı
bakışı her dem Karadeniz*

“İğde” yine kokusuyla bilgi hafızası olmakta burada. Nasıl ki tabiat görüntüsü, sesleri ve tene hitap yönleriyle varsa kokusuyla da kendini insana açan bir mefhumdur, Şair de tabiatı bu yönüyle bize sunmaktadır.

Aynı zamanda *İğde* (s. 424) Şair’in yine insana sunulmuş önemli yazıtlarından birinin başlığıdır:

*Hızla seviyor, hızla kırılıyor,
Hızla terk ediyor modern insan...
(...)
Akşam, serin tülbendiyle ince ince batıyor
Yukarı sokakta bir deli iğde var
Ölümün hüznüyle kokuyor bu bahar mevsiminde...*

1954’lerde doğallığını koruyan sadece tabiat değil, tabii insan ilişkileri de henüz pür ü pak idi. İnsanın insanla münasebeti doğa-insan arasındaki münasebetle müsemmadır. Tabiat insanı, kendisine aynı zamanda evren olmuş doğayla yaşayabilmek için ona uyum sağlamıştır. Tabiat her an nimetleriyle var olan bir olgu değildir, kimi zaman da –insanlar da olduğu gibi- kendi dertlerini, tasalarını yahut celalini yansıtır insana. Yine de insan evinden, kucağından, başka bir deyişle anasından kopmamış; her şeyiyle onunla yaşamayı öğrenmiştir. Tabiatın henüz bugünkü kadar tahrip edilmediği zamanlarda insan ilişkileri de yine buna benzerdi. Modern insan yani tahakkümün hem öznesi hem nesnesi, tabiata uyum sağlamayı bıraktığından beri insandan da kopmuştur. Hükmedemediği insandan kırılır, vazgeçer, kopar... Hayatın en velud çağında –baharda- iğdelerin ölüm kokmasının sebebi budur.

Şair’in ödüllü kitabı *Büyüyünce Dansöz Olucam* Şair’in genellikle çocukluğundan geleceğe uzanan sanatını “haiku” ve haibun”larla anlattığı kitabıdır. Haikulardan birinde (s. 482) iğde ağacı yine Şair için bir kapı aralar:

*Ben de bağladım atımı iğde dalına
Sek sek oynuyorum geçmişimle
İp üstünde deli karga*

Yazarın *Kitabe* isimli kitabına ad olmuş şiiri (s. 257) kokuların hafızasına güzel örneklerden biridir:

*Ah! Bu akasya kokuları olmasa,
Bir yürek bilmeseydi bu kadar sevmeyi
Ses kaybolmuyor, kokular
Kaybolmuyor*

Şair, diğer duyu organlarıyla beraber kokuyu yine öne sürüp duyu organlarıyla beraber zamanda iki uca aynı anda doğruluyor. Ana teması “ölüm” olan bu şiirde kokular, ölüme doğru hızla sürüklenen insanın ardında bıraktıklarına ulaşabilmesi, en azından hatırlayabilmesi için bir zaman aracı olarak kullanılmıştır. Şair’in hayatında en önemli kokulardan olan akasyaya Şair’in birçok şiirinde rastlarız: *Yağmur Altında Bir Silüet* (s. 133), uzun manzumelerinden olan, aynı zamanda yayımlandığı kitaba isim olan *İstanbul Bir Dişi Orospudur* (s. 219-221), *Hamartia* (s. 369), *Yüzleşme* (s. 387), *Rüzgarlı Meşe* (s. 576).

Şair’in hayatında yer etmiş diğer koku ise “ıhlamur”dur. Şair, ığde ve ıhlamur üzerinde özellikle durur. Bu ikisinin kokusunun sıkça karıştırıldığını ve zaten temel yanılgısının da karıştırmalardan ibaret olduğunu söyler. Hayatı anlamak nosyonlar arasındaki nüansları fark etmekle başlar. ıhlamur, Yelda Karataş şiirlerinde diğer tabiat öğelerinde olduğu gibi bir zaman aracı olmakla beraber acıları sağaltıcı, ölüme karşı direnen bir yaşam muştusu, yani bir devrim niteliğidir. Şair’in mana yüklü şiirlerinden “Unutabilirim” (s. 410) dünyanın birçok yerinde işlenmiş insanlık suçlarını ve bu kadar insanlık acısını “Bir ıhlamur ağacının ölüme nasıl direndiğini unutabilirsem” dizeleriyle bir ıhlamur gövdesinde toplar. Şair’in ıhlamura vurgu yaptığı diğer şiirleri *Doğuş* (s. 108), *Uzun ve Karanlık* (s. 187), *Kanımdan Öte Bir Yer Deniz* (s. 242), *Leyli Meccani* (s. 295), *Ben Ölmedim Diyor Selim* (s. 352), *Vaat Edilen* (s. 385), *Gül Satıcıları* (s. 411), *Ten* (s. 447), (haiku) (s. 471), *Sevda* (s. 561), *Rüzgarlı Meşe*’dir (s. 576).

Ayrıca habitatın üstüne kurulduğu ”toprak” şiirlerde 46 kere geçmektedir. Toprak ise esasen diğer imgelemelerden farklı olarak insanın yadsınamaz olan ana vatanından bahsetmektedir. Topraktan yaratılırız ve tekrar toprak oluruz. Şair “Ana dilin nedir ki ey insan/ Bir avuç toprak” (s. 158) dizeleriyle bunu estetik olarak sunmaktadır.

Bunların haricinde tabiat yine Şair'in şiirlerinde çok önemli yer tutar: kiraz, şeftali, portakal, limon, sardunya, beniunutma, akşamsefası, reyhan, gül, karanfil, zeytin, incir, nar, yasemen, begonvil, sardunya vs.

Şu ana kadarki kısımda Şair'in yeryüzü ile kurduğu bağın fenomenleri ortaya koyulmaya çalışıldı. Şair'in yeryüzü iki kısımdır. Buraya kadarki kısımda Şair'in yeryüzüyle kara bağlantısına değinildi. Şair'in yeryüzünün ikinci parçası ise “deniz”dir. Denizi yeryüzünün diğer parçalarından ayıran kısım hem denizin kendi içinde taşıdığı anlam, bilimsel farklılık hem de bu farklılığa neden olan gökyüzü ilişkisidir. Beraber kararan, beraber bozaran ve beraber mavileşen bu ikiz kardeşler Şair'in ruhunun evrendeki temsilidir. Şair'le yapılan görüşmelerden birinde “Ben, sevgi olarak doğmuşum.” derken kastettiği şey sevgisinin enginliğidir. Şair'in şiirlerinde bu enginliği en iyi açıklayan imgeler deniz ve gökyüzü olmuştur. Yelda Karataş şiirlerinde gök kelimesi ve gökyüzü kelimesi toplamda 89 kere, sema kelimesi 2 kere geçmektedir. Ayrıca imgelemin kendinden haiz öneminden dolayı da bu imgelemler şiirlerine başlık da olmuştur. Bunlardan *Gök* (s. 35) şiiri “İşte bir pencere/ aç ve bak/ durmadan kalmanın/ kalmaya durmanın/ yalnızlığına bak” dizeleriyle hayatın ucu bucağı olmayan bir yolculuk olduğunu anlatmaya çalışırken hayatın bu sınırsızlığını gök ile eşleştirir. İnsan ise bu sınırsızlık içinde diğer insanlara denk gelemeyen bir yalnızlığın ortasındadır. Nasıl ki gökyüzünde yıldızlar orada olsalar da beraber olamıyorlarsa yıldızların yeryüzüne düşen taneleri insanlar da gökyüzündeki kaderlerini yeryüzüne taşımışlardır. *Gök Üzüm* (s. 45) şiirinde ise bu yalnızlığa vurgu yapar yine: “Her şey bir yalnızlıktır artık ne söylesem” Şiirde bu sefer bir gökyüzü açar Şair ve tarihin enginliğinden bir “Kilikya'nın eskimiş çocuğu”na seslenir. Onlar, tarihin sayfalarında bir araya gelememiş yıldızlardır. *Gökyüzü* (s. 209) şiiri ise derin anlamlar taşıyan önemli şiirlerden biridir. Gökyüzünün enginliğinden kopup taş duvarların bakışsız ve uzamsız etkinliğinin arasına sıkışmış insanın halini ortaya koymaya çalışmaktadır:

Kentin orta yerinde jöleli bakışlar

Laptoplarından dondurma yalar gibi

Okuyorlar ölüm haberlerini bir since fiction izler gibi

(...)

Üç boyutlu gözlükler ardından kalplerine varamadan

Geçmiş ölümün sesi

Örgülü saçların çözülen tokaları kimsesiz

Kimsesizliğin dilini çözmeye istekli değil hiçbir teknoloji

Gökyüzü, Karataş'ın şiirlerinde olumsuz bir imge olarak hiç kullanılmamıştır. Kullandığı her noktada insana rehberlik eden bir yalvaç gibidir. İnsan, kılavuzuna ne kadar uyum sağlarsa o kadar doğru yöndedir. Gökyüzü, Hasan-ı Basrî'ye atfedilen "Vicdan insanın içindeki peygamber, peygamber insanın dışındaki vicdandır." hususuyla görünür Şair'in şiirlerinde. Gökyüzü uyulması gereken kılavuz yani, insanın vicdanın sesidir ve bu ses gökyüzü kadar engin olduğunca insanı doğru yola iletebilir.

Bak

Yeşil bir ot kadar sakın yeryüzü

Güz beklesin

Gökleri kalbin bil

Hadi gidelim (s.166)

Hadi Gidelim şiirine ait bu dizeler gökyüzünün insana rehberlik etmesinin yanı sıra insanın içindeki mekân kavramının sınırlarını kaldırıp insanın dünyadaki yolculuğunu boyutsuz hale getirmektedir. Ramazan Korkmaz'ın roman tekniği için verdiği "... mekan, varoluş kaygısıyla alakalı bir duraksamadır. Zamanın akışı içinde kopup yitmek istemeyen insanın tutunduğu 'dışarıdaki içerdekilik' niteleğinde bir yerdir." (2007, s. 3) Şair'in ontolojik mekân kavramlarını kavramada açar bir nitelik görmektedir. Bu anlamda gökyüzü insanın dışarıdan görünen içidir. İç yolculuğu dediğimiz hadiseyle karşılaştırıldığında da insanın içindeki yolculuğun dışarıdaki yansımasıdır. Şairin sürekli yaptığı mavi vurgulaması da deniz ve gökyüzüyle bu yüzden sık sık bir araya gelir: Gökyüzü, deniz ve mavi enginliğin diğer adıdır ve Şair kendiyle beraber gerçek insanı hep bu üçüyle eş anlamlı tutar. Gökyüzü'nün burada ontolojik ve egzistentialist (varoluşçu) bir mekân olduğu ortaya konuldu. Mekânların fiziksel açıklık veya kapalılıkları edebi eser içerisinde gözle görüldüğü gibi gönülle hissedildiği gibidir. Yani insan hangi mekân içinde olursa olsun edebi eser, kişinin o anki halini mekânla anlatır. Romantik akımın getirdiği bir biçim olan bu anlatı biçimi şiirde çok eskiden beri kullanılsa da 1900'lerden itibaren nesir türünde iyice kök salmıştır. Şair'in bu şiirdeki gökyüzü mavidir yani mekân açık mekândır. Aynı şekilde otların da yeşil olması buna

delalettir. Tabiat kendiliğini koruyabilmiştir, tabiatın kendisi ise engin bir huzurdur. Demek ki Şair de burada gönlünün çeperlerini yıkmış ve içinde yönü olmayan bir yolculuğa çıkmıştır. Mitik anlatının nihayeti de budur. Gökyüzü insan hikâyesinin hem başladığı hem de bittiği yerdir. Çünkü insanın vardığı son nokta hem hikâyesinin sonu hem de sonsuzlaşması demektir.

Burada mavi ve yeşil renkleri için ayrı bir parantez açıp bu iki rengin tin çözümlemesine dair Wassily Kandinsky'nin renkler hakkındaki yarı ampirik çalışmalarından bahsetmek uygun olacaktır. Kandinsky, renkler üzerinde çalışmadan önce Hegel'in estetik derslerinden ilham alır. Yeşilin, mavi ve sarının karışımından oluşmasına rağmen birleşimden sonra karşıtlıkların yeni bir senteze dönüşmesi fikri Kandinsky'yi etkilemiş ve renkler üzerinde yeni bir skala çalışması yapmıştır. Yaptığı çalışmada renkleri iki gruba ayırıp “merkezden kaçan (exzentrisch)” ve “merkeze koşan (konzentrisch)” başlıklarını oluşturur (akt. Cündioğlu, 2013, s. 10-13). Mavi burada merkeze koşan, sarı ise merkezden kaçan renklere girer. Merkeze koşan renkler insanın kendi içine dönüşünü temsil ederken, sarı insanın daha çok dış dünyaya karşı tehlike ve tedirginlik ifadelerini anlatır. İki zıt kutbun çatışması ise nötr bir derece verir: yeşil. Nötr yani hareketsizlik, huzurun diğer adı. Tabiatın huzur demek olması yeşilin nötr kabiliyetindendir.

2.1.8. Baba

Yelda Karataş'ın babası Hakkı Bey, Balkan göçmeni bir maden işçisi ve ustasıdır. Şair'in verdiği bilgilere göre oldukça dindar bir adamdır. Hakkı Bey'in inancı ideolojik tartışmaların gerisinde ilericidir. Sabah namazlarını dahi kaçırmayan Hakkı Bey erken vefat eden oğullarından sonra gelen kızlarının eğitimi için önemli çabalar göstermiştir. Şair'in hayatının anlatıldığı kısımda Hakkı Bey'in Slav dilleriyle beraber değişik yabancı dillere vakıf olduğu belirtilmişti. Bununla beraber Hakkı Bey'in dünyayı engin bir sezinleme gücü oluşmuştur. Bu güçle beraber iki kızını büyüten Hakkı Bey'in dünyayı derinlemesine algılayabilen ve sezebilen gücü kızı Yelda Karataş'ı da çok etkilemiştir. Şair'in şiirlerinde baba o kadar çok işlenmiş ki klasik aile görünümünden tutun da arkaik anlatılardaki “ruh” fenomenine veya psikanalitikteki “animus” fenomenine kadar birçok görünümde kendisini hissettirir. Yelda Hanım'la yapılan sohbetlerde anlattığı kadar anlatmadığı cümlelerin içinde de babasının hayatına ne kadar etki ettiği rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Şair'in şiirlerinden ve anlattıklarından yola çıkıldığında Hakkı Bey'in Yelda Hanım'ın ilk kahramanı olduğu söylenebilir. Şair ise bu kahramanı kendi şiirlerinde babasının ruhu gibi sonsuzlaştırmıştır.

Şiirlerde “baba” kelimesi 63 kere geçmekte –babayiğit kelimesi kıstas dışında bırakılmıştır- ve bunların çoğunluğu Şair'in kendi babasından yola çıkarak oluşturduğu “baba” imgesi olmuştur. Diğer taraftan baba imgesinin ikincil görünümü ise psikanalitik açıdan incelenebilecek “düşman-baba” fenomeninden (Jung, 2012, s. 40) yansımaktadır.

Ben babamdan öğrendim erken yaşlarda aşı yapmayı

Özünü veren her fidanın

Terleyip ağladığını

Dalın ince onurunu sevdim

Şiir ölüm tutmaz bilirim

Güneşin külünden doğar dirimin sesi

Kırık bir aşkı sararken yanar yüreğim

Şair'in *Kül* (s. 362) şiiri “baba-kız” arasındaki bu ilişkinin başlangıç noktasını izleyebileceğimiz önemli bir şiir. Şair burada babasını anlatırken hayata onunla başladığının mesajını vermektedir. Bu ilişki öncelikle yüzeysel bir ilişki olarak görünse de Şair'in babasından öğrendikleri aslında hayatına etki eden bilgilerdir. Bir tabiat

mensubu olan baba, fidan üzerinden kızına insanı öğretmektedir. Tabiata mensup her ferdin birbirine benzediğini “Ağaç yaş iken eğilir.” atasözüyle müsemma bir halde ona küçükken öğretmektedir. Aşı yapmak tevriyeli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır burada. Hastalar için yapılan tıbbî aşı ve bitkiler için yapılan aşılama işlemi. Yani sağaltma ve eklemlleme işlemleri ki bu iki işlem de insanların tabii iki hususudur. Şair fidanları müşahhas bir hale getirip terlemelerini ağlatmak olarak anlatmıştır. Aynı zamanda daha kırılgan olan ince dalların bu kırılganlıklarını gururla bağdaştırmıştır. Son dizede ise tüm bu öğrendiklerini insan için de uyguladığını göstermektedir. Babasının fidan üzerinden öğrettiği her şeyin insan için de geçerli olduğunu öğrenen Şair, fidanlar için hissettiklerini insana da aktarmış; fidanları sağalttığı gibi insanları da sağaltmasını öğrenmiştir.

Unutmayacaksın (s. 76) şiirinde yine baba geçmişin demirbaş hatıralardan biridir:

*-sen bir deniz çocuğusun
güzel öykülere gizlenmiş, hüznün hep hatırlanır
Ama hiçbir durakta gözlerini bulamadın gerçeğin
bir entari boyu çizilmiş bahçen
o çocuk, o baba. ölümüne koştuğumuz aşk.
-tanımıyor yüzümü eski resimler
çocukluğum ben değil artık- (...)*

Şair, küçükken babasıyla oynadığı bahçeyi merkez nokta alarak hafızanın tarihini bahçeye yaymaktadır. Bu şekilde bahçe yine fiziksel dünyanın sınırlarından kurtulup Şair’in olduğu ana kadar yayılmaktadır. Şair’i olduğu andan çocukluğuna ileten zaman köprüsü Şair’in en güçlü duygusu yani aşktır. Babasına duyduğu özlem, babasını yaşatan tek zamana onu götürebilen araçtır. İnsanları ölümsüz kılan onlara duyulan duygulardır. Bu sadece duygunun yönlendiği ismi değil, duyguyu taşıyan insanı da ölümsüzleştirir.

Şair’in uzun manzumelerinin yer aldığı *İstanbul Bir Dişi Orospudur* kitabının son manzumesi *Parlak gözlü bir kız Billur* (s. 248-254) genç bir kızın babasızlık imtihanını anlatırken bu sefer gözleri psikanalitiğe çevirir:

*Çok paralı eğitimden nasibini almış ama şımarmamış bir kız
çocuğu, üç dil ve yurtdışından bir diploma ekleyerek hayatına,
Beyoğlu’nda bir hastanenin psikiyatrisi insan yüreğiyle karşı*

karşıya.

Terk-i diyar etmiş babaların bütün kız çocukları gibi, kinli

değilse de karşı cinse korkak.

Sevdalı bakışlarını bir vapur iskelesinde hiç kimseyi görmemiş

gibi her sefer geri çekerdi her sabah ve işten dönüşte her akşam

elinde bir kitap ve martılar.

Bir kızın hayatındaki ilk erkek, babası olduğu için babayla kurulan ilişki gelecekte bir erkekle kurulacak ilişkinin boyutlarını ve kalitesini ciddi şekilde etkilemektedir. Sadece bununla kalmayıp babanın tüm çocuklar üzerinde gelişimsel olarak ciddi etkileri vardır. Deneysel olarak yapılan çalışmalarda babasız çocukların davranışlara verilen tepkilerde daha duyarsız oldukları gözlemlenmiştir. Babayla kurulan sağlıklı ilişkiler neticesinde çocuk –özellikle kız çocukları- çevreye karşı daha duyarlı, uyaranları daha net alan ve yanıt veren bir halde büyürler. Ayrıca küçük yaşta baba tarafından verilen küçük sorumlulukları yerine getiren çocuklarda başarı algısı daha çabuk gelişir ve bu çocuklar daha girişimci olurlar (Belli, Didişen ve Yılmaz, 2010, s. 369-370). Bu sebepten dolayı çocuğun gelişiminde anne kadar babanın da rolü çok büyüktür. Bu şiirde ise bahsedilen hususların somut şekli gözlemlenmektedir. Babasını erken kaybetmiş bir kızın hayatındaki babasızlık sınavı tam da belirtildiği gibi kadının hayatına tümünden tesir etmiştir. Özel okulda okumasına rağmen şımarık değildir. Burada şımarıklık antipatik bir davranış gibi algılansa da aslında mesele tepkisizliktir. Başarı ya da gruba aidiyet duygusunun yeterince gelişmemiş olmasına vurgu yapılmaktadır. Ayrıca bu kadın insanlara karşı da duyarsızdır. Yüreğinde –belki de okuduğu kitaplardan dolayı- sevdâ çarpıntıları olsa da bunu iletecek bakışlara sahip değildir. Yüreğinde sıkıştırdığı bu duygular yüzünden histerik bir hal alan kız en sonunda psikiyatrik bir tedaviye ihtiyaç duyar veya bu ihtiyaç başkaları tarafından alınmış bir karardır. En nihayetinde yazar bunun sebebini açıkça söylemektedir: Babalarından ayrı kalan kızlar ya erkeklere nefret duyarlar ya da onlardan korkarlar. Aslında yer-yön değişmesi diyebileceğimiz bir savunma mekanizmasıdır bu. Babanın varlığına duyulan ihtiyaç diğer erkeklerde de kendini hissettirse de yıllardır yokluğa alışmış bir ruh başka erkeklerin de ruhunu reddetmeye meyillidir. Yahut başka bir nedenle, babaya –ilk erkek imgesi- alışma sonradan bir erkeğin hayatına girmesine mani olmaktadır.

Freudyen inceleme metodu bunu daha çok “elektro karmaşası” (Ödipus karmaşasının karşıt versiyonu) olarak ele alsa da psikanalitik incelemelerin devamında bu kuramlar ciddi şekilde eleştirilmiştir. Kadının erkeğe duyduğu yakınlığı, kadının erkeklik organının olmamasıyla (Freudyen inceleme erkek tenasül organını tahakküm olarak yorumlar.) bir aşağılık kompleksine bağlayan Freudyen akım, neo-psikanalitikçiler tarafından ciddi şekilde eleştirilmiştir. Tabii bu eleştiriler söz konusu olduğunda Freud’un en yakın çalışma arkadaşlarından ve uzun bir süre onunla beraber çalışan Jung, psikanalitiği ruhçu bir biçimde inceleyen Fromm ve psikanalitiği sosyal düzlemde inceleyerek insanlar arasındaki ilişkiyi ciddi şekilde insandan topluma taşımış olan Adler bunların en önemlileri olarak kabul edilir. Jung, elektro karmaşası yerine -Freud’un inançsızlığına karşın kendisinin dindar bir kişilik olmasından mütevellit- insanın bu davranışlarını bilincin altından (insan-tanrı) değil, bilincin dışından geldiğini (dış tanrı) savunmuş ve kökleri Platon’a kadar dayanan arke kavramını arketip’e ulaştırıp sorunları bununla açıklamaya çalışmıştır. İlk imge “anima” kadını temsil eder. Doğurganlık özelliği nedeniyle ilk imge mitolojik olarak da dişidir. Yunan mitolojisinden bilindiği üzere “Gaia” ilk tanrıdır. Çünkü hiçbir şey yokken her şeyi var edebilecek güç yaratma – doğurma- gücü olan bir tanrı(ça) olmalıdır. Bu yüzden ilk imge de “anima”dır. Gaia’nın nasıl ki kendinden çocuğu oluyorsa yani zıddını yaratıyorsa “anima” da “animus”u yaratmıştır. Animus da ilk erkek imgesidir ve Freud’da olduğu gibi erkeğin rakibi ve düşmanıdır. Ancak animus erkek olduğu için kadının da ulaşması gereken kapıdır bir anlamda “anima”nın farklı bir görünümü de sayar bunu Jung (2012, s. 38). Kız çocuğu hayatındaki ilk erkek babası olduğu için onu idealize eder ve hayatı boyuca ulaşması gereken hedef babası olur. Jung bu idealize etme eğiliminin kaçınılmaz olduğuna da değinir (Jung, s. 41). Burada babaya olan bağlantı Freud’da olduğu gibi cinsellik yüklü değildir, cinsellik de bu işin bir fenomenidir sadece. Bu ilişkiler daha çok yaratma gücünün ilintili olduğu “tanrılaştırma” ile alakalıdır.

Fromm ise olaya çok insalcıl bakmaktadır. Öncelikle kadının “iğdiş edilmiş erkek kompleksi”ni (kastasyon) reddetmektedir. Kadına yalnızca kadın gözüyle bakıp bir kadının erkekle kıyaslanarak açılanmasının ciddi bir hata olduğunu düşünür (Fromm, 2012, s. 39). Diğer taraftan baba sevgisinin annedeki gibi doğuştan ve doğal değil, hak edilerek alınmış bir sevgi olduğunu öne sürer. Baba daha çok insan yapısı olan şeylerin, emirlerin, disiplinin, başarının, maceranın ve yüreklendirmenin temsilcisidir. Bu anlamda

baba ilk imge olarak da ilk öğretmen ve rehberdir aynı zamanda. Bu bakımdan şiirdeki kızı Fromm gözüyle incelemek daha doğrudur. O daha hayatının başında rehberini kaybetmiş ve bu yüzden rehbersiz geçirdiği hayatında elinde yol haritası olmadığı için hayatını hep tedirginlikler içinde yaşamıştır. Baba cesaretin ilk imgesi, arketipidir.



2.1.9. Anne

Kendisi de anne olan yazarımızın annelik üzerine birden fazla yazısı bulunmaktadır. İki çocuğu olan Yelda Karataş annelik üzerine şiirlerinde en fazla yer veren şairlerimizden biridir. Annelik üzerine yazmış olduğu yazılar Öncelikle kendi annesi üzerinden izlek olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi annesi ile olan ilişkisi babasıyla olan ilişkisinden farklı olmak üzere kökleri çok derinlere inen bir sevgiyle beraber, çetin bir savaşıla kendini göstermektedir. Annesiyle olan ilişkisi böyle bir izlek içerisinde muazzam bir çatışma olarak kendini göstermektedir. Şair annesi ile olan ilişkisini çok özele girmeden bizlere anlatsa da anladığımız kadarıyla annesi Mirat Hanım'la olan ilişkisi derin bir çatışmayla ilişkilendirilmektedir. Bugün sosyal medyada yayınladığı yazıların önemli bir kısmında annesinin hayatına hala ciddi şekilde etki ettiği görülmektedir. Psikanalitik incelemelerde “Elektra” çatışması olarak bilinen bu durum, daha derinlerde psikanalitiğin dışında kalan bir teoridir Şair'in annesi ile olan ilişkisinde. Yüksek bir kültür içerisinde yetişen Mirat Hanım otoriter, sevgi dolu ancak sevgisini çok fazla belli etmeyen bir tahakküm tipidir. Özellikle kendi annesini konu alan şiirlerde Şair, bu incelemeyi usta anlatma becerisi ile bizlere aktarmaktadır. Ancak Şair'in annelik ile ilgili tek yaklaşımı kendi annesi üzerinden değildir. Bir anne daha vardır ki o da kendisidir. Kendi anneliği üzerinden bir annelik prototipi oluşturup şiirlerinde bu yüce imgeyi ustalıkla işlemiştir.

Şair'in annelik üzerine en dikkat çeken şiirlerinden ilki “Alacaaydınlık” kitabının ilk şiiri olan “Oğullarıma” (s. 69-70) adlı şiiridir. Bir vasiyet yahut insanlık manifestosu diyebileceğimiz şiir, Şair'in oğulları üzerinden tüm insanlığa öğütlerini içermektedir. Öğütlerini aktarırken lider bir anne edasıyla insanlığa seslenmektedir.

Bir anneyi hoş görmenin ağırlığını iyi bilirim.

Benim de annem vardı.

Ama anneler ölünce çok hafifliyor.

Ben ölmeden yüreğinizde beni hafifletin.

Bildiğimizden bu yana

savaşı eksik olmayan bir coğrafyanın çocuğuyum ben.

Siz de öyle.

Kosova'da tecaviize uğrayan bir anne de

doğan çocuğunu bağrına basmalı.

Bağrına bakmak, evrensel sevgiyi hissetmektir.

Anne değil, insan olmaktır.

Komşunuzu sevin, hiçbir karınca yuvasını bozmayın.

*Bu karışık dünyada içinizdeki kini öldürdükçe
yaşayacaksınız.*

Bazen hoşgörü, sahte bir aynadır.

*Hayatın kutsallığını bozanları sakın hoş görmeyin,
asla bağışlamayın.*

*Birinin elini, bir an, içtenlikle,
yeryüzünün en değerli şeyini tutar gibi
tutarsanız eğer, o kalacak sizden geriye.*

Gözleriniz ileriye baksın, ateşi yüreğinizde taşıyın hep.

Promethe'yi unutmayın, benimle buluştuğunuz yerde

Şair, alıntı kısmın girişinde annelik güdülerinin kendi annesinden kaynaklandığını açıklamaktadır ancak yine de burada kendi annesine dair net görüşler ortaya koymamaktadır. Evlat olmanın da anne olmanın da ne demek olduğunu kendi yuvasından gördüğüyle ortaya koymuştur. Sonrasında ise manifestosu başlar. Her şeyden önce anne demenin ne demek olduğuyla başlıyor Şair: bağrına basmak evrensel sevgiyi hissetmektir. Anne değil insan olmaktır, diyor şair. Burada anneliğin bir cinsiyet ya da toplumsal bir rol olmanın ötesinde evrensel bir bilge arketipini ortaya koymaktadır. Annelik insanlığın kılavuzu olmaktır ve bu kılavuzluk öncelikle ayırt etmeden ortaya konan yüce bir sevgiyle başlamaktadır ve bu sevgi kaynağını annelikten almaktadır. Hayatın kutsallığını bozanları sakın hoş görmeyin asla bağışlamayın diyor Şair. Yüksek bir sevgi beslemek koşulsuz bir sevgi demektir. Hayatın kutsallığını bozanlar, insanların içerisine nifak tohumları eken kişilerdir. Bu insanları affetmek toplum içerisinde huzursuzluğa yol açacak ve huzursuzluk insanların birbirine karşı düşmanlık beslemesini sağlayacaktır. İnsanların arasındaki sevgiyi daim kılabilmek için hayatın masumiyetine tecavüz edenleri asla affetmemek gerekiyor. Şiirin son dizelerinde Promethe'ye atıfta bulunan şair -ki bu imgeyi birçok yerde kullanır- çocuklarına Promethe'nin taşıdığı kutsal ateşi unutmamalarını söyler. Çünkü insanlığı yüceltecek olan, yüce olarak addedilen katta bulunan bilginin (sevginin) kendisidir. Promethe'nin taşımış olduğu ateş yani bilgi aslında yüce sevginin kendisidir. Kosova'da tecavüze uğrayan kadının çocuğuna

göstermiş olduğu teamül ise şiirin en çarpıcı kısımlarından biri. Anne olmak, diğer adıyla evrensel sevginin timsali olmak her türlü iğrençliğin içinde Promethe'nin ateşini söndürmemektir.

Bu şiirin hemen ardından “Anne” adlı şiiri (s. 71) gelmektedir Şair'in. Kendi annesine yazdığı ayan beyan seçilen şiirde şairin annesiyle olan ilişkisine dair izlere rastlanıyor:

“annem, korkulu hüznüm/ bahçesi kaybolan son çocuk sığınağım” Şair annesine şiiri yazdığı yıllardan sesleniyor. Geriye baktığı zaman annesiyle olan ilişkisi çocukluk yıllarında hayli şekillenmiştir. Annesi bir taraftan tahakkümünden kaçtığı ilk ideolojisi olmakla beraber “hır gürüne sataştığı” dünyanın tahakkümünden farklı olarak anne onun sığınabileceği bir bahçesidir. Çok erken bir yaşta annesinden uzak düşmek zorunda kalan Şair, şiirinin son dizelerinde “Annem düğün fotoğraflarının olduğu yerde,/ seninle buluşmak istiyorum.” İfadeleriyle kendisini hayata hazırlayan annesiyle hayat mücadelesinin başladığı yerde tekrar olmak arzusunu dile getiriyor. Yine annesine atfettiği “Ten” (s. 447) adlı şiirinde annesiyle olan bağlarına rastlıyoruz. Uzun bir manzume şeklinde düzenlenmiş şiirde Şair, çocukluk uykularına tekrar dalıyor ve annesinin kucağında tekrar uyanıyor. 1 Mayıs 1977’de öldü diye kızının yanına koşması, ablasıyla sürekli hayallerini oynaması ve sevdiği erkeklerin hiçbirini annesinin sevmemesi... Bir insana karşı duyulabilecek her şeyi duyuyor o anlarda Şair ve annesinin portresini çiziyor: “bir türlü teni gülmeyen o hüzzam yüzün” Buna rağmen anne demek tüm duyguları canlandırabildiği için doğurduğu biyolojik canlıyı insan haline koyan imgedir. İnsan nefret edemeseydi insan olur muydu gerçekten? Sadece sevgi insanı yarım bırakırdı. İnsan tüm duyguların toplamıdır. Bu yüzden anneye minnet ve şükran hiçbir zaman eksik olmayacaktır: “bir tek seni soruyorum Tanrı’ya her gün neredesin diye” *Gazoz ve Annem* (s. 500-501) şiirinde anneyle-anneye yolculuk devam ediyor. Annesi Mirat Hanım’ın hamam sevgisinden ve kendisinin buharlı işkenceyle sınavını aktarıyor bize. Hamamın aşırı sıcaklığında ağzında gazozun yer eden tadıyla annesini anımsıyor ve her hamam çıkışında annesi saçlarını ördükten sonra yanaklarını öpüyor.

Şair “Ateş” (s. 205-206) şiirinde kadınlık temasının da önemli bir sorunu olan yok sayılmaya değiniyor.

Alfabe’de baba diye tanınan hayalet

Bıyıklı bir resmigeçit

Anaların hiç görünmez yüzleri

Cennet serilir ayakları altına da

Kalbiyle öpen bulunmaz ellerini

Anne-baba ikileminin toplumsal kıyaslamasına değinen Şair, toplumsal olarak anneye yalnızca sözde bir kıymet verildiğini söylemekte. Cennetin ayakları altına serildiği dişi, ihtiyacı olan sevgiden mahrum bırakılmaktadır. Toplumdaki kadın-erkek eşitsizliğinin bir boyutu da anne-baba düzleminde gösterilmektedir.

Şair, kitapları boyunca anlattığı annenin tam bir epizotunu bir “haibun”da yazmaktadır. Kitapları boyunca anne hakkında yazdığı en kapsamlı yazı “Hangisi Bizim Annemiz?” adlı uzun manzumudur. Anneye burada daha objektif yaklaşan Şair, yazının düzyazıya daha da yakınlaşmasıyla şiirsel dilini bir deneme üslubuna dönüştürür. Bu aynı zamanda yazara geniş bir anlatım alanı sağlar. Yedi satırdan –veya dize- oluşan metin her bölümde anneye farklı bir açıdan bakıyor. İlk kısımda özellikle ergenlik dönemlerinde gençlerin kendi egoları uğruna annelerine ne kadar acımasız davrandığını annelerin ise bu işkenceye bir anne gibi merhametli davrandığını anlatıyor. İkinci kısımda çocukların – özellikle de ergenlik dönemindeki gençlerin- annelerinden neden o dönemde nefret ettiklerinden bahseder: Kendilerini doğurmaları. Üçüncü bölümde ise annelerin tüm okları, kanamaya rağmen bağrırlarında sevgiyle taşımalarını anlatır. Dördüncü bölümde annenin toplumsal statüko içindeki ezilmişliğine değinir: “Cennet ayaklarının altında deyip, yeryüzü cennetini tarih boyunca sahte ahlak maskeleri altında varlığından esirgediğimiz, yaşamını gerçek bir cehenneme çevirdiğimiz o insan!” Beşinci bölümde annenin de bir insan olduğundan ve yer yer onun da çeşitli sebeplerden hata yapabildiğini anlatır. Altıncı bölümde annelerimize karşı hislerimizin zaman zaman yer değiştirse de aslında yüreğimizin en tepesinde onların olduğundan bahseder. Son bölümde ise söylenmesi gereken tek sözü söylüyor şair:

Yaşıyor mu öldü mü bilmiyorum ama biliyorum: anneler eşit dağıtılmıyor! Ama ölünce tuhaf biçimde eşitleniyorlar sevgiye.

O göbek bağının kopmaz hasretiyle.

Ölmeden doyusıya kucaklayın annenizi... (s. 500)

2.1.10. Kadın

Feminist bir yazar olan Yelda Karataş'ın yazılarında en çok işlemiş olduğu konulardan bir tanesi doğal olarak kadındır. Kadınlık onun yazılarında birçok açıdan incelenebilir: felsefe, ideoloji, sosyoloji, psikoloji, hayatın içinde kadın... “Kadın, dişi, kız” gibi feminen cinsiyete atıfta bulunan kelimelerin sayısı 300’e yakındır. Kadın imgesinin yazılarında bu kadar çok yer tutmasının en önemli sebebi kendisinin de bir kadın olması gösterilebilir ancak bu her cinsiyetin kendi cinsini koruması anlamında gösterilemez. Yelda Karataş'ın konuşmalarında ve hatta dahi yazılarında kadınlık üzerindeki en önemli vurgusu kendisini tam manasıyla bir kadın olarak hissetmesinden ibarettir. O kadınlığın içerisinden gelen bir kadın olarak kadının ne demek olduğunu, kadının neler yaşadığını, neler hissettiğini en iyi anlayanlardan biri olarak kendini tanıtmaktadır. Aşka, kadına, umuda, özleme, çocuklara, hayatın iyi ya da kötü yanlarına, renklere ve kokulara hep bir kadın olarak yanaşmıştır. Bu yüzden kadınlık imgesi Şair’in yazılarında kendini tam da bu kavganın ortasından söyletir.

Yelda Karataş'ın yazılarına baktığımızda kadının aşka ve hayata nasıl baktığını, kadın ve erkeğin yaratılış gereği olgulara birbirinden farklı baktığını rahatlıkla anlayabiliyoruz. Bu minvalde Yelda Karataş'ın şiirleri kadını anlamak, kadına yaklaşmak ve kadını yazabilmek adına bir kılavuzdur. Kadın başlığını, incelenmesi gereken bu kadar çok başlık altında incelemek yerine; Şair’in de uygun gördüğü üzere tek bir başlık altında, yekpare incelenmesi doğru bulundu çünkü Şair’in şiirlerine bakmış olduğumuzda incelediği, baktığı, hissettiği her şeyi bir bütün olarak algılamış ve fenomenleri fenomenin kendisini oluşturan hiçbir parçadan ayırmadan incelediği görülmüştür.

Şair’in kadına bakış açısını anlamak için kadının tarih içerisindeki yolculuğuna dikkat etmek gerekir. Şair’le yapılan sohbetlerden bir tanesinde kendisi kadının tarih içerisindeki yolculuğuna dair bizlere şunu aktarmıştır: Arkaik toplumlarda kadın kutsal bir varlıktır. İlk toplumlara bakacak olursak “kutsal fahişelik” diye bir merteye vardır. İlk toplumların anaerkil olması ve kadının çok uzun yıllar kutsal sayılmasının nedeni doğurganlıkla ilişkilendirilmiştir ancak buradaki doğurganlıktaki kutsallık, kadının bir erkek olmadan doğurduğuna olan inançtır. Herhangi bir şeye ihtiyaç duymadan kendi başına üretme yani doğurma eylemini gerçekleştirebilen kadın, toplumun gözünde kutsal olarak kabul görmüştür. Çok uzun yıllar bu şekilde seyreden tarih, daha sonra doğurganlığın erkeklerle de bir alakası olduğunu fark edip kadını kutsallık tahtından indirmiştir. Tam da bu

yıllardan başlayarak kadın artık bulunduğu kutsallık tepesinden aşağı merdivenlerle değil yuvarlanarak inmiştir. Bu sebeplere bakarak kadının hak etmediği bir zirveden hak etmediği bir bataklığa sürüklenmesinin seyrini izliyoruz. Feminist bir yazar olduğunu belirttiğimiz Yelda Karataş, kadının üstünlüğünü değil kadının toplumsal roller içerisinde erkeklerle başa baş bir figür olduğunu bizlere sunmak istemektedir. Kadın nasıl ki çocuk doğururken işin bir kısmı ise hayatta da hayatın bir kısmıdır ve bu kısım erkeğe denktir. Ancak erkeğin fiziksel gücü devreye girdiğinden beri kadın toplumun bir parçası değil erkeğin bir parçası gibi algılanmıştır. Belki de buna neden olan sebeplerden birisi Musevi mitolojisinde geçen kadının erkeğin sol kaburgasından yaratılması hikâyesidir yahut bu hikâye kadının toplumda edilgen bir rol edinmesinin hikâyelerinden yalnızca biridir.

İlk şiirlerinde kadın imajını daha çok duygusallık etrafında ördüğünü görüyoruz, Şair'in. *Yol Ortası* (s. 31) şiirinde “ama başındaysa ilk ünlemi / bir kadını anlamayı çok görenler/ ya anlatamıyorsa” dizeleriyle beraber, kadın duyguların toprağı olsa da duygularını açıkça ifade edemeyebileceği de aktarılıyor. Daha önce belirtildiği gibi kadın duygunun merkezidir ancak duygulanımın ataerkil şekilde klişeleştiği bir ifade dünyasında kadının ifade tarzı çok türlü olabilir ve iletim ağında kadının dili bir alıcıya ulaşamayabilir. Bunun suçu kadında değil, ifade çeşitliliği olmayan alıcıdadır (erkek, eril tahakküm). Hemen akabindeki *Yol Sonu* şiirinde (s. 32) yine aynı izlek karşımıza çıkar “senin bütün hüznlerde yazılı mıydı adın/ sahi söyle gece hangi kadın” Kadın rolünün sosyolojik sistemler içinde algılanışı biyolojik değil, normatiftir. Yani belirli kurallar dizgesi içinde yaratılmış bir kadın vardır. Açıklamanın bize verdiği fikir şudur: Kadın imgesi toplumsal olarak sunî bir kavramdır. Bu onun gerçekten öyle olduğu anlamında değildir. Kadın, biyolojik kimliğinden koparılarak toplumsal bir madde haline getirilmiştir. Kim tarafından, sorusunun cevabı incelemenin her dalında kendini hissettiren tahakkümdür. Tahakkümün buharımsı yapısının her alana nasıl indiğini inceleyen Foucault'un bir dizi incelemesinin en önemli parçalarından *Cinselliğin Tarihi* kadın-erkek formlarının geçmişten günümüze nasıl oluştuğunu inceleyen antropolojik ve felsefik önemli bir kaynaktır. Eril tahakkümün başladığı zamandan beri kadın “erkeğe dair” bir söylemle toplumsal yaşamada yerini almıştır. Bu ahlak düzeni “kadının, erkeğin iktidar altında olduğu durumlarda biçimlendirilmesi, eğitilmesi, gözetilmesi, başka bir erkeğin (baba, koca, veli) iktidarı altındaysa da korunması gereken bir nesne ya da en iyi koşulda bir partner olarak konumlandırıldığı” eril bir ahlaktır (Foucault, 2015, s. 131).

En Uzun Gece şiirinde (s. 34) ise kadının cefakârlığına değinir bu sefer. Filmlerden aşına olduğumuz gideni bekleme izleğinde bekleyen hep kadındır: *kavaklar ağlardı rüzgarın önünde/ ölümü sorardı kaç geceye göğsünü açmış kadın.*

Aşk başlığı altında yazarın “ten” konusuna yaptığı vurguya değinilmişti. Kadının ruhunun tüm bedenine yayıldığını dünyayı ve duygularını tüm bedeniyle hissettiği aktarılmıştı. Ancak eril söylem kadının tenini de yabancılaştırmaya çalışmaktadır. *Tenler Terler* (s.47) şiirinde:

O tenlerin her biri ayrı bir terkip

Ama hepsi bir gün parşömen gibi buruşarak

*içindeki ateşi yansıtmayan solgun birer güneşe
dönecekti.*

Kadının tenini yorgan gibi üstüne çekti.

Mısraları kadın üstündeki tahakkümü sertçe vurgulamaktadır. Beden kendinden menkul kıymetinden sıyrılmış, bir başka beden için araç haline getirilmiştir. Ötekileştirmenin bir başka boyutu köleleştirme azmidir. “İki kaşın arasından vurup bir çiçeği/ Gömüyorlar namus diye” (s. 207) kadının özlük haklarının gaspı konusunda yazarın yaptığı vurgulardan biridir. Namus kavramının yalnızca kadınla ilintilenmesi namus kavramının meşru bir ahlaki yargı olmadığına açık delilidir. Nurdan Gürbilek bu amaç ve sorunda yön saptırma eylemini yazınsal sanat bazında incelemiş ve Tanzimat Dönemi’nden beri ileri gelen kadın üzerinden gelen eleştirinin köklerine inmeye çalışmıştır. Sonuç olarak “borçlanmışlık” terimiyle sabitlediği bir sorun üzerinden çözüme gitmeye çalışır. *Borçlanmışlık*, erkekler arasındaki tahakküm savaşında (teknik ve sanat) mağlup olan kesimin muzaffer kesimin silahlarını kuşanmasından duyduğu aşağılık kompleksidir. Bu kompleksi atlatmak için sahada olmayan biri üzerinden –kadın- atlatmaktadır. Yazınsal savaşta bu silahın adı öykü ve roman olmuştur. Kadının suçlandığı her romanda kadın hiçbir şey yapmayan ama sıklıkla elinde kitap (roman) olan bir öznedir, suçun öznesi. Romanla tefekkür ve tezekkür dünyamıza giren ilgacının (işgalci) bu taraftaki iş birlikçileri kadınlardır eril tahakkümün gözünde. Kadınlar, roman vasıtasıyla kendisine (topluma) ait olmayan bir dünyayı topluma directmeye çalışırlar. Son tahlilde kurgu içindeki bu çıkarım bir yön değıştirmedir. Galip gelen taraf değil araçtır (roman). Bu eleştiriyi roman vasıtasıyla dile getirmenin göz önünde bulunmayan acısıdır

borçlanmışlık. Okları kadına çevirmek, dikkati de kadına çevirerek suçluluk psikolojisinden bir nebze de olsa kurtulmasını sağlıyor eril tahakkümün (Gürbilek, 2020, s. 41).

Yine de kadın, devrimci vurgusuyla tam “bitti” denildiği anda kendini filizler gibi yeniden başa verir. Kadın, aynen çocukta olduğu gibi hayatın ve hayata dair her şeyin anasıdır. Bir hayat yani bir umut anayla başlar. Kadın var olduğu sürece hayat ve hayata dair tüm umutlar sürekli olarak doğmaya devam edecektir.

Şafağın gözlerine dik durmak için

Ömrümün her deminde

İçimde akan ırmakları korudum

Ey umudun türküsü daha kesilmedi kanım

O utangaç çocukları ben doğurdum

Ben okşadım diri başakları

Reha, Eştar, Artemis

Ve

Kibele adım

Hasret (s. 210) şiirinin bu dizelerinde görüldüğü üzere kadın hem kendisinin hem de kendisinden olma hayatın gördüğü tüm zulmüne karşı sürekli tetikte ve sürekli mücadelededir.

Göbek bağının acıdığını biliyorum bebekte

Ama en çok annede

Belki ondan dişiler

Oğulları gibi seviyor sevgililerini de

Ve belki ondan göbek bağı kesilirken Âdem

Neyi bıraktığını hissediyor geride

“Oğullar ve Sevgililer” (s. 357) şiiri kadına aynı anda iki şekilde yansıyor: Anne ve sevgili. Öncelikle annenin doğurduğu varlığıyla ilişkisine değiniyor. Kordonun kesilmesi çocuğun anneden bağımsız bir birey haline gelmesinin ilk adımıdır aslında ve aylarca onu rahminde –cennetinde- taşıyan annenin bu kopukluktan acı çektiğine değinir. Ancak kadınlar sevdikleri adamları da sahiplenirler yahut ters bir okumayla adamlar başka

kadınlarda da bir anneyle karşılaşılır. Âdem için cennet Havva'dan ibaretti. Cenneti kaybettiğinde ilk olarak Havva'dan koptu, sonra yeryüzünde yüzlerce yıl onu aradı. Edebiyatın hemen her dalını etkilemiş olan bu kavuşma mazmununun arkaik metni Âdem ve Havva'dır. Devam eden versiyonların da hepsinde mesela Leyla İle Mecnun, Kerem ile Aslı gibi çok bilindik epizotların hepsinde aynı meseleye değinir: Erkek arar. İnsanı mecnun seviyesinde getirecek kadar gözünü kör eden bu arayış sıradan bir aşk anlayışıyla değerlendirmek oldukça sığ bir bakış açısıdır. Erkeğin aradığı diğer yarısı olmakla beraber, düşünsel düzlemde bunun karşılığı erkeğin tamamlanmasıdır. İnsan bütün olduğunda dengeye gelir. Bu sadece ruhsal açıdan bir bütünlük oluşturmaz aslında, erkeği her yönüyle bütünlük ve erkek ancak bu şekilde her yönüyle sağlıklıdır. Bu şekilde bütüne kavuşan erkek kaybettiği cenneti tekrar yakalar. Yani kadın erkeğin cinsiyet olarak zıddı değil, evrensel düzlemde onun tamamlayıcısı ve aradığı cennetin kapısıdır. Cennet ise o kapıdır. Bu yüzden Şair, son dizede Âdem'in Havva'yı geride bırakırken hissettiği şeyin "cennet" olduğunu ama cevabının bilinmedik arka metninde cennetin de "Havva" olduğunu anlatmaktadır. Bunu bir insani manifesto şeklinde okumak da gayet mümkündür. Kadın her ne kadar bir sömürge düzeninde hayatını devam ettiriyorsa da kendini şiirce erkeğe hatırlatmak istemektedir. Bu şiir tahakkümün mermilerine atılan bir yaprak güldür. Kadınca ve estetik.

Şair'in kadın üzerine yazdığı şiirlerden en özel olanlarından biri de "Vaat Edilen" (s. 385) şiiridir. Mitolojiden felsefik düşünceye kadar birçok incelemeyi kısacık bir şiirin içinde işlenmiştir:

*Aynı dalda iki ihlamur çiçeği
aslı kayıp iki yüz biri kader
kuğunun kasıklarında tanrının sözü
iki dişi biri savaşan bukleler
rahman aşkın rahim ışığı
çifte hasretin ak harmanisi
ayrılmaz biri ölüm biri aşk
kendine kavuşur vaat edilen güzel
Ben Akhalı Clytemnestra ben Troyalı Helen*

Yunan mitolojisi dünya edebiyatını olduğu kadar Türk edebiyatını da ciddi şekilde etkilemiştir ve dünyaya ciddi bir aydın yüzle bakan Şair'imiz de bu mitolojiden ciddi şekilde etkilenmiştir. Yunan mitolojisinin filmlere de konu olan önemli olaylarından biri Truva'dır. Homeros'un kalemyle can bulan *İlyada*'nın ana izleği Truva Savaşı sadece bir savaş olayı değildir, aynı zamanda Truva olayında geçen kahramanlar dünya edebiyatına etkileyen birer mazmun, simge halini almış kahramandırlar. Şair'imiz ise bu olayda tarihin üzerinde yeterince durmadığı, çok önemli olan iki kadının hayatından şiire seslenmektedir. Bu iki kadın aynı zamanda iki kız kardeş olan Clytemnestra (Wikipedia) ve Helen'dir (Wikipedia). Mitolojiye göre Zeus, kuğu kılığına girerek Sparta kraliçesi Leda ile ilişkiye girer. Aynı gece Leda, kocası Sparta kralı Tyndareus ile de beraber olur. Leda'nın Zeus'tan Helen ve Pullux, kocası Tyndareus'tan ise Clytemnestra ve Castor adında iki çocuğu daha olur. Böylece Helen ve Clytemnestra aynı anneden ancak babaları farklı iki kız kardeş olarak karşımıza çıkmaktadır. Babaları farklı olan bu iki kız kardeş, mitolojik yazgı içerisinde aynı hayatı yaşarlar ancak ömürleri farklı bir sonla biter. İki kız kardeş de hayatlarının belli bir noktasına kadar kendilerine biçilen rolleri oynayıp kendileri için uygun görülen erkeklerle evlendirilmişlerdir. Mitolojik yargının bize ders verme yöntemlerinden bir tanesi bu iki kız kardeşin yine iki erkek kardeşle evlendirilmesi ile başlar. Clytemnestra, Miken Kralı Agememnon ile evlenir. Helen ise Agememnon'un kardeşi Menelaos ile evlenir. Hikâye ilk öncelikle Helen'le başlar. Zeus'un ölümlü bir kadından olduğu bilinen tek kızı Helen'dir. Helen, kocası Menelaos'u sevmemektedir ancak Menelaos ona ölümüne âşıktır. Menelaos ile evliliğinden bir kızı olan Helen, 10 yıllık evliliğinden sonra kendilerine misafir olarak gelen Truva prensi Paris ile kaçır. Bu hadise Truva ve Yunanistan arasında filmlere de konu olan o meşhur Truva olayının başlamasına sebep olur. Menelaos ve abisi Agememnon tarihteki en büyük Yunan ordusunu toplayarak Truva'ya saldırır ve meşhur "tahta at" olayı ile Truva'yı fetheder. Truva olayı çok önemli olaylarla anılmakla beraber bizi ilgilendiren kısmı bu savaşın içerisindeki aşk hikâyesidir: Menelaos Helen'i savaşta tekrar geri alır ve onu Sparta'ya götürür. Menelaos öldükten sonra Menelaos'un başka kadınlardan olan çocukları onu Sparta'dan sürdürürler ve Helen, Rodos Adası'na kaçır. Rodos'ta Kral Tlepolemos'un karısı Polykso tarafından Helen öldürtülür. Aşk için çıkmış olduğu yolda aşkı Paris'e kavuşsa da daha sonra ondan ayrılmak zorunda kalmıştır ve hayatı sürgünler ve nihayetinde bir suikastle son bulmuştur. Mitolojik söylentiye göre Helen'in babası Zeus,

Helen ölünce onu Tanrıların katına çıkardı ve gökyüzünde bir yıldız yaptı. Helen'in kız kardeşi Clytemnestra ise Helen'le benzer bir hayat sürmüştür. Agememnon, kardeşi Menelaos ile Truva'ya gittiğinde Clytemnestra, âşık olduğu Agamemnon'nun amca oğlu Aigisthos ile beraber olmuştur. Bu olaylardan habersiz olan Agememnon ise Truva'dan Cassandra adlı bir kadınla beraber dönmüştür. Yani karı koca birbirlerinden uzaktayken istedikleri kişiyle beraber olmaya başlamıştır. Bu ister istemez Truva haricinde başka bir savaşı başlatmıştır ve Clytemnestra ile sevgilisi Aigisthos bir gece ansızın Agememnon ile Cassandra'yı öldürmüşlerdir. Böylece başsız kalan ülkeye kral ve kraliçe olarak Aigisthos ile Clytemnestra gelmiştir. Uzunca bir süre ülkeyi beraber yönetmişlerdir.

Bu kısacık şiir kadının hayat içinde tüm paydaşlarıyla bir parça olduğunu onlarla beraber onlar kadar özgür bir parça olduğunu bize hatırlatmaktadır. Kendilerine uygun görülen yazgıya karşı çıkıp bir direniş manifestosu olarak hayatlarını ortaya koymuşlardır. Aynı hayatı yaşamış olsalar da sonlarının aynı bitmemesi asıl meseleden bizi uzaklaştıracaktır. Ölüm ve aşk, bu özgür hayatların sadece diğer adıdır. Onlar yaşamaları gerektiği gibi yaşamış ve hayata kendilerini dayatmışlardır. Kadının binlerce yıllık tarihine bir mesaj olarak gönderilen bu dizeler, Yelda Karataş'ın artık hayatta olmayan kız kardeşine de gönderme yaptığı izlenimini uyandırmaktadır. Kanserden öldüğünü ve ailesinin onay vermediği bir evlilik yapan kardeşiyle alakalı bilgi vermek istemeyen Şair'in mukaddesatına saygı duyup sadece “Aynı dalda iki ıhlamur çiçeği” dizeleriyle çocukluğundaki ıhlamur ağaçlarına ve dolayısıyla ablası ve kendisine de telmih yaptığı çıkarımında bulunuyoruz.

2.1.11. Çocuk

Çocuk ve çocukluk, Şair'in şiirlerindeki demirbaş temalardan biridir. Çocukluğun Şair için öneminden bahsetmek için ilk şiir kitabı olan “Ürperme”ye göz atmak bile yeterlidir. İlk şiir kitabı olan “Ürperme”de şahit olunan en çok tema çocukluk temasıdır. Yelda Karataş'ın şiirlerinde “çocuk” kelimesi 232 kere geçmekle beraber bir o kadar da çocuğa işaret eden sözcük kullanılmıştır. Şair ile yapılan sohbetlerde çocukluğunun hayatının geri kalanında ne kadar önemli rol aldığını rahatlıkla görebilmekteyiz. Çocukluğunda edindiği alışkanlıklar, hayata bakış açısı, insanlarla geliştirdiği ilişkiler, tabiat, memleket vesaire bunların tamamı hayatının geri kalanında Şair'in hayatında izdüşüm olarak kalmıştır.

Çocukluk imgesinin bireysel olarak Şair'in hayatına yapmış olduğu etki bir yana diğer yandan çocuk imgesinin evrensel olarak insanlığın hayatındaki önemi şair'in şiirlerinde genişçe yer bulmuştur. Çocukluk veya çocuksuluk hayatı anlamının ve algılamının en masum yanı olmasının yanı sıra Şair'in şiirlerinde umut ve saflık olarak kendine yer edinmiştir. Diğer yandan yüzünü gittikçe karanlığa dönmeye başlayan dünyada insanlığın bu karanlıktan kurtulma ümidi olarak çocuksuluğu görüyoruz. Yelda Karataş'ın şiirlerinde çocukluk genel anlamda insanlığın kaybettiği son cennet olmakla beraber kendi hayatımızın içinde hatırlayabildiğimiz aslında ilk cennettir. Şair'in sıkça değindiği “yakamoz“ ve “ay ışığı” imgelerinde gerçek bir ışıma olan yakamozun simgelerinden birisi çocukluktur Çünkü insan büyüdükçe vahşi kapitalizmin etkisinde kendinden ve hayatın gerçeklerinden uzaklaşmaktadır. Hayatın en nihai gerçeği çocukluk dünyasındaki sınır tanımaz, renk tanımaz ilh. insanlığı tamamen kucaklayan, o masum ve hayalperest bakış açısıdır. İnsan çocukluğundan uzaklaştıkça kendinden de uzaklaşmaya başlar. Şair'in hayatına da baktığımızda her ne kadar siyasi olaylar içerisinde kendine aktif bir görev edinip savaşçı bir kimlik kazansa da çocukluk ve çocuksuluk bu savaşın ortasında korumaya çalıştığı en önemli kimliklerinden biri olmuştur. Hayata bir çocuğun masum bakış açısını bırakmadıkça hayatın kendisini daha pak bir hale getirmemizin mümkünatı yoktur. Bu yüzden Şair'in ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar hatta özellikle ilk şiirleri ve son şiirlerinde çocukluk imgelerine sıkça rastlanmaktadır. Ne zaman bir yeise düşülse insanlığı o vehimden kurtaracak olan şey bir çocuğun saç telidir. Çocuklar aynı zamanda savaşlarla ve meta politikalarıyla gittikçe kirlenen ve kanla yüzleşen bu dünyada kirlenmekten en çok nasibini alan dünya vatandaşlarıdır.

Bu vehametın ortasında Şair’in kadınlardan da önce en çok üzüldüğü dünya komşuları öncelikle çocuklar olmuştur. Hatta denilebilir ki bu kadar kelime ve mısra yalnızca çocuklar için yazılmıştır çünkü yaşını almış olan insanlık bir şeyleri düzeltebilecek olsaydı dünya bu halde olmazdı. Bu yüzden “Hüznün Kısa Tarihi” adı altında toplanmış Şair’in tüm şiirleri hayatının belli bir noktasına gelmiş olan Yelda Karataş’ın çocuklara bıraktığı edebi bir mektuptur.

Ya da iki yaramaz çocuk İstanbul’a dil çıkaran

Bir dev geçti yanlarından

Işığı görmeyen ayak izlerini izlediler

İki Işık (s. 25) şiirine ait bu dizelerde “çocuk” tanımıyla başlıyoruz çocukluğa. Şehrin tüm dayatmalarına kendini daha güçlü dayatan hep çocuklar olur. Çocuğun dünyası surları yıkılmaz hayal gücüyle kaplı bir mukavemettir. Direktmenin yenemeyeceği tek güç bu yüzden çocuklardır.

Sevdim ve konuk oldum ılık ülkeneye

Elimde kaval, ardımda kahkahalar

Telefon da yok ki bu masalda

Sorsam

Kurbağalar niçin prens olur

Kırlangıçlar göğü neden boyar

-çocukların hiç unutamadığı o eşsiz pembeye-

Masallar neden büyümeyen büyüklerle

Işıklı Masal adlı bir sonraki şiir (s. 26) çocuk ve dünyasına gönderme yaparak devam ediyor. Bu sefer elde çok daha güçlü bir ipucu var: Masal. Masallara telmihle başlayan şiir sona kadar aynı göndermeyi devam ettiriyor. Ancak şiirin içinde çok önemli bir soru var: *Masallar neden büyümeyen büyüklerle*. Soru tersinden okunması dâhilinde de önemli bir sorudur: Büyükler büyüdükçe neden masallara uzak kalırlar. Felsefik düzlemde genişçe işlenecek olan birçok sorunun yanıtı bu soruda yatmaktadır. Örneğin özgürlük sorunu. Var olan dünya –pozitif dünya- sınırları öncesinde çizilmiş; paydaşlarının, komşularının, vatandaşlarının kendileri henüz bu dünyaya intikal etmeden önce sınırları çizilmiş dünyadır. Çocuk dünyası bu sınırlara en kavi ve aynı zamanda en masum şekilde hücum eden dünyadır. Pozitif dünyada – pozitif ifadesi hukuktaki anlamıyla uygulamada

olan anlamında kullanılmıştır- her şeyin sınırı bellidir ve sınırlar genellikle zamanla ölçülüdür. Yani modern insanın en büyük prangası zamandır. Bir diğer düşman ise mekândır. Günlük hayatta iş tanımının önemli bileşenlerinden biri, işin belirli mekânlar içinde yapılması gerektiğidir. Bu hususta mekanlar da önceden belirli mekanlardır ve ontolojik mekan kavramında çalışan için çoğunlukla “kapalı” yahut “labirent” mekanlardır. Labirent mekândan kasıt mekânın fiziksel görünümü değil, ontolojik yapısıdır. Mekânlar kurgusal düzen içinde var oluşlarını insandan alırlar. Yani mekânla anlatılan insanın ontolojik durumudur. Labirent ifadesi ise karakterin kendini orada sıkıştırılmış ve imkânlardan yoksun bir şekilde hissetmesiyle (Korkmaz, 2007, s. 401) paralel bir ifadedir. İnsanlar hayal gücünün sınırsızlığından, pozitif dünyanın dikenli telleri arasına okul çağında geçmeye başlarlar. Masalların en önemli özelliklerinden olan “mekân ve zaman belirsizliği” çocuğun okula başlaması ve devamında daha da vahşi olan ticari hayata atılmasıyla beraber tamamen yıkılır. Belli bir vakitte uyanıp belli bir vakitte okula yani yine belli bir mekâna gidilir. Zaman ve mekânla beraber düşünceler de belirli kalıplar içerisinde şekillenir. Böylece çocukluk da sona erer. Tam manasıyla baktığımızda çocukluk burada zamansal ve biyolojik-fizyolojik bir devir olmaktan çok, insan usuyla alakalı bir devirdir. İnsan tanrısal bir kudret olarak kendisine verilen hayal kurma yetisini düzenlenmiş (güdülenmiş) dünyanın kaideleriyle zamanla kaybetmektedir. İnsanlığın merhamet ve masumiyet karinelerini kaybetmesi masalları kaybetmesiyle başlar böylece. Sınırlarla bezenmiş insan, zaman sonra her şeye bir sınır koymaya, herkesi sınırlamaya, sınırlı kimlikler üretmeye ve kalıp kimliklere uymayanları özgürlüklerinden (hayallerinden) alıkoymaya başlayacaktır. Alıkoymayanlar ise sistem dışına itilecek, yani ötekileştirilecektir. Bu anlamda sınırlılıkları kanun olarak dayatmak bir anlamda insan ırkına aykırılık anlamında, daha da kısası bir nevi ırkçılık olarak okunmalıdır. Gerçek bir çocukluk aslında masal eşdeğerinde bir çocukluk olarak tanımlanmalı ve masallardan koparılmış her insan sistem tahakkümünün bir özgür kölesi olarak telakki edilmelidir. *Masallar neden büyüzmez büyüklerle:* Çünkü masallar, kaybolan insanlığın tabyalarıdır ve oranın onurlu erleri çocuklardır. “Masallara inanmasa çocuklar nasıl uyur” (s. 519) dizeleri de aynı temaya vurgu yapar.

“tanrı bir gün konuşursa eğer/ ona şefkatini söyle” (s. 40) *Büyük Gözli Çocuk* şiirinin bu son dizelerinde yine aynı konuya vurgu yapıyor şair: *Umudu hançer gibi göğsünde*

taşırdın. Karanlığın şiddetini artırmasına aldırmadan “sen ey çocuk içinde umudun bütün kapıları açık/ dolunayı bekledin.”

“Eşitlik” (s. 65) şiirinde bu sefer çocuk kalbinin kırılganlığından bahsediyor Şair:

*Çocuklar her yaşta
Yalnız kalbinden vurulur
Çocuklar düşlerini kelebeğin kanadında dokur
(...)
Anne kokusunu
Bir deniz sığınağında gizledim...
Büyüdüm, küçüldüm,*

“kelebeğin kanadı” istiaresi çocukların naifliğine yapılan bir vurgudur. Umudun bekçisi olan bu neferler aynı zamanda umuda en çok ihtiyaç duyan insanlardır çünkü onlar çok kırırlılar. Şair, şiirin tamamında özlemini çektiği (anne) ve bu özlemi yatıştırmak için içinde bir dünya kuran çocuğu anlatıyor. Bu çocuk ölünceye kadar aynı çocuktur. Buruk hislerini hiç unutamamış ama aktaramamış; bununla beraber yaşamayı öğrenmiş hatırladıkça küçülmüş, bastırdıkça büyümüş bir çocuktan bahsediyor; aslında kendisinden. İnsan çocukluğunu kaybetmediği sürece insan kalıyor. Şair’le yapılan sohbetlerin satır aralarında annesiyle olan ilişkilerine dair edinilen fikirler aktarılmıştı. Yarı çatışma içinde geçen ilişkilerin gölgeleri burada da hissediliyor ancak bunun bir çocuğun –insanın- hayatına ne denli etki ettiği çok açık. Hayatın sonuna kadar bir zelzele hissiyatı. Bir çocuk her ne yaşarsa yaşasın unutmuyor. Acılarını bile misketleri gibi en hassas yerinde saklıyor, bir tek şiire sır veriyor.

Çocuğun kendinden kaynaklı bir umut olmasının yanı sıra umudun çocuğa yöneltilen bakış açısı da vardır. *Kelam* (s. 148) şiirinin son dizelerinde “Ey oğul/ Ömrüme ses verdiğim gül/ Kelamım sensin” diyerek çocuğun sönmekte olan ömürleri için de hayata söylediği son sözler olarak gözler önüne sermektedir. Nihayetinde özellikle ebeveynler ve sonrasında çocuğun hayatına öğretici kimliğiyle her birey; çocuğu, kendi yapamadıklarını, başaramadıklarını başaracak, henüz zamanı gelmemiş bir yetişkin olarak görür. Umutsuzlukla sona ermekte olan bir günün sonraki şafağı çocuklardır ve onlar anonim bir tarihin sesleridir.

Leyli Meccani (s. 295) şiirinde çocukluk ve gençlik arasındaki bir dönemin sayfalarını aralar Şair. Türkçe karşılığı “parasız yatılı” anlamına gelen başlığın altında tam da bu yıllarından bahseder Şair:

Ben küçükken yatılı okul vardı

Sürekli üşüyen ayaklarım

Battaniye altında dinlenen küçük el radyosu:

‘nights in white satin’

O zaman da biliyordum: çocuklar her yaşta yalnız kalbinden vurulur!

Bir gün Selim Işık ile karşılaşacağımı biliyordum.

Yelda Karataş 1966’da yatılı okumaya başlar, hayatının ortaokul dönemlerine yani son çocukluk yıllarının başlangıcıdır. Estetik sesindeki çocuk resminin ciddileşmesi şiirde vuzuh haldedir. İlk çocukluk zamanlarının hayal dünyası gittikçe kendini gerçeğe çevirmiş ama bu dönüşüm bir kaybolma şeklinde değil, örtünme şeklinde gerçekleşmiştir. “Battaniye altından” burada tevriyeli bir kullanım olarak kendini ifade etmektedir. Baba ocağının sıcaklığından yatılı okulun soğuk betonlarına, somya ve karyolalarına yapılan yolculukta gerçeklik, bir yer alma ediminden ziyade hayalleri saydamlıktan opaklığa itmiş. Hayal gücü, metin altında (battaniye altında) görünürde olan tüm sözcükleri yönetmeye devam etmiştir. Aynı zamanlarda yazarın hayatındaki bir değişikliğin izi de sürülmeye başlanıyor: Kitaplar. Oğuz Atay’ın eşsiz eseri *Tutunamayanlar*’ın başat karakteri Selim Işık, Turgut Özben’e yaptığı gibi Şair’imize de ışık olmaya başlayacak (Soysal Eşitti, 2017, s. 644) ve Şair de Turgut gibi öz ben’ine yolculuğa başlayacaktır. Ancak öncelikle soğuk dünyanın ayaklarına tesir etmesi gerekecek ve hayalin sıcaklığı özlemleri kalbin battaniyesinde saklayacaktır.

Çocuklarla ilgili son değinilecek hadise, dünyanın lekesinin belki ilk değil ama en kötü çocuklara bulaştığıdır. Duyarsızlaşmaya başladığımız savaş haberleri içinde en çok bir çocuğun ölüm haberi irkiltiyor insanoğlunu. *Kayıp Ceviz Ağacının Peşinde* (s. 420) şiirinde Nazım Hikmet’e atıfta bulunup aynı isimdeki şiirini yâd eden Şair: *tam o sıra bir namlunun ucundan çıkan kurşun Ortadoğu’da bir çocuğun kalbine ölüm yazıyordu,* diye sesleniyor.

2.2. SOSYAL İZLEKLİ ŞİİRLER

2.2.1. Tahakküm ve Negatif Özgürlük

Arapça “hüküm” sözcüğünden türeyen “tahakküm” kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde “cebren” hükmetme yani “zorbalık, baskı” anlamına gelmektedir. Hüküm sözcüğü esasen yüzyıllardır “devlet” kelimesi ile eşleşmektedir çünkü nihai ve yasa gereği hükmetme görevi dünya üzerinde genellikle devlete aittir. Ancak 1929 Ekonomik Buhranı’ndan sonra yeniden yapılandırılan kapitalist sistemde hükmün aslında ne olduğu muğlaklaşmıştır. Thomas Hobbes'a göre ilk devletleşme teşebbüsleri ilkel insanların arasında çıkmıştır. Birbirlerini vahşice öldüren ilkel insan, hayatını garanti altına almak için karşıdakiyle yani ötekiyle anlaşma yoluna gitmiştir (2007, s. 127-128). Anlaşmalar yasaların, yasalar da devletin doğmasına sebep olmuştur. Aslen biyolog olan antropolog Jared Diamond ise bu meseleyi biraz daha geç bir tarihle ilişkilendirir. Avcı-toplayıcı kimliğinden düzenli hayata geçmiş olan üretici topluluk, çeşitli tarım ürünleri yahut hayvansal ürünler üreten insanlar arasında para olmadığı için değiş-tokuş, diğer adıyla takas yöntemi geliştirmiştir. Bu takasta aracı rolü üstlenen insanlar, yani üretmeyen ancak üretilen üzerinden bir gelir elde eden küçük topluluk zamanla toplumun eksikliklerini giderdiği için yetkili (şef) konumuna gelmiştir. Diamond’a göre ilk devletler bu takas yönetimini gerçekleştiren insanların geniş yetkilerle donatılması ile başlar. En erken tarih ise Mezopotamya bölgesinde MÖ 3700’lü yıllardır. Dünyanın değişik yerlerinde değişik tarihlendirmeler de vardır (Diamond, 2015, s. 357-374). O tarihten 1929 yılına kadar hüküm sözcüğü devletle (feodal sistemler dâhil) eşleşmiştir. İlk site devletlerden imparatorluklar çağına kadar devletler bir dizi değişiklik geçirmiş olsa da bu değişiklik daha çok evrilme yani tekâmül anlamında olmuştur. İnsanoğlunun bilinciyle beraber gelişen teknoloji ve düşünme dünyası, devletleri hem organizasyon olarak hem de siyasi ve coğrafi sınırlar olarak geliştirmiştir. Yönettiği kesim üzerinde etki kuramayan devletler zaman içerisinde yıkılmıştır. Marksist tarih devletlerin bu gelişimini ve kendi içlerindeki mücadelesini bir çıkar, daha doğrusu kapital çıkarlar doğrusunda incelemeyi uygun görmüştür.

Tahakkümün binlerce yıllık kanlı tarihi Sanayi Devrimi’nden sonra bir eksen değişikliğine gitmiştir. Burada tahakkümün 1950'lere kadar tam olarak kime ait olduğu tartışmalıdır. Sanayi Devrimi ile beraber ekonomik yönden gelişen devletler hem ham madde hem de üretilen malların satımı konusunda değişikliğe gitmiştir. Eskiden bir

devleti kontrolü altına almak, onun topraklarına sahip olmak devletler açısından nihai başarı sayılırken 1800'lerin sonunda ve 1900'lerin başında bu yöntemin artık yanlış olduğu ortaya çıkmıştır. Mal bir başkasına satılmadığı sürece kâr olarak elde kalmıyor, bu yüzden toprakları kendi topraklarına katmak ötekini berikileştiriyordu. Hâlbuki kâr, ötekinden elde edilen bir emtiadır. Bu sebeple özellikle de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra savaşı kazanan devletler Almanya ve Japonya'nın topraklarına el koymak yerine onları yarı özgür hale getirmişler, ordularını ellerinden alıp üretim yapmalarına izin vermişlerdir. Bu sayede mallarını satacak bir başkası hâlâ var olagelmıştır. Aynı şekilde 1. Dünya Savaşı'ndan sonra toprakları bir başkasının hükmüne geçirmek yerine “manda ve himaye” kavramı geliştirilmiştir çünkü silah ve barut aşırı masraflı olmasının yanı sıra diğer malların karşı tarafa satılmasına engel oluyordu. Burada masraf boyutu yalnızca ekipman değil, lojistik ve asker de aşırı masraflara sahne oluyordu. Sırf bu yüzden savaşlar sonrası dünyanın egemen güçleri arasında sürekli bir yer değişimi söz konusu oluyordu (Konu ayrıntıları için bkz. Kennedy, 2017). Böylelikle dünya artık yeni bir düzene geçmek zorunda kalıyordu, mutlak tahakküm yerine daha soyut olan himaye hâkimiyetine geçiyordu.

Bu gözle bakmış olduğumuzda tahakküm kelimesini dünya tarihi içerisinde şu ana kadar kabaca iki değişik nosyonda görebiliyoruz. Modern çağlarda yaşayan insanlar için tahakkümün ikinci evresi dikkate değerdir. 1929 Ekonomik Buhranı'ndan sonra yeniden yapılandırılan dünya sistemi, gücü devletlerin elinden alıp küresel şirketlerin eline vermiştir ve devletler de birer kapital araç olmaya başlamışlardır. Başlangıcı Fransız Devrimi'ne (1789) dayandırılan Modern Çağ, bugün tarihsel olarak hala devam ettiriliyor olarak görülse de 1929 sonrasında aslında postmodern bir çağ başlamıştır. Yönetimin sürekli göz önünde olan yöneticilerden; göz önünde olmayan ama sürekli gözetleyebilen yönetimlerin yani kapitalin eline geçmesiyle beraber yönetme anlayışları ve tahakküm kaideleri değişmiştir. Kapitalist sistem, insanlara zorla bir şey yaptırıldığında bunun insanları isyana teşvik ettiğini görüp insanlara hükmetmenin daha kolay, daha insancıl (!) bir yolunu bulmaya çalışmıştır ve bulmuştur. Bu yöntem insanoğlunun tarihi boyunca görmüş olduğu en sinsi tahakküm modeliydi. İnsanlar kendi istek ve arzuları ile sisteme dâhil olacaklar ve sistemin üretmiş olduğu her aracı kendi istekleriyle tüketeceklerdi ancak bunu yaparken özgür olmayacaklar, bilinçaltından yönlendirileceklerdir. Bir

yandan da bunun farkında dahi olmayacaklardı. Bu yeni kapital sistemin en önemli amacıydı.

Jeremy Bentham'ın (1748-1832), dâhiyane bir fikirle ortaya sunmuş olduğu “*panoptikon*” (Bentham, Peace-Watkin, Werret, Çoban, Özarslan, 2016, 9-76), 1929 sonrası Bentham'ın bile hayal edemeyeceği bir noktaya gelmiştir. Bentham'ın bir hapishane fikri olarak ortaya sunmuş olduğu tahakküm ve kontrol mekanizması, toplumun tamamına yayılmış; okullar, iş yerleri, alışveriş merkezleri ve hatta dahi evler birer *panoptikona* dönmüştür. Michel Foucault'un “Hapisenin Doğuşu” (2013) ile beraber ünlenen bu *panoptikon* kavramı, yeni ve herkese açık bir hapishane modeline dönüşmüştür. Bir anlamda postmodern hapishane diyebileceğimiz *panoptikon*, toplumun tamamına yayılmış ancak söküp atmakta zorlandığımız bir hadise haline gelmiştir çünkü *panoptikon* her şeyi gerçeğiyle görürken görülmeyen ve insanlara zincirlerini bilezik gibi gösteren (Bauman, 2015, s. 25) bir meşakkat halini oluşturmuştur. *Panoptikonun* insan üretim faaliyetleri üzerine “Ötekileşme/Yabancılaşma” başlığı altında değinilecektir.

Öncelikle tahakküme tarihsel sürecin doğrultusunda başlanıyor:

*Habil'in Kabil'ini oynayan çağın ölümlü cengâverleri,
İnsan kalbinden gayrı fethedilecek diyarları bilmeden,
Oğullarını keserek hayatın; bir ömrün hesabını veriyorlardı.
Zaman gösteren: İki Ayna
Biri Mevlâna'nın aslı: Şems
Biri Timur'un kanlı kılıcı (s. 147)*

Anlamı oldukça açık olan şiirde tahakkümün aslında bir “kardeş kavgası” olduğu vurgulanıyor. Barış, Şems ile; tahakküm Timur ile cisimleştiriliyor. Kardeşlik her alana mahsustur. Halkların kardeşliği, etnik bir vurgudur mesela. Tahakküm bu kardeşliğe de kan sıçratır: *Biz biliyoruz işçi sınıfının Kürtçesini ve sömürünün Ermenicesini. Yani* (s. 445) şiirine ait bu mısralar yine aynı toprakta kader arkadaşlığı yapmış kardeşlerin arasındaki kavgayı anlatmaktadır. Kaldı ki kavga için illaki etnik, renk veya inanç olarak öteki olmak gerekmiyor. Tahakküm eğer işine geliyorsa her halükarda aynı şey'lerden birini öteki yapacak bir bahane muhakkak bulur. Peki nasıl oluyor da aradaki farklılıklar olmadığı halde bile bir bölünebilmeye gidilebiliyor? Eğer arada bir araç-amaç kavgası yoksa işin efsunu yönetici liderdir diyor Eric Hoffer “Başarılı bir liderin en önemli

işlerinden biri, taraftarlarından muhteşem bir iş yaptıkları hayalini yaratmak yoluyla ölmenin ve öldürmenin acı gerçeğini maskelemektir.” (2005, s. 101). Irkçılık karşıtı kitaplarıyla tanınan ve aslen bir psikiyatri doktoru olan Frantz Fanon, kısa hayatı içinde (1925-1961) sömürgecilğe maruz kalmış, Cezayir ve Tunus’ta tahakkümü ve bağımsızlık mücadelelerinden sonra tahakkümün ardında bıraktığı tortuları yerinde gözlemlemiştir. Irkçılığın bu topraklarda içerden kaynaklanan bir tetiklemeyle değil, dışarıdan ithal edilen bir kavram olduğuna dikkat çeker. Fransızların bu toprakları ilga etmesiyle başlayan ırkçılık, onlar gittikten sonra da devam etmiş, bu durum Fransızlar bu toprakları terk ettikten sonra en çok yine Fransızların işine yaramıştır. Irkçılığın çıkardığı savaşlarda binlerce silah satmışlardır (Fanon, 2013, 99-109). Doğal şartlar içinde ilk ırkçılığın nasıl ortaya çıktığı uzunca bir münazaradır ancak modern zamanlarda tahakkümün bir oyuncuğu olduğu kesindir.

Tahakkümün en çok rastlanan türü ilkel bir tahakküm modeli olan kadın-erkek hak eşitsizliğidir. Kadının da arzularının olduğu toplumsal bir bastırma yoluyla belleğin kenarlarına itilmiş. Kadın sadece arzuları değil, bedeniyle de köleleştirilmiştir. Buradaki tahakküm modeli ilkel olan tahakkümdür. Devlet burada toplumsal normlar kategorisinde kendini gösteriyor.

Tensiz vücutlar kıvrılırken duyulan istek, tenin isteği

Oldu

Bu uluslararası ten belleği, el alkışladı, dil onayladı.

Ten yapayalnız kaldı

Tenezzül (s. 51) şiirine ait mısralarda kadın, teniyle rumuz bulmuştur. Erkeğin arzularının kadının da arzusu olduğunu ancak yönetme erkinin erkekte olduğunu, kadının bu konuda yalnızca arzu nesnesi olduğunu vurgulamıştır. Kadın kolay ulaşılabilen bir nesne olarak kabul edildiğinden ulaşmak için harcanan bir emek yoktur. Bu sebepten kadının ne istediğinin de bir önemi yoktur. Dizelerin son kısmında ciddi bir yakınma söz konusudur. “Uluslararası ten-belleği” ifadesiyle küresel vicdana seslenen yazar, her ne kadar kadın haklarının sözde platformlarda desteklenir gibi görülse de aslında kadının hâlâ yalnız olduğunu vurgulamaktadır. Kadın tahakkümünün detayları “Kadın” başlığı altında detaylandırılmıştır, bu yüzden bu kısım yalnızca örneklem teşkil etmesi açısından verilmiştir.

Kurban (s. 100) şiirinde:

Ne zaman duyarsın sesimi

Kesik başımı havaya kaldırdığın gün

Ben bir kez ölüyorum

Sen her gün

“Kesik başımı havaya kaldırdığın gün” ifadesi filmlerdeki savaş sahnesini hatırlatmaktadır. Muzaffer tarafın mağlup taraftan birinin –mümkünse lider- kesik başını havaya kaldırması galibiyetle beraber öfkenin dışavurumudur. Şiirde de bir savaş sahnesi sergilenmekte ve iki kişi arasındaki gerginlik “kesik baş” ifadesiyle net şekilde vurgulanmaktadır. İlişki boyutunun ya da düzeyinin ne olduğunun bir önemi yoktur. Burada mutlak bir tahakküm söz konusudur. Taraflardan biri –canıyla da olsa- diğerinin tahakkümündedir. Dörtlük halindeki şiirin ilk dizesi savaş ve sonucu hakkında bilgi verirken son iki dize hikem bilgisini ortaya koymaktadır: İktidar savaşları çift kutbu olan savaş türleridir. İktidar savaşlarında biri kazanan -ki daha sonra tahakkümün öznesi olarak anılacaktır- bir de kaybeden (subje) vardır. Bu da tahakkümün nesnesi olarak anılır. Hegel bu savaşlarda bir yanılsama olduğunu fark etmiştir. Ortada tahakkümden bahsedebilmemiz için tahakkümün yansıyabileceği bir nesne olması şarttır. Örneğin birinin kral olması için yahut kraliçe olması için bir halkanın olması şartı vardır. Ortada yönetilecek birileri yoksa aslında bir yöneten de yoktur. Bu yüzden tahakküm her zaman için hükmedecek bir nesneye ihtiyaç duyar. Ortada hükmedecek bir nesne olmadığında otomatik olarak tahakküm de kendiliğinden yıkılır. Bu durumda eğer ortada bir iktidar savaşı varsa kazananın yapabileceği en büyük kötülük -kendi için- nesnesini yok etmektir. Tahakkümünü sürdürebilmesi için onu da kendisi gibi var etmesi gerekir. Tam da bu noktada Hegel bize gösterir ki tahakküm, ötekini yok etmeye başladığında aslında rollerde bir değişiklik olur: Hükmetmeye alışmış olan tahakküm gücü hükmedecek olduğu nesneye artık muhtaç olmuştur. Yani savaşın başındaki roller tam tersine dönmüştür: Tahakküm nesne konumuna geçerken tahakkümün altındaki esir özne konumuna geçmektedir. Şair de burada tahakküm ve nesnesi arasına sinsice bir ayna koyarak savaştaki rolleri tam tersine çevirmiştir. Tahakküm kendi nesnesini bir kez öldürdüğünde artık kendisi her gün ölmeye mahkûmdur (Bumin, 2013, s. 46).

Özgürlük tahakkümün bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bauman’ın da belirtmiş olduğu gibi özgürlük hissinin oluşabilmesi için öncesinde bir baskı, zorbalık oluşması gerekir (2013,

s. 69). Çalışmada özgürlüğün iki boyutu ele alınmıştır. İlki negatif olarak değerlendirilebilecek ve bu başlık altında inceleyeceğimiz “yapay özgürlük”tür. Diğeri ise gerçek anlamda ve pozitif olarak değerlendirebileceğimiz “gerçek özgürlük”tür. Gerçek özgürlük bahsine “Varoluşçuluk ve Pozitif Özgürlük” başlığı altında değinilecektir.

TDK sözlükte de özgürlüğün anlamı; herhangi bir kısıtlamaya, zorlamaya bağlı kalmaksızın düşünme veya davranma olarak geçmektedir. Tahakküm başlığının altında bahsetmiş olduğumuz tahakkümün zaman içerisinde evrimleşmesi meselesi dolayısıyla özgürlük için de geçerlidir. Çünkü aralarında determinist bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Neo-kapital sisteme kadar özgürlük, birisi tarafından serbest bırakılma ya da birisinden özgürlüğünü koruma şeklinde ortaya konmuştur. Aslında tarihsel sürece bakacak olursak bunlar da kendi içerisinde birer süreçtir. Özgürlük öncelikle ilkel toplumlarda kölelik sistemi olduğu için birisi tarafından azat edilme olarak algılanmış, daha sonra kölelik sisteminin yavaş yavaş sona ermesi ile beraber tahakküme karşı başkaldırı anlamlarını kazanmıştır. Yani özgür bireylerin özgürlüğünü devam ettirebilme isteminden ibarettir.

*Şimdi 21. yüzyıl dedikleri bu çağda önünüze kaba saba,
sapsarı bir şey koyuyorlar. Bu içerden ve dışarıdan pek bir
şeye benzemeyen meyvanın adı, közde ayva. Kokusu güzel
ama ezilmiş ve tadı kaçmış tıpkı aşk gibi. Neden közde dersin,
diri tutacak hali kalmamış insanların hiçbir duygu ve eylemi...
Görüntüsüz eylem, eylemsiz görüntü almış başını gidiyor!*

Havva'nın Yeni Yıl Mesajı (s. 591-594) adlı uzun şiir, her hücrelerinde anlam barındıran önemli şiirlerden biri. Yelda Karataş ironi üslubu kullanarak yüklenmiş düşman surlarına. Adem ve Havva'yı milenyum çağına taşıyıp tarihsel sürecin değişimini bir mektupla aktarıyor. Mektup (mesaj) Havva'dan Adem'e. Kaba saba ve sapsarı: Közde ayva. Şair, şiirin belli bir noktasında artık cennette yedikleri elmanın yerine onun yerini tutamayacak bir ayvanın pazarlandığını ama lezzetsiz olmasına karşın insanların bunu iştahla yediğini anlatıyor. Ayva burada “ayvayı yemek” anlamında bilerek kullanılmış olmalı. Bu şekilde elma-ayva çatışması şiirin açılması için yeterli bir veri olarak çıkar karşımıza: Ayva= elma gibi. Yani modern sistem elinde ne varsa onu insanlara pazarlamanın bir yolunu

bulmuştur ve insanlar ayvayı yemiştir. Ayva pörsümüş olan tüm insanî duyguların adı olarak geçmektedir.

Görüntüsüz eylem, eylemsiz görüntü almış başını gidiyor!: Neo-kapital sistem içerisinde tahakküm nasıl ki evrimleştiyse özgürlük anlayışı da onunla beraber evrimleşmeye başlamıştır. *Panoptikon*un en büyük sinsiliği, insanları özgür olduğuna inandırmak olduğu bahsedilmişti. Modern insana dikkat edildiğinde en büyük ediminin sürekli olarak özgürce seçmek olduğu görülmektedir. Bu kadar çok seçmenin olduğu yerde özgürlüğün bir kazanım değil, bir sorun olabileceği endişesi çoktandır felsefecileri düşündürmekteydi. Jean Paul Sartre ve ekürisi Maurice Merleau-Ponty'nin savunuculuğunu yaptığı “seçme özgürlüğü” yoluyla varoluşa ulaşma (detaylar için bkz. “Varoluşçuluk ve Pozitif Özgürlük” başlığı) bir süre başarılı olsa da tahakküm sinsiliğini konuşturup bu seçme eğilimini eline geçirmiştir. Tahakkümün en büyük sinsiliği belki de budur diyilebilir. Bir görüş tahakküme kılıç çekmiş olduğunda tahakkümün ona karşı kullanmış olduğu en büyük silah, onu fark etmeden ele geçirmesidir. Saul Newman’ın da ortaya koymuş olduğu gibi çağlar boyunca nice felsefeci tahakküme karşı koymanın - soyut bir dünyada da olsa- yolunu aramış ancak tahakküm onu yine de ele geçirmenin bir yolunu bulmuştur. Newman’a göre tahakküme karşı koymanın en kesin yolunu Jaques Lacan elde etmiştir (Detaylı inceleme için bkz. Newman, 2001, s. 214-242). Lacan kısaca belirtmek gerekirse kelimelerin karşılıkları olan anlam kümelerini boşaltmamız gerektiğini söylemiştir. Aslına bakılırsa bu bir iletişim intiharıdır ancak Lacan’a göre tahakkümden kaçmanın başka da bir yolu yoktur.

Yukarıda bahsedilen kısımlar tahakkümün nesnesine göre konumlandırılmış açıklamalardı. Şiire giriş noktamız da esasen burası olacaktır ancak öncesinde tahakkümün öznesi hakkında ilginç bir çözümlemeye daha dikkat etmek gerekecektir. Yukarıda bahsettiğimiz tahakkümün ele geçirilememe karakteristiğinin bir benzer boyutu da sistemin kendi içinde mevcuttur. Uygarlık tarihçisi Norbert Elias (1897-1990), *Uygarlık Süreci* kitabının son bölümlerinde Batı medeniyetinin kapitalleşme sürecinde bir türlü alt edilemeyen “tekelleşme” sorunundan bahseder. Kapitalleşmeyi “açık sistem” olarak değerlendiren Elias, kapitalleşme öncesi patrimonyal sistemle ilerleyen kapital hareketliliği “kapalı sistem” olarak değerlendirir. Ticaretin miras yoluyla devam ettirilmesi, sistemin değişken paydaşları kabul etmemesini sağlıyordu ve sistem kapalı bir düzen üzerinden işliyordu. Bu da doğal olarak tekelleşmeyi sağlıyordu. Modern kapital

sistemin rekabete açık olması –demokrasi de bunun destekçidir- görünürde bir yanılgıdır. Çünkü sistem kendi içinde bir seleksiyon (eleme) mantığıyla işler. Organizasyonu daha güçlü olanlar rakiplerini yutarlar, böylece açık sistemler gitgide kapalı sisteme dönüşürler. Tahakküm tek elde toplanmaya devam eder (Detaylar için bkz. Elias, 2021, s. 131-297). Bauman başka bir çalışmasında bu tekelleşmeyi detaylı rakamlarla ortaya koyar: *Azınlığın Zenginliği Hepimizin Çıkarına mıdır?* (2014) Galat-ı meşhur “İktidar namus gibidir, ortak kabul etmez.” sözünün doğru olduğu tüm çıplaklığıyla ortaya seriliyor. Tahakküm nesneler boyutunda sanal bir özgürlük, özneler boyutunda ise gerçek bir savaştır.

Tahakkümün bu kaygan, elinizde tutmak istemiş olduğunuzda tutamadığınız, elinizden kaçan ve köpüksü yapısı muhaliflerinin elinden kurtulduktan sonra bir bulut halini alıp onların etrafını sarmaktadır. Öyle ki bu bulut insanın kendi atmosferi gibi geldiğinden kurban onu hiç yadırgamaz. Durumun özgürlükle ilişkisi ise dünya savaşlarından sonra artmaya başlayan ve sivil platformlarda özellikle kendini ortaya koyan özgürlük fikrinin tahakküm tarafından ele geçirilmesi olmuştur. Yani insanlar özgürce hareket edecekler, özgürce düşünecekler, özgürce söyleyecekler ve hatta davranacaklar ancak bu tam da tahakkümün istediği şey olacaktı. İnsanları özgürlüğe yönlendirmekle beraber onlar fark etmeden onların özgürlüklerini de yönlendirecek bir sistem gerekliydi: *Görüntüsüz eylem, eylemsiz görüntü almış başını gidiyor!* Bu sistem ki günümüz felsefesinde bunun adı *panoptikondur* hem yönetenler açısından oldukça maliyetsiz hem de bugüne kadarki tahakküm modellerinin en rahat olanıydı. Mahkûmlar kendi istekleriyle prangalarını ve kelepçelerini takacaklar, hücrelerinden içeri girecekler ve asla isyan çıkarmayacaklardı. John Gray bu durumda insanların özgürlüğüne “kukla” özgürlüğü alegorisiyle yaklaşır ve sorar: Peki neden kaçmıyorlar? Cevap: Dış dünya olmadığı için kaçmak kimsenin aklına gelmiyor (Gray, 2018, s. 84).

2.2.2. Komünizm, Devrim, Devrimciler

Yelda Karataş'ın Komünist ideolojiye bağlı olduğu bizzatıhi kendi beyanıdır. Latince “communis” ortak, evrensel anlamına gelen sözcükten türeyen Komünizm; siyasal, ekonomik ve toplumsal bir ideolojik harekettir. Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkan sınıf farklılıklarına bir tepki olarak gelişimine başlamış ve 20. yüzyılın başlarında Karl Marx ve Friedrich Engels'in kaleme aldığı Komünist Parti Manifestosu ile birlikte tam teşekküllü olarak hayata geçmiştir. Amacı kapitalist toplumun üretmiş olduğu sınıfsal farklılığı ortadan kaldırmaktı. Bunun için meta üretimini kaldırıp bunun yerine mülkiyetin ve metanın olmadığı, sınıfların olmadığı ortak mülkiyete dayalı bir toplum kurmaktı. Komünist ideolojinin özellikle karşısında durmuş olduğu şey, Sanayi Devrimi ile beraber iyice gündeme gelen modern toplumun insan haysiyetine ve onuruna yakışır bir dünya olmadığı görüşüdür. Her ne kadar ki Sanayi Devrimi'nden sonra insan hayatı ciddi şekilde değişse de insani koşullar gelişse de sistem, bu meyveleri insanoğluna eşit olarak dağıtmıyordu. Komünizmin en büyük tepkisi de aslında bu noktadaydı: sınıflar arasındaki kapital gerginlik gittikçe hat safhaya çıkıyor, para gittikçe küçülen ama kendi içerisinde de büyüyen bir sınıfın içerisine hapsolmaya başlıyordu. Diğer taraftan ise işçi sınıfı, ki metayı üreten ve emeği ortaya koyan sınıf olarak tanımlanır, üretim araçlarına sahip olmadığı halde üretim araçlarını kullanıp bunun karşılığında belirli bir ücret alan kesim (proleterya); Modern Çağ'ın getirmiş olduğu yeniliklerden burjuvazi kadar yararlanamamaktadır.

Türkiye'de ise Komünizm Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına kadar geriye gitse de aslen bu yıllarda ciddi bir vuku bulmamıştır. Bunun nedeni kimilerine göre mutlak monarşinin etkisi: “Osmanlı bahtiyar bir toplum. Tezatları kılıçla çözmeye alışmış.” (Meriç, 2015, s. 234) kimilerine göre de sınıf farklılıklarının ciddi olmamasıdır. Sınıfsal ayrılık; devletin ilk kurulduğu yıllardan beri ilmiyye, seyfiyye ve kalemiyye sınıflarının arasında olduğu için alışlagelmiş bir durumdur. Cumhuriyet'le beraber başlayan sanayi atılımı, genç devlette oluşan işçi sınıfını 1940'larda ortaya çıkarmaya başlamış; sanayileşmenin hızlanmasıyla beraber sendika ve diğer sivil toplum örgütlenmeleri hızlanmıştır. Öyle ki 1968 olayları Avrupa'da olduğu gibi eş zamanlı olarak Türkiye'de de yankılarını göstermiştir. Kendisi de 68 kuşağı olan ve romantik bir Komünist olan Yelda Karataş'ın bu zamanların etkisinden arı düşünülmesi olanaksızdır.

Ey gözleri açık deniz feneri
Göçükler çağındayız yeraltında ses yok
Banka hesabıyla doğuyor çocuklarımız
Bütün kitapların virgülleri karanlık
Faiziyle ödeniyor sevdanın zulmü

Tohum (s. 201) şiirinin bu ilk dizelerinde küresel vahşetin genel panoramasıyla başlıyor Şair. Küresel ekonominin İngiltere’de doğup şekillenmiş hali “Serbest Ekonomi (Laissez Faire)” devletlerin bir zamanlar korumak ya da yıkmak için hunharca savaştığı sınırları aşmanın daha soyut bir yolunu bulmuştur. Yer küreyi paranın serbest dolaşımı yoluyla fethedip insanların canını kansız bir yolla, özgürlüklerini ise zincirsiz bir metotla ilga etmenin önünü açmıştır. Temelini liberal bankacılık sisteminden alan Neo-Kapital düzen, panoptik düzenin insanı esrik düşüren sınırsız tüketim araçlarıyla dünyayı esir almıştır. İhtiyaç olmayan ihtiyaçlar yüzünden insanlık temel ihtiyaçlar listesinden kopup sınırlı kazanım-sınırsız harcama yoluyla bankaların -küresel ekonominin- mahkûmları olmuştur. Bunların yanına zaruri hizmetler (eğitim, sağlık, barınma, emniyet vs.) de eklendiğinde biriktirip harcayan bir topluluktan biriktir(e)meden ölen bir topluluğa hızla geçiş söz konusu olmuştur. “Katli vacip eşitliğin sularında / Aşk ve emek vatansız yaşar” (s. 203) dizelerinde ise Komünizm’in en belirgin vurgularından eşitlik ilkesinin nefessizliğinden dem vurulur. Aynı konuya vurgu yapan *Ayrılık* (s. 208) şiirinde:

Ve Harran yanıyor
Dicle ile Fırat’ın ayrılan kaderine
Dicle dişi yani en uzun gece
Fırat erkek yani ışığı parçalayan gerçek
İki çatal arasına bir taşı koyarak
Mezopotamya çocukları, eşitlik arıyor.

Dizeleriyle acının kökensel tarihlerine iniyor. Uygarlığın baş verdiği topraklarda (Kramer, 1999, s. 11) Uygarlık tarihinin en hazin öyküleri yazılmaktadır artık. Dicle ve Fırat’ın sulayarak büyüttüğü insanlık; satrapların kontrolüne geçmiş ve otoritenin patrimonial (veraset) sistemle devredildiği, Dicle ve Fırat kadar alın teriyle sulamış çocukların emek verdiği topraklarda yalnızca toprak olmaya yüz tutmuş bir kader yazılmaktadır. “Toprak Ağalığı”nın hükümranlılığı altında topraktan gelenler bölündükçe

bölünmüş, eşitlik kavramı önce bozulmuş, “Ağalık” düzeni karşısında tamamen yok olmuştur. Kadın (Dicle) ve erkek (Fırat) ayrımının hat safhada olduğu topraklarda yaşam hakkının gaspı ise bir cinsiyet ayrımına uğramıyor.

Sular arasında kavruk bırakılmış topraklardan; bakışı, yeşilin içindeki karalığa çekiyor sonra Şair, doğduğu coğrafyaya. Kömür ve kömür ocaklarının tarihi her ne kadar Cumhuriyet tarihinden eski olsa da 1950 ve sonrası Türkiye’de giderek simgeleşen bir mesele halini almıştır. Kömür ocaklarının iptidai koşulları arasında can havliyle ve can derdiyle çalışan işçiler Komünist hareketin o dönemdeki diğer kozuydu. Babası da bir maden ocağı çalışanı olan Yelda Hanım, komünal imgeyi okuduklarından önce gözlerinden geçirmiştir. O, e(k)mek kavgasının tam göbeğinde doğmuş bir çocuktur.

Devrek, Karabük, Zonguldak

Mavi çelik ve uyuyan elmas

Kaderi baştan yazan eller

Su verirken güvercinlere

Bin kıvılcımla parlıyor

Dik alınlarında yaşam

Güneş (s. 214) şiiri baştan aşağı bu devrimci söylemle sesini veriyor. Kapitalizmin insana en büyük ülfeti insanın doğuştan gelen saygınlığına olmuştur. Emek-ekmek terazilerinin saflarında sinsi kapital sistem insanları teker teker saflarına katarken emeğin kara terleri, onurlu yaşamlarıyla her yeni gün maden ocaklarının dibinden bir güneş daha doğuruyor. Onlar kendilerine yazılan kaderi bir buyruk görmeyip kaderlerini kendi elleriyle ve haysiyetleriyle yazmaya devam ederler. Şiirin son dizelerinde “Aslı ellerine kazılmış ilk çekirdeğin/ yeter ki doğru okunsun tarih” derken bu toprakların tarihinin bir emek kavgası olduğunu vurguluyor. Böylece Materyalist Tarih anlayışına da gönderme yaparak sadece bu toprakların değil, insanlık tarihinin bu onurlu mücadelesine ve içindeki onursuzca savaşıma da gönderme yapıyor.

Benim çocukluğumda güzellik satan internetler yoktu. Karaelmas

dört koldan ürettiyordu göçüklerin yasını ve ısıнын bedelini elmas

yurekli çocukların genç ölümlerine basa basa Şimdi satacak

kömür de kalmadı sevgili sevgilim! Dişi dökük bir ağız ocaklar... (s. 604)

Ocakların, ocak söndüren yerel tarihi sürekli karşımıza çıkar Şair'in şiirlerinde ve ekliyor: *Unutmamak için göçüklerin yasını/ Ateş üstüne ant içtim* (s. 210). Şairin "kömür" ve "Zonguldak" vurguları şiirlerinde bu bağlamda sıklıkla yer bulur.

Ayrımcılığın şiddetini daha çok hissettiren bir şiiri de *Yani* (s. 445) şiiridir:

Yani demek istediğim bayım

Biz biliyoruz işçi sınıfının Kürtçesini ve sömürünün Ermenicesini

Baskının Süryanicesi malum hepimize

Rumca kovmak nedir bir insanı toprağından ezber ettik bir bir

İbranice ve İspanyolca aşağılanmayı sağlam belledik

Ölümü Türkçe öğrendik çünkü resmi dil

"Halkaların kardeşliği" sloganına göndermede bulunan şiir, kültürel (ırksal, etnolojik) ayrımcılığı vurgu yapıyor. Sadece Türkiye'de değil, dünyada egemen güç (kültür) ile komşu-kardeş kültürler arasında dikey sıralamaya -ikincil vatandaşlık- bağlı ayrımcılığın acısını göstermeye çalışıyor. Şair'in burada konuyu ele almasını sadece bu şiir bağlamında değil, kitabın tamamına bakarak değerlendirdiğimizde asıl meselenin isyan değil, kardeş kavgasından duyduğu üzüntü olduğu çok açıktır. Çünkü Yelda Hanım her milletin efradı olmakla beraber aslında milletsiz, yeryüzünü yekpare bir vatan sayarak her insanı toprağın halkı olarak kabul etmiştir. Zulüm gören her kim olursa aynı toprağın vatandaşıdır, acıyı farklı lisanla dile getirmek kimseyi bir alta yahut üste koymayacaktır. Diller toprağın dili, her dil aynı topraktan gelip aynı toprağa gömülecektir. Ortada hakikat olan şey duygunun kendisidir. Dil değişince duygu değişmeyecektir. İnsan olmak lisanı ne olursa olsun aynı hissi yaşayabilmek, karşıdakini ötekenden ziyade kendi gibi kabul ederek dilin altındakileri paylaşabilmektir. Şiirin sonunda çok sevdiği Cemal Süreya ve Turgut Uyar'a nazire yaparak tahakküm diliyle ayrımcılığa giden insanlara mesajını vermektedir: *Ben sizinle "göğ'e bakmaya" bile gidemem; 'afrika dahil' hiçbir yerde!*

Kalbim şiirinde (s. 215)

Göğüs kafesimde inleyen toprağın yankısı

Buğdayı besleyen o büyük ateşin sevinciyim ben

(...)

Hiçbir anne unutmaz

Doğurduğu ceylanın yüzünü

Şair kendini doğurgan toprakla eşleştirerek bu toprağın buğdaylarının bu toprağa emek veren çocuklar olduğuna dikkat çeker. Buğdaylar; toprağın çocukları, toprağa bereket, derelere gürlük veren çocuklardır. Tahakküm unutmuş olsa da toprağın sahibini, toprak çocuklarını asla unutmayacaktır. Şair, devrim çocuklarına seslenmeye devam ediyor: “ıslıksız dönme/ çağını yitirmiş ülkem / dağlarda bahar açmıyor artık” (s. 268) *ıslık* devrimci bir armonikadır. Devrimcinin korkusuz ve umut dolu yürüyüşünün kavalyesidir. Bu yüzden devrim şarkılarına arka fondan ıslıklar eşlik eder. Bu dizelerde de ıslık bir yürüyüşün geldiğini haber verir. Şair, çocuklarını toprağa seslemektedir çünkü artık topraklara karanlık (tahakküm) çökmüştür. Toprağın çocukları var oldukları rahme geri dönüp memleketlerine bahar getirmelidir.

Şair, motto tarzı söylemiyle devrimi yüreklendirmeye devam etmektedir:

Dik duran başın

Bir su olsun

Çıkar çocuk cebinden çakını

Kes ipini suyun

Su (s. 280) şiirinin bu dizeleri bize açılımla edimini başlıktan verir: Su. Su hakkında söylenecek sayısız söz olsa da belki su hakkında söylenebilecek ilk şeyin hayat kaynağı olmasıdır. Birçok mitolojide su hayatın başlangıç evresidir ve “can” sudan doğar. Kutsamalar birçok din ve millette suyla yapılır. Yunan mitinin en büyük savaşçılarından Akhilleus’un (T. Aşıl) annesi Thetis bir su tanrıçasıdır ve oğlunu ölümsüz kılmak için onu Styx Nehri’nde yıkamıştır. Su aynı zamanda temizler ve arındırır. Somut anlamının dışında ruhen temizliği de simgeler. Suyun aşkınlık olarak paklığının yanı sıra bu şiiri açılımımızı sağlayacak bir diğer özelliği sürekliliğidir. Su kesilemez ve parçalanamaz bir bütündür. Bir nehirden veya denizden koparılan su parçası eski yerine koyulduğunda ayrımsız özelliğine geri döner. Buradaki süreklilik, ölümsüzlüğe evrilen bir anlamla karşımıza çıkmaktadır. Şair’in bahsettiği çocuk, devrim ve devrimcilerdir. Dik duran (insan onuru) başlarının su olması devrimin ebediyetine vurgu yapmaktadır. Öyle ki devrimci kendi idamını ifa etse bile (kes ipini suyun) bir yerden kesilen su tekrar kendine kavuştuğunda bütünleşip aynı akışkan birliğini sağlayabilecektir. Kısacası Şair, devrimin

her yerde ve her zaman devam ettiğini, kaynağını geçmişten alıp geleceğe doğru aktığını vurgulamaktadır. Devrimler siyasal zaman içinde bazı kesintilere (darbe, idam vs.) uğrasa da köklerine bağlandığı takdirde aynı yerden devam edebilecek kabiliyete sahiptir.

Yazar, yoldaşları için saygı esaslı bir geçit töreni de düzenlemiştir. “Gezi Parkı” olaylarına yazıldığı anlaşılan “Oradaydılar” şiiri (s. 529), bir toplanma merasimine dönüşür şiirin içinde. Orada olanları oraya çağırانlar, şimdi orada olmasalar dahi mihmandar olarak orada yaşamışlardır: Turgut Uyar, Cemal Süreya, Tevfik Fikret, Edip Cansever, Melih Cevdet Anday, Uğur (Mumcu?), Bahriye Üçok, Behice Moran, Turan Dursun, Ruhi Baba, Hulki Aktunç, Oğuz Atay, Tezer Özlü, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Can Dündar, Rosa Luxemburg, Emma Goldman, Madam Currie, Sophie Scoll, Stefan Zweig, Kafka, Dostoyevski, Mayakovski, Puşkin, Gorki, Stendal, Camus, Marks, Engels, Van Gogh, Rembrant, Camille Claudel, Sokrates ve Che. Yazar’ın devrimci kadrolar arasında Che Guevara’ya ayrı bir ilgisi var. Che’nin adı, şiirler içinde beş kere geçmekle beraber iki şiirini bizatihi ona atfetmiştir. Bunlardan “Pieta-I”in (s. 359) girişinde “Latin Halkları’na diğer yanağını uzatan Che için” mukaddimesi vardır. “Diğer yanağını uzatmak” ifadesi Türkçeden Che’ye aktarılmış bir istiareddir. Yelda Karataş ise bu deyimı taşı gediğine koyarak kullanmıştır. Şiirlerine baktığımızda kendisi de koşul her ne olursa bir insan tahakkümün mağduruysa onu kucaklama eğilimindedir. Bunu bir karşılık içinde hayata sunmamaktadır. O, âşık bir insandır ve aşkının içine her şey dâhildir, “Afrika dâhil.”

Salkım (s. 161) şiirinde ise bu topraklarda özgürlüğün arkaik metinlerine inmekte yazar:

‘Erenlerin dini belli olmaz’

Evrenin de.

Bunun için baş eğmediler

Aynasında diz çöken kaderlerine

Kesilmesi pahasına başın

Metni tecessüm ettirecek o kadar çok isim var ki, yine de birkaç tanesinden bahsedilecek olursa İbnî Arabî, Nesimî, Hz. Hüseyin, Şeyh Bedrettin, Seyit Kutup, Niyâzî Mısırî ve daha nice. Geçmişin erenleri çağdaş dünyadaki erenlerin de atasıdır. Uğur Mumcu, Necip Hablemitoğlu, Madımak’ta can veren aydınlar. Hepsinin kaderi aynıydı: Kendilerine biçilmiş kadere boyun eğmemek. Şiirin sonunda Şair’in hayatını en çok

etkileyen ve çeşitli şekillerde sürekli imgelediği (Şems-Sin, Dicle-Fırat vs.) Mevlana ve Şems vardır: *Tez istedi ışığı iki yürek/ Birlikte yanmaya.*



2.3. FELSEFİK DÜZLEMDE ŞİİRLER

2.3.1. Ötekileşme/Yabancılaşma

İncelemenin düşünsel yönünde araştırılmasını etkileyen en önemli kavramın şu ana kadar dünyanın gittikçe küçülen bir hapishaneye dönüştüğü gözlemleri yer almaktadır. Daha önceki başlıklarda incelenen *panoptikon* kavramı buradaki düşünsel öğelerde kilit rol oynamaktadır. Küresel ekonominin gittikçe genişlemesi ile beraber dünyayı insanın üzerine kapaması birçok toplumsal ve ideolojik olayın başlamasına ya da kapanmasına sebep olmuştur ancak felsefecilerin en çok dikkatini çeken hadise “yabancılaşma/ötekileşme” kavramıdır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra kalp ritmini iyice artırıp edebiyata iyiden iyiye sokulan bir kavram olarak dikkati çekmektedir. Özellikle 1980 sonrası edebiyatta avangart diyebileceğimiz eserlerin çoğunluğunda bu tema dikkatleri çekmektedir. Edebiyatın insan hayatının bir paralel evreni olduğu düşünülürse yazarların ve şairlerin bu kavrama kayıtsız kalması elbette mümkün olamazdı. Yeni tip hapishanenin ikircikli, bu yüzden Bauman'ın deyişiyle “müphem” yapısı; içindeki sakinlere yani mahkûmlara da sirayet etmektedir. Müphem yapı, adından da anlaşılacağı üzere sisli ve incelenmesi oldukça zor bir alandır. Bu yüzden bu alan üzerindeki en ciddi incelemeler psikoloji, felsefe ve sosyoloji alanlarında olmuştur.

Bu yeni kavram yeni insan tipinin bir portresidir ancak bu portre müphemlikten dolayı kolay tasvir edilememektedir çünkü müphemliğin yapısı oksimoron terimlerin çatışmadan bir arada kalmasıyla oluşur (Bauman, 2011, s.20). Buna dair post-modern ahlaka güzel bir örnek olarak şu cümleyi kullanır Bauman: Rehine olduğum sürece özgürüm (2011, s. 100). İlkel yabancılaşma kavramı bir referans noktasına olan uzaklığı açıklamaya çalışsa da 1929 Ekonomik Buhranı sonrası gelişmekte olan yeni Neo-liberal ekonominin oluşturmuş olduğu yabancılaşma oldukça farklı ve zor bir inceleme türüdür. Bu yüzden kavramsal olarak ciddi şekilde zor olan bu terim için 1980 sonrası Türk romanında yabancılaşmayı inceleyen Ferhat Uzunkaya'nın nitelikli eserindeki tabiri girizgâh olarak kullanmayı uygun gördük: Özü ve varlığı arasına ‘engel araçlar’ yığ(ıl)an insanın; doğaya, kendisine, türüne ve emeğine yabancılaşması gibi bireysel; toplumsal olarak da düşünsel, sosyolojik ve inançsal yabancılaşmasını içeren sosyo-felsefik nitelikli bir kavramdır (2020, s. 9). Tanımın bize verdiği ipuçları şunlardır: Yabancılaşma, insanın kendisiyle referans olarak seçmiş olduğu bir nokta arasında isteyerek veya istemeyerek bir uzaklık oluşturmastır. İlkel yabancılaşmada, araya giren bu mesafe insanın kendi iradesi dışında gerçekleşiyordu. Tahakkümün ilkel modeli insanı birincil tip hükmetme

modeli ile zorla ve cebren referans noktasına uzak tutuyordu. Bu metot binlerce yıl uygulanmış olsa da modern insan bununla başa çıkmanın yollarını artık geliştirmişti. Özellikle 1789 Fransız İhtilali ile beraber özgürleşme hareketleri bu tip bir tahakkümü gittikçe bastırmaya başlamıştı. Modern insanlığın gelişmesiyle beraber tahakkümün de kendine bir çekidüzen vermesi, kendini geliştirmesi gerekiyordu. Tahakküm tekrar sahneye çıkmış olduğunda kendisini tekrar öne geçirecek olan atağı bulmuştu. İncelemenin konusu olan yabancılaşma tipi, kapitalizmin pazara kendini sokma metotlarının sonucudur. İşin ilginç yanı şu ki şairimiz Yelda Karataş bu konuda akademik olarak uzman birisidir ve master çalışması (2018) bu konu üzerinedir. Kapitalizm kendisini artık zorla değil, basitçe anlatmak gerekirse reklamlar üzerinden imrendirme yoluyla insanlara sunmaktadır. İnsanların kendisine sunulan ürüne bakış açısı çok değişik şekilde yönlendirilmektedir: İnsanlar reklamlar sayesinde sunulan ürünü bir ihtiyacı sanabilir, eksikliğini giderecek bir malzeme olarak değerlendirebilir, kendisini varoluşuna kavuşturacak bir aracı olarak görebilir yahut kendisini toplum içinde diğer insanların önüne geçirecek bir çıkar olarak görebilir. Bunlar pazara sürülen ürünlerin sunmuş olduğu sözde avantajlardan yalnızca birkaçı. Ancak görünümün arkasında vahşi ve sinsice bir plan yapmaktadır. Tanımın içerisinde geçen “engel araçlar” aslında sistemin piyasaya sürmüş olduğu bu ürünlerdir. İhtiyaç olmayan bu ihtiyaç malzemeleri insanın vazgeçilemez bir ihtiyacı olarak piyasaya sürülüp buna ikna edilir. İnsan bu seçimi yaparken özgür olduğunu sanır, güdümlenmiş olduğunun farkında olmaz çünkü reklamlar var olan dünyanın üstüne bir örtü çekip onun üzerinde olanı değil olunması isteneni sunar. İnsan da bu olunması istenen dünyaya göre kendini tekrar revize eder. Tüm bu olup bitenin arasında dünyanın üzerine çekilen örtü insanın da üzerine çekilir ve insan referans noktasıyla kendi arasına özgürce (!) bir mesafe koyar. Özgür olduğunu zanneden insanın seçimlerini kendi iradesiyle yapması ve bunu sistemin öngördüğü şekilde yapması sistemin en büyük amacıdır. Bu şekilde zorbalığa kalkışmayacak ve zorbalığa kalkışmadığı için kendisine bir isyan kalkışması da olmayacaktır. Masrafsız, diplomasız ve yönetimi oldukça basit bir yönetim şekli. Sistem piyasaya sürmüş olduğu ürünlerle insanları meşgul edecek, insanlar bu ürünler sayesinde sisteme dair düşünceler geliştirmeyecek, tek dertleri sistemin piyasaya sürmüş olduğu ürünlerle sistemin ön görmüş olduğu kişilikleri yaratmak olacaktır. İşte modern –aslında post-modern- dünyanın insanlığa yönetmiş olduğu yeni yönetim sistemi tam olarak budur. *Panoptikon*,

insanları insanlık tarihinin başından beri kendilerinde olan inançlarını, duygularını, düşüncelerini, kendilerine yabancı kılarak insanları yönetme eğilimindedir. İnsanın kendisinde olan tüm bu özellikler onun varoluşsal özellikleri olduğu için bu hakların gasp edilmesi insanları isyana teşvik ediyor ve bu da yönetimleri zor duruma sokuyordu. İnsanlar özgürlüklerinden kendi istekleriyle vazgeçmiş olduklarında sistem için artık bir yönetim kaygısı olmayacaktır. Yönetilen, iradesi olduğunu sanan bir kukladır çünkü.

sevgi teslim olmak, bakarken de yatarken de

kanı göremiyoruz

artık kimse mektup yazmıyorsa hiç kimseye

yaşayan hiçbir şeye dokunmuyorsa yüreği bu çağın

yangın değil biliyorum keşke yansa

bu kan

kan hiç kuşkusuz entarime bulaşan

İsimsiz Dosya (s. 101) şiirinin bu satırlarında öncelikle yabancılaşmanın iki boyutu gözlemleniyor: Karşıdakine yabancılaşma, kendine yabancılaşma. Bağlanma sırf ölümlülük dolayısıyla sorumluluk gerektiren bir olgudur (Levinas, 2011, s. 46). İnsanın kendine giden bir yol varsa tanımı gereği bu yol kendisine dışarıdan bağlanmalıdır. Şuurun yerine gelmesi anlamında kullanılan “kendine gelmek” şuurun önce ayrıldığı sonra tekrar ait olduğu yere gelmesi anlamında kullanıldığı gibi insan için de aynı şey geçerlidir. İnsanın kendini fark etmesi için öncelikle kendinden çıkması gerekir, peki nereye? Kendine en çok benzeyen türle yani insana (ötekine) gitmekle başlar bu yolculuk. Var olmak, doğum kadar ölüm tarafından da bize yürür ve biz bu her ikisini de bilinçli olarak deneyimleyemediğimiz için “[doğumla] ve ölümle ötekinin yüzünde karşılaşıyoruz.” (Levinas, s. 102). İnsanın kendisini fark etmesi için bir farklılık görmesi şarttır. Bu farklılık önce insanın kendinde olmayanları analiz etmesiyle karşı tarafa organik bir bağla ilişki kurmasını sağlar. Bu insan olmanın, farkında olmanın ilk basamağıdır ve şiirdeki ilk sorunsaldır. İnsan farklı olana meyleder ve meyil sevgidir. İnsan bu temayülün meyvesidir. Şiirdeki ilk sorun işte bu sevgi bağının kurulamamasıdır. İnsan karşı tarafa bağlanamayınca ona hep yaban/cı kalmaktadır. Yabancı kalmak, Levinas’ın bu alıntısındaki ölüm’e de yabancı kalmaktır çünkü insan var oluşunun bir diğer yüzü yok oluşturmaktır. Bu iki kavram birbirini önceleyerek düğüm olurlar. Kendine ölesiye odaklanmış insan her ne kadar büyük meraklar içinde karşıya baksa da bağlam kurmak kendinden

başka hiçbir şeye alışık olmayan insan için tutsaklık hissi oluşturur. Hâlbuki kendine hapsolmanın esrikliğinden başka bir şey değildir bu. Bu yüzden yeni proto-tip insan karşıyla bağ kuramayan bu yüzden karşıdakine yabancılaşmış insandır. Karşıdakine gidemeyen insan kendine doğru da gelemeyeceği için ikinci ve en önemli yabancılaşmayı ortaya koyacaktır: kendine yabancılaşma. Kendinden başkasına- oradan da kendine- döneleyen insan kendi içine sıkışıp kalıp bu sıkışıklığı, kendine eziyet haline çevirmemek için sistemin kendine sunduğu haplarla yatıştırmaya çalışmaktadır. Şair bu sorunları sanatın içinde harmanlarken arkadaşı Hulki Aktunç'un ikonik eseri "Bir Çağ Yangını"na (2008) gönderme yapıyor. Bir Türkiye distopyası olan esere cevaben, bunun artık kurgusal bir dünya olmadığını ve kehanetin gerçekleştiğini söylüyor. Üstelik bu bir yangın değil, yangın suyla (sevgi) söner, bu bir kan yani insanlık vahşeti olarak topluma yayılıyor. Kan bir başka şiirinde yine ağlamaya devam ediyor Şair'in: *Bir göz bulun bana içinde insan ağlayan/ her bakışında bu toprağın kırık yüzü/ kan yine kan* (s. 180). Şiirin başlığına da isim veren "içinde insan ağlayan bir göz" deyimini gözden yola çıkarak beyne ve kalbe seslenen bir haykırıştır. Bağnazlık cinayetlerinin artması ve insanların sistem tarafından benlik algılarının güdümlenmesi; diğer insanı ötekileyen/yabancılayan bu yüzden ötekinin kasten yahut umursamazlıkla ilişkilendirilmiş yok oluşunu onayan bir proje olarak başarıyla hayatına devam etmesini sağlamıştır. Burada Şair'in hayatına ciddi etki eden Albert Camus'den söz etmemiz lazım. Şair'in hangi dizesine değinsek altından her zaman başka bir edibin nidası duyulacaktır. Yelda Hanım'ın bu "yabancı" imajı Camus'nün portlerine oldukça benzemektedir. "Yabancı" (2016) ve "Düşüş" (2013) romanlarıyla ciddi ses getirmiş ve Nobel'e layık görülmüş ünlü edip ve düşünür Camus, tam da Şair'in işaret ettiği yerden dünyaya bir manzara sunar. *Yabancı* romanıyla doğaya, tanrıya, insanlara, duygulara ve hepsinin bir araya gelmesiyle kendine yabancılaşan bir adamı (Meursault) konu alır. Kahraman kendi hapisanesine o kadar tıkalıdır ki dış dünyadan gelen uyarıcılara makul bir tepki vermez. Bu duygusuzluk hali romanın sonlarına aniden belirecek bir vahşet ortamı oluşturur. Meursault, daha önce sorun yaşanan birkaç kişiyi, ortada kıskırtmaya neden olacak bir durum olmamasına rağmen doğukkanlılıkla öldürür ve kitabın arka kapağından sonra dünya buz keser. *Düşüş* ise başka ilginç bir noktadır. Romanın başında sürekli bir iç muhasebe yapan bir adam vardır. Roman ilerledikçe pişmanlık duygusunun derinleştiği görülür ancak pişmanlığa neden olan olay bölük pörçüktür. Romanın sonunda ise aksiyon tamamlanır: Saint Nehri'nde

sabah saatlerinde bir kadın nehre atlayarak intihar eder. Kahramanımız kadını kurtarmaya niyet ederken bir anda etrafta kimselerin olmadığını fark eder. O an içinde çatışmaya başlayan kahraman yapacağı kahramanlığı kimse görmeyecekse bunun için kahramanlık yapmaya değmeyeceği kanaatine varır. İşte Yelda Karataş'ın seslendiği insanlar bu topraklardaki varyantlardır:

*yakın bütün ışıklarını sahteliğin cümbüşünde
halay tepelim
öpelim alnından doğan riyanın külünü ve
sevelim yalancının hiç sönmeyen şem'ini
zil takıp güleceğiz ve üreyeceğiz
ölenlerin saflığına gerdan kırıp
sağım solum palavra olacak ki doğru batsın usulca
(...)
Ben kötülüğe gönül verdim
Ölümlüyüm nasılsa*

Kötü Zamanlar Suresi (s. 302) adını verdiği şiirde Şair, kendi dışından, dıştaki insanın ağzından konuşur. Bu bir empati değildir. Daha çok dıştaki insanın içine bir fener tutma eğilimidir. Ancak fenerin ışık tuttuğu yerde ışık karanlığa boğulmaktadır çünkü orada ölüm diye bir şey vardır. Ölüm, kara delik gibi insanlığa dair ne varsa sömürmektedir. İnsanın evvel ahir öleceğinin kesinliği insanın dünyaya dair geliştirdiği tasavvuru köreltmektedir. Ancak ölümün bu köreltmesi herkes için geçerli değildir. *Salkım* (s. 161) şiirindeki erenlerin ölüm algısı modern insanın ölüm algısından çok farklıdır. Erenlerde ölüm, her şey son bulmadan dünyaya bir sadâ bırakmakken, modern insandan amaçsızlıktan ötürü bir kötülük sezilmektedir. Madem bir amaç yok, pragmatik amacın hedonist ve sadist silahlarını kullanmakta da herhangi bir sakınca yoktur. Hâlbuki erenlik demek öteki demektir. *Bir ikiye ayrılmaz/ İkidenden bir olunca bir kere*. Ancak yeni insan bir türlü iki olamayan bu yüzden ikiye bölünmüşlüğü meylli bir(i)dir. “Ben ve öteki diye bölündü dünya/(...)/ gözyaşlarına döl diyoruz” (s. 312). Tabii ilişki kurulması emek isteyen, birçok deneme yanılma yönteminden sonra gitgide bağlarını kurabilen bir yapıdır. Emek kadar vakit de isteyen bir mücadeledir. Kurulmasında harcanan zamanın ve emeğin niceliği kadar niteliği de arttığında yıkılması oldukça zorlaşır. Her ne kadar

bazı ayrılıklar doğru ayrılıklar olsa bile nihaî karara varabilmek çok zor olur. Bahaneler uydurmak, yalan söylemek yahut bazı doğruları söyleyememek gibi bir dizi uğraşlar verilmek zorundadır. Gelgelim günümüzde artık mücadelelere fazla gerek kalmıyor çünkü “Zehri kalbine erken salıyorlar bu çağda aşkın. İki kelebek kadar vaktimiz yok anlaşılmaya.” (s. 344). Anlaşmamak sadece zamlardan mürekkep bir sözlük sunuyor insanlara. Zan ise bir kazanımdır, zamandan çalar: “hızla seviyor, hızla kırılıyor/ hızla terk ediyor modern insan...” (s. 424). Bu evrende, hapishanede, can sıkıcı beklemelelere gerek yoktur. İnsanlar hazlarına en hızlı şekilde ulaşmalı ki hayvanî güdülerle yönlendirilmiş tepkisel davranışlar sönmesin ve bir farkındalık oluşmasın. Peki elde edilen hız sayesinde artırılan zamanda ne yapılacak? Cevabı Erich Fromm veriyor: zamanı öldürmek (2012, s. 108). Yani *Panoptikon*un okullarda, AVM’lerde, sokakta ve hatta evde sunduğu yeni oyuncaklarla oynamak; kendini bugün de farklı biri olarak dizayn etmek.

“En çok hangi yemeği sevdiğini bilmekle/ sevmeyi aynı şey sanıyorlar.” Hayal gücünü kullanmadan yaşanan bir çocukluğun (ebeveyn tahakkümü) kurbağalar, midyeler ve sümüklü böceklerle oynanmadan yaşanmış bir zaman diliminin neticesinde “Ve iki insan birbirini sevmeye sebep aramadan nasıl/ sevebildiğini/ görmeden/ ölüyorlar.” (s. 416). Çocukluğunu yaşayamamış insanlara *panoptikon*un verdiği hediye bunun gereksizliğidir. Anlam veremeden yaşanan bir hayat, aynı çabasızlık neticesinde hiç yaşanmamış gibi bitiyor.

Ötekileş(tir)me bir pandemi türüdür. İnsanın içinde bir anda kıvılcım buldu mu uğur böceklerinin tüm ışığını söndürür:

Kongo’da kuşlar ağlıyordu
insanlar sus pus
ve Avrupa’nın ortasını kesen bıçak
bir karpuzu yararcasına insafsızdı
Cihinnet hali bu iki gözüüm
insan yok!
sadece kan

Soğuk Sarı (s. 331) adını sonbahardan aldığını düşündüğümüz şiir, Boşnak Katliamı’ndan yola çıkarak toprağın tüm acılarını duyurmaya çalışıyor. Sadece savaşlar değil, iç savaşlar

değil; insan ticareti üzerinden gelişen vahşete de vurgu yapılıyor. Buraya kadar ki kısmı belki “Tahakküm” başlığı altında incelenecek olsa da tahakkümün ne kadar bu kadar rahat olduğu son dizede belirtiliyor: İnsan yok! Sadece öldürme için programlanmış et ve kan var. “Dünya herkesin meçhulü bir imge/ Dünya ki sorunu ve sonunu sevmekte/ Kaç bin yıldır bu sabır bu havanda/ Su döğmekte” *Yakub’un Gözyaşı* (s. 389) şiirinde aynı meseleye değiniliyor. Beraberinde şiirle ilgili ilginç bir ipucu daha var: “Beklenen hep başka isimle gelmekte” şiirin tamamı bu dizeye oturtulduğunda bir sorun daha adını bulmuş oluyor. Acılar karşısında herkesin çaresiz ve sitemkâr olmasına rağmen acılara dur demek için kimse ağzını açmamaktadır. İnsanlık hep bir peygamber beklemekte ki kendisi bir sorumluluk almadan bu kan dursun. Şair’in bahsettiği havanda su döğmek, tam da bu dize üzerine zülfüyâre dokunmakta.

Yabancılaşmanın vermiş olduğu parçalanmışlık vehmini bir de şekil üzerinden izletiyor Şair. Adını *Yekpare* (s. 384) verdiği şiir büyük bir ironi içeriyor. Başlık “Yekpare” ama içerisi:

*Öylece geçiyordu insanlar
zamanı soymadan
bı
ra
ka
rak
tek
taş halinde
sen
anlat ya rab
görüyor-
san
yek/pare
koca bir taş*

İnsanın bu olmamışlığını, paramparçalığını hem şeklen hem de semantik olarak vurgulamış oluyor böylece.

Turgut Uyar’a nazire olarak yazılan *Sen Sor Haziran* (s. 506) ötekileşmenin bireysel boyutlarına mercek tutuyor. Şüphesiz jenerasyonun her değişiminde bir kuşak eleştirisi de beraberinde geliyor. Zamanında kültür çatışması olarak karşımıza çıkan bu kuşak değişimi milenyum çağından sonra çok daha başka bir boyut kazandı. “Moda” teriminin hayatımıza gelişen medyayla daha fazla girmesi sonucu başkalaşım da –Gregor Samsa’dan istiare- çağ atlamıştır. Panoptik evrenin esrarlarından biri olan bu kavram, düzenin düzene sokmak istediği insanlar için geliştirdiği etkinliklerden biridir: tek-tip insan projesi. İnsanların belirli sigalara çekilmesi üretim mallarının geleceğini garanti altına alacağından bu tip kalıplar her dönemde totaliter erkin işine gelmiştir. Tek fark modanın bunu insanların rızasını alarak yapması olmuştur. Moda kavramının hedef kitlesi her yaş grubu olsa da en gönüllü kitlesi gençliktir.

*Minibüste yarı İngilizce yarı Türkçe konuşarak ‘geceye akacak’
gençler sahte kahkahalarıyla bunalıyor beynimi.*

(...)

*Kadıköy’deki şiir akşamından sonra,
Beyoğlu’nun barlar sokağından geçmek
barbarlarla karşılaşmak kadar ağır geliyor ruhuma*

(...)

*Kendini aramayan insanlar çorap tüketiyor, makyaj tüketiyor,
baldır bacak, meme ve vajina tüketiyor...*

Hayatı üretemeyen beyinler şiirle buluşamadan ölüp gidiyor!

Tüketim toplumu insanı da bir metaya çevirmiş ve insanlar birbirini tüketmeye başlamıştır. İlişki kurmaktan duyulan korku, bağlanma hissi sistem tarafından insanın kendisini esaret altına alması olarak telkin edilmiştir. Hal böyle olunca insan ilişkileri anlık, uzamı olmayan ve bakışimsız bir hal almıştır. İnsanlar başka bir insanda arar durumda değildir. Bu durumda karşı taraf, yani öteki, başka bir deyimle yabancı sadece tüketmektedir. “Ruh bilimsel açıdan bakıldığında üretken olmama niteliği, arzıcının ve kullanıcının insani kapasitelerine, başka bir deyişle öz güçlerine ve yetilerine yabancılaşmış olmalarının sonucudur.” (Funk, 2013, s. 113) Karşı tarafı duygusal bir canlı olarak değil, tüketilmesi gereken bir biyolojik organizma olarak değerlendirilmektedir. Anlık yaşamların öncesi ve sonrası yoktur. Yani her insan giriş

(epilog) ve sonuç (prolog) kısımları olmayan yarım bir paragraftır. Ötekini bu kadar somutlaştıran insan karşı taraftakine ne kadar yabancı davransa da aslında yabancılaşmış olduğu kendisidir. İnsanın kendisiyle ilişkisini dolaylı olarak bir başkası üzerinden gelişmiş olduğuna değinilmişti. İlişkinin halatları karşı tarafa uzanmayınca insanlar da rıhtıma varamayan bir cesede dönüşmektedir. Buradaki önemli hususlardan birisi ise Şair'in tüm bu hengâmeye, tüm bu savaşa karşı ortaya sunmuş olduğu silahtır: O ise şiirdir. Şiir, kendini arayan insanın elinde tuttuğu Diyojen'in mumudur. İnsanın varoluşuna ilişkilendirilebilecek bu husus başka bir başlık altında detaylı bir şekilde incelenecektir.

Yabancılaşma başlığı için son alınan şiir *Seraphim* (s. 589) şiiridir. İmgelem yükü yüksek, şairin en özlü ve yoğun anlatıma sahip şiirlerinden biridir. Şiirin en sona koyulmasının sebebi biçem yönünden kusursuz olmasının yanı sıra izlek açısından da konunun toparlayıcı şiiri olmasından dolayıdır. “Seraphim” kelimesi İbranice “Seraph” kelimesinin çoğuludur ancak buradaki çoğul kullanım “Seraph” kelimesini çoğaltmak yerine onu pekiştirmek ve yüceltmek için kullanılır. “Yanmak” anlamına gelen “Seraph” kelimesi Yahudiliğin mitik bir meleğidir. Seraphim, Tanrı katında bir melekken daha sonra kanatları yakılıp şeytan mertebesine indirilmiş (itilmiş) bir mitik imgedir. Bu mitik imge, Yahudi mitinden çıkıp daha sonra birçok dini ve kültürü etkilemiştir. Özellikle Hristiyanlık mitolojisinde Seraphim'in önemli bir yeri vardır (wikipedia). Aynı şekilde İslam kültüründe İblis'in hayat hikâyesi Seraphim'le ciddi bir benzerlik göstermektedir. Seraphim'in burada şiirimize konu olan tarafı onun iki taraf arasında bir geçiş hususu olmasıdır. Bir melekken sonradan şeytan olarak addedilmesi tefekkür için gümrak bir taban oluşturmaktadır. Şiirin çözümlemesi için Şair Yelda Karataş'la beraber sohbet edilmiştir. Bu şiiri yazma sebepleri üzerinden sohbet edilirken Şair'in hayatında da çok önemli bir yer kaplamış olduğu anlaşılmıştır. Çözümleme de Şair'le yapmış olduğumuz sohbete paralel olarak yapılmıştır. Bu geçiş imgesi olan Seraphim, Şair'in şiirinde öncelikle kadını simgelemektedir Yelda Karataş'ı bu şiiri yazmaya yönlendiren hikâye kadının tarihsel sürecidir. “Kadın” başlığı altında incelemiş olduğumuz kadının tarihi, var olan ve bizim haberdar olduğumuz ilk zamanlarında kadının kutsal kabul edilmesi -ki bu mitik anlatıdaki Seraphim'in melek yıllarına denk gelir- Şair'in şiiri giriş noktasıdır. Yıllarca kutsallığı ile toplumların “mukaddes” imgesi olarak kalmış olan kadın, zamanın belli bir noktasında bulunmuş olduğu doruktan erkek tahakkümüyle aşağı yuvarlanmıştır.

Buradaki önemli mesele kadın neden mukaddesti? İlk toplumlar kadının doğurma özelliğini kendiliğinden olan bir özellik olarak algılamışlardır. Yani yoktan var eden bir varlıktır. Ancak tanrılara atfedilecek bu özelliğin kadında olması kadını da mukaddes ilan etmiştir. Zaman sonra çocuğun oluşumunda erkeğin de etkisinin olduğu anlaşıncaya kadının mukaddeslik makamından cebren feragat etmek zorunda kalmıştır. Tam bu noktada Seraphim'in hikâyesinin kadının hikâyesi ile aynı olduğu anlaşılmaktadır. Kadın bir melekken artık şeytan ilan edilmiştir yani ötekileştirilmiş ve insanlığa yabancılaştırılmıştır ancak *Seraphim* şiiri bundan çok çok daha fazlası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın üzerinden yola çıkan ötekileşme/yabancılaşma temayülü tüm insanlığa hitap edecek şekilde yansıtılmıştır.

Şiirin giriş dizesi “O Kadim dillerin çocuğusun sen” şiirin bir insanlık öyküsü olarak karşımıza çıktığının ilk delilidir ve Şair buradan başlayarak tarihin dikenli yollarından yürümeye başlar. Yolun başlangıcı da aynen bugün olduğu gibi sislidir çünkü “Yalnız bıraktılar seni Seraphim senin cevaplarını soru yaptılar” Kadın –Seraphim- burada bilgeliğin kutbudur. Mitik olarak Seraphim, Mezapotamya uygarlıklarında taşlara “yılan” olarak işlenmiş ve aynı yılan daha sonra tıp biliminin simgesi olmuştur. İnsanlık bilgeliğin ışığını kaybedince cevaplarını da kaybetmiştir. Yine de insanlığın bir cevaba ihtiyacı vardır. Işığı olmayan insan “yalan söylemeyi öğendi ve sevdi” böylece kendi günahlarına karşı bile yabancılaştı insan. “Sen yaşamaya anlam ararken yola çıktığında hangi yüreğin/ saraphına/ güvenden” Şair'in burada “saraph” kelimesini kullanışı şiir için birden fazla pencere açmaktadır. Kelimenin buradaki kullanımı dilimize Farsçadan girmiş olan “serap” kelimesi ile eşleştirilerek bir anlam yoğunluğu oluşturulmuştur. Bu anlam yoğunluğunda ilk değinilmesi gereken husus “serap” (halk dilinde ılgım, yalgın) kelimesinin bir ayna yanılgısı olduğudur. Atmosferde ışınların kırılmasından doğan bu yanılgının sebebi kırılan ışıkların görüntüyü tersine çevirmesidir. Aslında yeryüzünde “su” diye görmüş olduğunuz şey gökyüzünün kendisidir. Tam bu noktada “serap” kelimesi “Seraph” kelimesi ile eşleşmektedir. Seraphim de bir dönüşüm hikâyesidir. Şeytan diye bakılan o kutsal varlık aslında bir melektir. Bir diğer husus ise serapların özellikle oldukça sıcak yüzeye sahip alanlarda daha rahat görünmesi ile alakalıdır. Görsel ve yazınsal sanatlarda bu yüzden “serap” kelimesi daha çok çöllerle ilişkilendirilmektedir. Bu ise “Seraph” kelimesinin İbranicedeki temel anlamına bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır. “Seraph” burada cayır cayır yanmakta olan bir

Çölü imgelerken insanlık bu bilgelik yolunda su yerine “serap”a aldanan bir yığına dönüşmüştür. Çünkü onlar Seraph’ı yani kadını ve dolayısıyla bilgeliğı unutmuş lanetlilerdir artık. İnsanlığın gözleri artık kördür ama aşktan değil aşksızlıktan. İnsanlık kadını –Seraphim’i- çöllere tehcir ettiğinden beri unutmuş “serab suyun vahası değildir” gerçeğini çöle gömmüştür. Çöl –Seraphim- suyun değil yanmanın yani olmanın cennetidir, yani çöl de bir yanılsamadır. Aslında çöl cennetin kendisidir, Seraphim’in melek olması gibi. Serap (serab) ise cennet diye zannedilen cehennemdir. İnsanlık bu yüzden kendine yabancılaşmış bir kavimdir artık: *bizim gibi sevmiyorlar Seraphim,.. sevmiyorlar...*



2.3.2. Varoluşçuluk ve Pozitif Özgürlük

Birbirinin eş anlamlısı olmayan bu iki kavram, Şair'in şiirlerinde birbirlerinin ön koşulu olarak yani simbiyotik ilişkiye sahip iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden bu iki kavramı farklı farklı başlıklar altında değil, birbirinin tümleyeni olarak değerlendireceğimiz için aynı başlık altında almayı uygun gördük. Ele alınacak ilk konu burada “varoluşçuluk” maddesidir.

Felsefenin başat maddelerinden birisi olan varoluşçuluk (egzistentializm) her devirde kendi derisini değiştiren bir nosyona sahip olmuş olduğundan kestirimi zor bir kavramdır. Özellikle Dünya Savaşlarının yaratmış olduğu yıkım, varoluşçuluğu gündelik insan düşüncesine damdan düşer gibi sokmuştur lakin varoluşçuluğun tarihçesi çok daha eskidir. Kökenlerini Antik Yunan'a kadar uzatabileceğimiz varoluşçuluk o günden Kierkegaard'a kadar anlamını kendisinden almayan bir kavram olarak kalmıştır. Descartes ile beraber başlayan insanın kendini kendi içinde fark etmesi süreci, henüz o yıllarda varoluşçuluğa ulaşmamış olsa da bu yolda dizilmiş ilk kaldırım taşıydı.” Düşünüyorum öyleyse varım.” vecizesi Descartes'ın dahi o yıllarda belki de yeterince farkına varamadığı çok büyük bir adımdı çünkü ilk defa varlığın varlığı, kendisi haricindeki bir referans noktasından koparılmış, insan kendi dışından kendi içine taşınmıştır. Daha çok epistemik alanda ünlenen bu söz epistemolojinin kurduğu ve daha sonra güçlendirdiği ancak kendi elleriyle yıkımına engel olamadığı bir dünyadan sonra düşünme alanını farklı bir akarsuyun debisine taşımıştır. Bu alan insanın dünyayı yaratma ediminden kopup artık öncelikle kendini yaratması noktasına gelmiştir. Descartes'ın bu ünlü sözünden yola çıkan Kierkegaard, meşhur eseri “Korku ve Titreme”de (2015) düşünceyi insan üzerine çekmede farklı bir yol kullanmıştır. İbrahim'in oğlu İshak'ı (İslam'da İsmail) kurban etme hikâyesini 4 farklı varyantla aktararak İbrahim'in katil mi yoksa kusursuz bir iman eri mi olduğu sorgusu çelişkilerle ortaya koyulmuştur. Varyantlardan ilkinde İbrahim hiç tereddüt etmeden –hatta İshak'ın yalvarmalarına rağmen- oğlunu kurban etmeye kalkarken son varyantta İbrahim tereddüte düşer ve kendisini bir “korku ve titreme” alır. Kierkegaard bu ve başka eserlerinde sürekli bunun sorgulamasını yapar. Bir yazısında İbrahim kadar Tanrı'ya ve İshak'a bağlı olmadığından sorunun üstesinden gelemediğini söyler (detaylar için bkz. Ülper Oktar, 2018). Yine de bu meselden insanlığa bir miras bırakır: Meseleyi kendi üzerinden düşünme, okuyucu İbrahim olsaydı ne yapardı? Kierkegaard'ın büyütmüş olduğu bu gövde varoluşçuluk

için çok ciddi bir zemin oluştursa da felsefik düşünce bunu dallandırıp budaklandırmak zorundaydı çünkü Hz. İbrahim meselesinden almış olduğumuz derslerden biri de varoluşçuluğun bireysel bir edim olduğudur ve insan sayısınca çoğaltılabileceğidir. Heidegger ise varoluşçuluğa çok farklı bir kapı açıp yıllarca protest kimliklerin mottosu olmuş olan “şimdi ve burada” kavramlarını “olma”nın köküne yerleştirmiştir. Varoluşçuluğun demirbaş kitaplarından olan “Varlık ve Zaman” (2011) kitabında insanın ilk olarak “nasıl” var olduğu sorusuna yanıt arayan Heidegger, oldukça hacimli ancak hacimli olduğu kadar karmaşık ve anlaşılması ciddi mücadeleler isteyen kitabında tarihi soyut olarak tersten okuma girişiminde bulunur. Bu yolda Descartes’ın ayak izlerini takip etse de eksik adımları kendisi tamamlamaya koyulur. Descartes’ın “düşünme”si (cogito) cümlede “var”ı (sum) ikinci planda bırakır. Bu yönüyle Descartes, varlık’a insan merkezli yeni bir yön verse de varlık’ın farkının tam olarak ortaya koyulmamasından dolayı eski düşüncelerin gölgesi hala bu yolun üzerindedir. Heidegger, böylece insanı tarihten geriye doğru yürütürken insanın tarih boyunca üzerine takılmış olduğu tüm “şey”leri yavaş yavaş onun üzerinden sıyırmaya başlamıştır. Öyle ki insan tarihte ilerledikçe ilk kaynağını kaybetmiş, bu yüzden kendisine yabancılaşmış bir varlıktır. İnsanın tekrar kendisini bulabilmesi kendisine olan yolculuğuna yani ilk kaynağına doğru yolculukla olacaktır. Bu yolculukta yapılması gereken ilk şey; insanın tarih boyunca kazanmış olduğu kazanımları -sıfatlar, rütbelere, makamlar, görevler hatta ve dahi cinsiyetler- insandan sıyırmaktır. İnsanı dışarıdan (ex) kendine taşıma (sistire) ile elde edilen sonuç “salt insan”dır. Salt yani kendinden başka bir şeye sahip olmayan, yalnızca var olan (existant). Böylece bakışın dışarı doğru çevrilecek tüm yolları “ben” tarafından kapatılmış olacaktır. Bakış direkt ben’e yani varlığa (etre) taşınır. İnsan varlığı soyut bir düzlemden kimliğini almaz. İnsan, her zaman ve her koşulda “burada” olan yani ”dasein”dir. İnsanın var oluşu olduğu yerde (burada) kendini fark etmesi ve kendi üzerine düşünmesiyle başlar. Demek oluyor ki “dasein” dünyayla bağlantılı bir var oluş şeklidir. İnsanın kendini algılayabilmesi için kendini dünyada bilmesi gereklidir. Buradaki “bilmek” fiilini eşeliyor Heidegger: İnsan aşkın bir varlık olsaydı bünyesindeki bilgiler diye tanımlanan şey’ler aslında bilgi olmayacaktı. Çünkü aşkınlık gereği bu bilgiler dışarıdan ona yüklenmiş şeylerdir. Hâlbuki bilmek farkında olmaktır. Bu yüzden insanın “dünyada var olmak”tan dolayısıyla da dünyayı bilmekten ileri bir bilgisi olamayacaktır (Heidegger, 2011, 63). Diğer insanlarla beraber ama onlar olmayan varlık, onların içinde

önce ötekini fark eder. Onu (ötekini) merak eder, ondan yola çıkarak kendini fark etmeye yani olmaya (sein) başlar. İnsanın bir diğer boyutu ise zaman boyutudur. İnsan geçmiş ya da geleceğin tasavvuru değildir. Kendini fark etmenin uzamı yoktur. İnsan “burada” olduğu kadar “şimdi”dedir. Şimdide olmak, burada olmanın zaman boyutudur aslında. Mekânın yani burada’nın farklı bir görünümüdür. Nasıl ki var oluşumuzu dışarıdan değil, burada’n alıyorsak, zamansal olarak da geçmiş ya da gelecek değildir, şimdiyizdir. Heidegger buna *hergünkülük* adını verir. Çünkü insan yaşadığı sürece her gün vardır ancak tehlikeye düşmemek adına uyarır: “her gün dediğimizde Dasein’in ‘ömür süresi’ zarfında ona emanet edilmiş olan ‘günlerin’ sayısından bahsediyor değiliz.” (Heidegger, s. 393). Çünkü böyle olsaydı insanın geleceğe yönelik bir tasarımı olurdu ki bu insanı varsaymak olurdu hâlbuki insan varsayılan değil var olandır. Böylece tarihin kendisine yüklemiş olduğu süreç sıfatlarının tamamından sıyrılabilir. Çünkü kendini “şimdi”de fark ederek tarihin izlerini de silmiş olacaktır.

Sartre’ın *Bulantı* (2014) eseri tam da bu noktada “dasein” kavramının tahkiye kurulumudur. Roman kahramanı Roquentin o zamana kadar “şey”leri kullanışları ya da görünüşleriyle yani tarihin kendilerine çizmiş olduğu sınırlarla tanıyan biriyken bir anda “şey”lerin tüm bunlardan münezzeh bir şekilde “kendinde-şey”ler olduğunu fark eder. Mesela bir ağacın yeşil veya bitki olması gibi kendine biçilmiş rollerinin haricinde kökünden başlayarak kendini yaratan ve kendine kendi içinde bir kimlik oluşturan bir “var” olduğunu fark etmiştir (Detay için bkz. 2014, s. 183-189). Sonrasında bu bakış nesnelerden kendi’ne yönelerek kendi var oluşu üstüne düşünür. Sartre burada kendi üzerine düşünmek zorundadır çünkü ancak yalnızca insan kendi var oluşunu yaratabilir. Bu sadece onun değil Gabriel Marcel, Luis Laval, Karl Jaspers gibi çağdaşları tarafından da kabul görür, ayrıca Heidegger’den kalan bir diğer miras bu olmuştur (Foulquie, 1998, s. 54-58). Varlık herhangi bir varlığın varlığıdır: Taş da vardır, ağaç da... Ancak bir tek insan varlığı düşünüp onu var kılacak güçtedir.

Buraya kadarki kısım varlığın fark edilmesi ve var oluşun başlama evresidir. Tam bu noktada Sartre tekrar devreye girecek, Heidegger’in bahsettiği ancak “dasein” kavramının baskınlığından yeterince üzerinde durmadığı kendini “dizayn” etme eylemi üzerinde duracaktır. İnsan haricindeki tüm nesneler için öz varlıktan önce gelir. Yani özleri vardı ve insan düşüncesi onları düşünerek var kılar. Bu bir tek insan için geçerli değildir, insanın var oluşu özünden önce gelir. Çünkü insan kendini fark ettikten sonra

kendine bir biçim verir ve insanın aslı budur. Yani insan kendini fark ettikten sonra aslında bir varlıktır. Var oluş insanın özüne de biçim verir. Öz'ler Sartre'a kadar kendinde şeylerdi ve zaten hep vardılar. Ancak Sartre varlık'ı öz'e göre göre önceleyerek bu tarihçeden kopmaktadır. Peki ama insanın özü nasıl varlığından sonra gelir? Cevabı "seçmek" fiili olarak verir Sartre. İnsan var olduğunu keşfettikten sonra ikinci aşamada kendi var oluşunu tamamlar. Kimse tarafından yönlendirilmemiş ve kimseye göre yönlenmemiş bir irade ile (özgürlük) yapılan seçimler kişinin özünü tayin eder. Yani insanın fark edinceye kadar var olup da bilincin ona erişmesiyle var olan biri değilim. Doğduğum an kendi'mi fark ettiğim andır ve bu andan sonra özümü düzenlemekle yani seçimler yapmakla mükellefim. İşte insanın asıl var oluşu budur: Özgürce seçimler yapmak, böylece kendini tayin etmektir (Sartre, 2012, s. 40-41). Burada var oluş ve özgürlük kavramları karşılıklı olarak birbirini olumlayan ve önceleyen bu yüzden bakışımı iki kavramdır. Var oluştan bahsediliyorsa otomatikman özgürlük de dilaltı yapılar da kendini hissettirmeden yürüyecektir. Burada Heidegger ve Sartre arasındaki bir farklılığı Sartre kendi ağzından dile getirir: "İnsan sadece kendini anladığı gibi [dasein] değil, aynı zamanda olmak istediği gibidir [dizayn]." (Sartre, s. 39).

İnsanın dünyanın kendisinden önce bireyin kendini var etmesine yönelik düşünceye I. Dünya Savaş'ı ciddi bir ivme kazandırmıştır. Bilimin ve kapitalizmin dünyaya sunduğu yenilik daha büyük bir vahşet olmuştur yalnızca. Sol görüşlü devrim hareketleri bir yandan Marks'ı ve Engels'i diğer yandan var oluşçu ruhlarını heybelerini alarak dünyanın dört bir yanında düzene başkaldırdılar. Özellikle 68 Kuşağı hareketliliği dünyanın her yanına yayıldı. Şehirlerde ve dağlarda düzene direniş hareketleri arttı. Çok geçmeden bu hareketlerin çoğu silah vasıtasıyla bastırıldı. Düzen bu şekilde çok kan kaybetmişti ve artık kapital sistemin eski araçları devrim için uyarıcı bir nitelik taşımaktaydı. Küresel oyun, aç gözlülüğün verdiği sinerjiyle enseyi karartmadan yeni bir sinsi planın başına oturmuştur. Küresel bazda yapılan anket çalışmaları, sosyoloji ve psikolojinin kapitalizmin emrinde çalışmaya başlaması kapitalizmin en kurnazca çalışmaları oldu. Tüm çalışmalar sonucunda hareketliliğin tabanında özgür iradenin olduğu keşfedildikten sonra sistem yeni bir oyun sürdürdü piyasaya. Amaç özgürlükleri satın alarak insanlara yeni ve herkesin özgür olabileceği bir dünya yaratmaktı. Böylece sorun eskisine göre daha maliyetsiz ve cefasız olarak halledilecekti. Bunun için aslında bu amaçla tasarlanmayan ancak amacından daha ulvî (!) bir sebebe hizmet edecek olan evrensel gözlemevi

(*panoptikon*) yavaş yavaş devreye sokuldu. Öncelikle insanları gözlemleyip kontrol altında tutabilmek için insanları gönüllü (güdülenmiş bir amaçla) bir arada tutmak gerekiyordu. Ancak kendi aralarındaki etkileşimi ortadan kaldırmak için de onları bireyselliğe itmek gerekiyordu. Bu bağlamda bir kısmı zorunlu (eğitim ve kamusal hizmet alanları, askerlik vs.), bir kısmı ise gönüllü (AVM, sosyal medya, haz verici somut ve sosyal mekânlar vs.) olarak katılıma uygun mekânlar yeniden yapılandırıldı. Mekânlarla beraber insan da yeniden yapılandırdı. Madem var oluş insanın kendisinde başlıyordu ve insanın kendini yeniden yaratım süreciydi, o zaman insanlara bu konuda fırsat verilmeliydi. İnsanların hayvanî güdülerinin dürtüklenmesiyle her insan bir haz kobayı olarak sisteme dâhil edilmiştir. İnsanların hazları giderildiği sürece sisteme başkaldırı gibi bir sorun olmayacaktır. İnsanlar iş yerlerinde köle gibi çalışıp kazandıkları parayı yine sisteme geri kazandırmak zorundadır. Bunu bile isteye yaparlar çünkü sistem onlara yeni var oluş edimleri sunar. Markaların reklam cazibesiyle donatılmış bu dünyada var olmak bir markanın etiketini taşımaktan ibarettir. Yani ait olmak bir inanca ve bir insana kul olmak değil, bir simgenin kölesi olmaktır.

Burada dikkat edilmesi arz olunan husus çalışma sınırları içinde “kul-köle” tabirlerinin eş anlamlı kullanılmadığının farkında olunmasıdır. TDK sözlükte eş anlamlı olduğu kabul edilen bu iki sözcük tasavvufî görüş de dikkate alınarak bu çalışmada ayrıma uğratılmıştır. Kul kendi iradesiyle adanan olarak algılanmaktayken, köle farkında olarak ya da olmayarak esaret altına alınmış benlik olarak kullanılmıştır.

Sistem her insanı düşünmüş, düşük gelirli ve öteki'nin hayatını yaşamayan insanlar için de bir çözüm bulmuştur. Sosyal medya olarak da bilinen simüle edilmiş evren. Gerçek hayatta kendini istediği yerde bulamayan insan bu simülasyon evreninde kendine yeni bir kimlik oluşturma fırsatı bulabilecektir. Bunu yaparken sistemin kendisine sağlamış olduğu araçları kullanmak zorundadır. Post-modern dönem diye adlandırılan bu dönemin sanata ve düşünce dünyasına yansıyan kısımları çalışmanın kapsamı dışında kalmakla beraber insanı ilgilendiren kısımları muhteva olarak şiirlerde var olduğu için bu antropolojik, sosyolojik ve psikolojik kısımlara değinmek gerekiyor. Yeni dünyanın bu sinsi tuzakları için belki yüzlerce nitelikli eser yayımlanmış olsa da tüm dünyada yankı uyandırmış üç isme dikkat etmek gerekecektir: Antropolojik incelemede Michel Foucault, psikolojik ve sosyolojik incelemede Jean Baudrillard ve Zygmunt Bauman. Foucault, panoptik evrenin mimarisini ve çalışma mantığını ortaya en çarpıcı şekilde

koyan düşünür olarak karşımıza çıkmıştır. 1964'te kitaplaştırdığı *Deliliğin Tarihi* ve 1969'da yayımladığı *Bilginin Arkeolojisi* kitapları, panoptik evrenin gen haritasının çıkarıldığı ve 1975'te yayımlanan esas kitabı *Hapishanenin Doğuşu* için kendisine önemli bir zemin hazırladı. Kitap sadece felsefik değil, hapishane tarihine belgelerle ışık tuttuğu için aynı zamanda antropolojik bir eserdir. Foucault bahsedilen hadiseler üzerine sistemin insanı ele geçirdiği anlaşıldığı anda insanın yapabileceği tek şeyin var olan tüm kimliklerinden sıyrılmak olduğunu savunur:

“Bugünkü hedef belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir. Modern iktidar yapılarının eşzamanlı olarak bireyselleştirmesi ve bütünselleştirmesi olan bu siyasi ikili kısıtlamadan kurtulmak için ne olabileceğimizi tahayyül etmek ve bunu gerçekleştirmek zorundayız.”
(Foucault, 2011, s.68)

Yani “dasein” ve “dizayn”a gönderme yapar. Baudrillard ise *Simülakrlar ve Simülasyon* (2018) çalışması ile yeni tip medyanın insanı nasıl şekillendirdiğine ışık tutar. Düşünce evrenine felce uğratmak amacıyla insanlara hedonist bir dünya sunulmaktadır. Sistem içinde gelir olarak üst düzey tabaka istediğini “şimdi ve burada” elde edebilirken yeterli geliri olmayan tabaka için gerçek olmayan bir evren içinde (simülasyon) gerçekliğin yerini alan görünümünün (simülakr) yani inşa edilmiş sunî kimliklerin yapısına ışık tutuyor. Bu yapay evrenin en önemli özelliği yapaylığın gerçekten daha ön plana çıkarak insanın yapay olan evrene (hiper gerçeklik) meyiletmesi ve gerçekliğini bu dünya ile tanımlamasıdır. Ancak bu şekilde gerçek dünyanın kendine sunduğu acılardan (!) sıyrılabilir insan. Acılarından sıyrılan insan aslında bir duygudan fergat etmiş etmektir. Yeni nesil medya yapılanmasının hizmet ettiği amaç dışarıya yönelik algıların köreltilmesi insanın yalnızca kendi içinde aslında olmayan kimlikler üretmesine neden olmuştur. Dünyanın herhangi bir yerindeki bir savaşa kayıtsızlığın sebebi işte bu medya düzenidir. Zygmunt Bauman ise çağdaşları Foucault ve Baudrillard'dan daha uzun yaşama imkânı bulmuş, düşünsel sürecin tüm bu verilerini elde tutarak ismini Jean François Lyotard'dan ödünçlediği “postmodernizm” üzerinden 20. yüzyılın son çeyreği ve 21. yüzyılın henüz tamamlanmamış ilk çeyreğini değerlendiriyor. Değerlendirmeyi postmodern yeni tip insanlar üzerinden geliştirmesi sebebiyle inceleme merceğinin çapını genişletmiş bulunmaktadır. Tüm dünyada referans olarak alınmasının sebeplerinden biri hiç kuşkusuz sistemin insanlara yeni imkânlarla beraber sunduğu yeni var oluş biçimlerini

detaylı ve herkesin görebileceği bir gerçeklikle sunmasında yatmaktadır. Örneğin *Hacının Halefleri* (2014, 130-140) başlığı altında incelediği “gezinen, aylak, turist ve oyuncu” karakterlerinin eskinin “hacı” karakterine oranla ne kadar mutasyon geçirdiğini inceleyerek “hayatın içindeki Hac” kavramının günümüzde nasıl bir hal aldığını çarpıcı şekilde inceliyor. Lakin çağdaşlarından farklı olarak sorunun çözümüne sondaj vurmamıştır.

Çözüm mercinin gayriresmi emekçileri yani şairler; tarih boyunca sosyologların bu anlatılarını dil kudretlerini ve gönül muhakemelerini kullanarak dile getirmiştir. Şiirin tarihçesi insanlığın saltanat karşısındaki binlerce yıllık savaşına hep aynı reçeteyle yaklaşmıştır: Aşk ve aşkın dili şiir. Şair Yelda Karataş da insanlığın ve şiirin tarihinden aldığı mukavemetle insanlığa bu iki dermanla yaşıyor. Şair, bir düşünce insanı gibi yaradan söz eder ama ondan farklı olarak yarayı da sarar. Yukarıda bahsedilen cümlelerde varoluşçuluğun teorik ve kısmen pratik tarihinden bahsedilse de Yelda Hanım bu tarihçenin önemli kısımlarını yaşamış veya şahit olmuştur. Bu yüzden kalemi bu tarihçeyi satır aralarında büyük bir özenle bize sunmuştur. Burada Yelda Karataş’ı bir kronolojinin parçası olmaktan öteye taşıyan husus, onun şiirleridir. Yelda Hanım şiirlerinin kahiriekser kısmında yazarken kendini nasıl oluşturduğunu görmekteyiz. Şiirin tarihsel kahramanlarının yolunda ilerleyen her şair aynı yaştadır ve Âdem-Havva diyalektiğinden doğan tarihin doğum nosyonuna (aşk) hep sadık kalmıştır. Bu yüzden Karataş’ın şiirleri değerlendirildiğinde tarihsel bir panorama olmasının ötesinde onu bir varoluşçu manifesto olarak okumak lazımdır. Kendisinin de *Mesnevi-i Kebir*’i okuduğu tarzda.

Daha önce *Tahakküm* başlığı altında incelenen *Seraphim* şiirine bu bağlamda tekrar yönelmek gerekir. *O kadim dillerin çocuğusun sen*, dizesinde “kadim diller” ifadesi tarihsel linguistiğe değinmez. Çünkü her halükarda çoklu ve bakışımsız ifade kümelerine denk gelecektir. Yani göstergelerin konuşulan dillerde “nedensiz” bir şekilde farklı görünmesi sebebiyle “kadim dil” kastı linguistik değil semiyolojiktir. Gösterilmek istenen (gösterilen) önemlidir, gösterme şekli (gösteren) değildir. Bu da gösterinin değil göstergenin önemi üzerinde durur. Dillerin ortak noktası burasıdır. Birçok yerde tahakkümün silahlarından biri olarak göstergeyi oluşturan iki eş zamanlı birim olan gösterilen (signifie) ve gösteren (signifiant) (Rifat, 2008, s. 24) faktörlerinin ayrımını görürüz. Gösterilen burada kavramken, gösteren işitsel araçtır (lisan). Yani göstergenin evrensel boyutu gösterilendir. Şair ise insanın doğum noktasını burada tutmaktadır.

İnsanları bir arada tutan şey gösteren kavramı değildir, zaten tahakküm gösteren farklılığını insanlar üzerinde bir ayırım olarak tutmaktadır. Daha önceki başlıklar altında incelediğimiz *Yani* (s. 445) şiirinde bu ayırmadan bahsediyor. Şiir açılımında değindiğimiz “her dilin topraktan geldiği ve toprağa döneceği” ifadesi şairin burada semantik var oluşa değinimidir, diğer bir deyişle “kadim diller”in açılımıdır. *Kadim dil* imlemi göstergenin evrensel boyutuna yani gösterilen’i önceler. İnsan, lisandan önce kavramdır ve kavramlar insanlığın birbirine bağlanan damarlarıdır.

Burada derinlik gerektiren husus, Şair’in insanlık kavramını tanımlamak için kullandığı ana kavramlardır: Aşk ve ölüm. Bu iki kavram insanın yaratılışının dolayısıyla var oluşunun nüveleridir. İnsan var olmak için ölümü bilmeli, aşk ile yaşamalıdır. *Bir avuç toprak sonunda duvarlara astığımız.*(s. 99) veya *Ana dilin nedir ki ey insan/ Bir avuç toprak* (s. 158) mısralarında en nihayetinde ölümlü olduğumuzu, dünyayı hiç ölmeyecekmiş gibi yaşamamızın anlamsız olduğunu sürekli hatırlatır bize. İnsanın ölümün öte tarafına geçmesinin ancak aşkla olacağını vurgular: *bir tek aşkın önünde diz çöker ölüm* (s. 119). Aşk ve ölüm bu bağlamda olma’nın (sein) topraklarıdır (da). İnsan kendini yarattığı ve üstüne örtü çektiği rahim işte buralardır ve tekrar bu topraklara dönerek kendini fark edebilecektir. Ancak dönüş yolu insanlığın binlerce yıllık yürüyüşünde haritadan silinmiştir. İnsanlığın bu noktada yapabileceği tek şey tarihin kendisine yüklediği tüm sıfatlardan sıyrılmak olacaktır. Zamanın kendine diktiği her elbiseyi parçalamadan kendine kavuşamayacaktır. Bunun için ilk adım karar almaktır yani tercihte bulunmaktır. İlk defa başka bir merkezîyetçi sistemin beyninin ve kalbinin arkasında olmadığını hissederek bir tercih olmalıdır bu. İşte bu tercih insanın kendini yaratma edimi, var oluşun özden önce gelip özü de biçimlendirme halidir. Böylece *isyan bayrakları açıyor umudum* (s. 36) diyerek başlıyor Şair. Daha sonrasında açtığı isyan bayrağı onu yeryüzünü tekrar keşfetmesi için yola çıkarıyor:

bütün deliler gibi zamanı dinlemesin, bilmesin...

Ruhunu serüvene çıkar.

Bir ezginin hiç bilinmeyen notasına sal umutlarını.

Yeryüzüne çığlıklar atan hiçbir yüreği incitmeden.

Bütün umutların macerasına açık tut gözlerini.

Bırak korkak evren olduğu yerde dönsün.

Sen ‘düz bir tepsidir dünya’ diyenlere inan.

Ama yolun sonuna ulaşma sakın.

(...)

Ey yolcu!

Uçurumun baş döndürücü zevkini, günlük hayatın

tutkularıyla değiştir.

Bırak gökyüzü avuçlarında maviliğini keşfetsin.

Her ülkenin yağmuru farklı bir tat taşır.

uzat kirpiklerini.

Seni senden soranlara selam olsun yüreğin.

Adresi belirsiz bir ruh taşı.

Ey Yolcu, Ruhunu Serüvene Çıkar (s. 57) şiiri hemen her dizesiyle insanın kendini fark ettiği bu andan başlar kendini adımlamaya. Şair, yola çıkışta önce bir duvarı yıkmakla başlar: zaman. Modern insanın en büyük sınırlılıklarından biri mesai kavramı ile hayatlarına sokulan zaman kelepçesidir. Sınırlandırılmış zaman anı yürütmeye çalışırken andan habersiz olarak yaşamanın metodudur. İnsan zamanı ilerletir ancak onu yaşayacak kadar zamanı olmaz. Bununla beraber bir günün belirli bir zaman dilimi olması insanın her şeyi çok hızlı yapmasını önceler: Hızlı yemek yer, hızlı iş yapar, hızlı görüşür, hızlı muhabbet eder ve hızlı ölür... Bu hızın içerisinde durup bir şeyleri düşünmeye, mütalaa etmeye, hissetmeye ve hissedebildiği şeyi güzelleştirmeye hiç vakti olmaz. *Gibi* (s. 91) şiirinde bahsettiği gibi: “Yorgunluğunu saklıyor dünya/ (...) / bugünü yaşamıyor dünya” Hiçbir şey aslı olarak yaşanmıyor, her şey bir eğretilenlikle *gibi* olarak kalıyor. Bu yüzden insan yolculuğa çıkarken yıkması gereken duvarlardan bir tanesi öncelikle bu zaman kelepçesidir. Yolcu duvarları yıktıktan sonra serüvene çıkar çünkü hayatı boyunca yol almasına rağmen yürüdüğü yol hiçbir zaman kendi yolu olmamıştır. Kendisine çizilen sınırlar içerisinde kendisine belirtilen rotalarda yürümeye alışmıştır. Bu, bir taraftan yolcu için her zaman güvenli bir liman olmuştur çünkü kendi çizileceği yolda alması gereken birçok sorumluluk olacaktır. Yolcu her zaman başkalarının sorumluluklarını almış, nereye gideceğini hiç düşünmemiştir. Başlamış olduğu yolda yürüyeceği yol ve varacağı kapı zaten en başından bellidir ve bu ona hep güven vermiştir. Ancak Şair varoluşun mitik yolunu binlerce yıllık şiir tarihinden beslenerek tekrar bize hatırlatmaktadır: İnsan demek kendi serüvenine çıkarak kendi yolunu çizmektir. Karşısına çıkacağı engellerde her

zaman bir seçimde bulunup seçimleriyle kendini var etmesi demektir. Yolculuk insana kendisini hatırlatacaktır. Daha önce belki onlarca defa dinlemiş olduğu bir müziğin ilk defa anlamlı gelmesini sağlayacaktır. Müziğin her notasına teker teker basarak şiiri baştan sona hissedecektir. Kendisini var ederken etrafındaki her şey de onunla beraber var olmaya ilk defa başlayacaktır. Dünyanın düz mü yoksa yuvarlak mı olmuş olduğu yolcunun kendisine bağlıdır. O dünyayı nasıl çizerse dünya da o şekilde tecessüm edecektir. Mesai saatleri içerisinde bize çizilmiş olan yolda hiçbir zaman uçurumlar yoktur. Mesai bize duvarlar örür. Bu sayede bizi düşmekten korur. Hâlbuki insan olmak yürüdüğü yolda uçurumlara da sevdalanmaktır. Ayakları sürekli yere basmaya alışmış olan insanın kendini fark etmesi için üzerinde bastığı toprağı da reddetmesi gerekir. Boşluğu tatması, düşme hissini sevmesi hatta buna ram olması gerekir. Modern dünya hem insanı hem onun vatani olan dünyayı insanlara belirli bir kalıp içerisinde verir; onu sınırlandırır, tanımlar ve insanlara sunar. İnsanlar da bu tanımları olduğu gibi kabullenmek zorundadır: Nijerya bize öğretildiği gibidir, ABD bize tanıtıldığı gibidir, Avustralya sadece televizyondan gördüğümüz gibidir... Aslında her insan bir coğrafyadır, Şair “her ülkenin yağmuru farklı bir tat taşır” derken burada sadece topraktan değil, insandan da bahseder. İnsanlık yani soyumuz bize öğretildiği gibi bir çömlekçinin elinden çıkmış olan toprak kalıplar gibi aynı değildir. Her ne kadar dışarıdan bakılınca et ve kemik gibi görünsek de her çömleğin içerisine aynı sıvı koyulmak zorunda değildir. İşte insanları insan yapan içlerinde taşımış olduğu bu sıvı, yani ruhlarıdır. İnsanları görünüşüyle değil, içleriyle tatmak gerekir. Bir insanı tanımak ciddi bir uğraş hatta cefa gerektirir ancak modern insanın buna hiçbir zaman yeterince vakti olmayacaktır. Bu yüzden insanları sadece görünüşleriyle kullanan ve günü geldiğinde bırakan birer hayat yaşamaya başlar. Her insanın hayatı, başka insanlardan oluşan bir fotoğraf albümüne dönüşür hâlbuki bir insana emek vermek, kendi içini insanların yaşamış olduğu bir dünyaya çevirmektir. Yüreği sallanmaya devam eden insanların orada hep yaşatmaya devam eder. Mademki insanlar birbirlerinden birer farklı melekedir, o zaman hepsinin adı birbirinden farklıdır. Bu kadar farklı olan adı akılda tutmaya gerek yoktur. Nihayetinde insandır, bir adı olmasına da gerek yoktur. Onlara birer ad vererek sınırlandırmak tarihin bize zorunlu kılmış olduğu tanımlama alışkanlığıdır ve her tanımlama karşıdaki şey’e bir kalıp çıkarmaktır. O zaman adlardan kurtulmak ki aslında bu tarihin boynumuza takmış

olduğu bütün sıfatlardır, zamanın üzerimizi örttüğü tüm örtüleri açmaktır. İşte insan yola çıkarken tüm bu örtülerden sıyrılmalıdır.

Bu şiirin bir açılımına da Şair'in metoduyla yaklaşmak gerekir. Yelda Karataş şiirlerinde mitolojiden oldukça istifade etmiş bir şairdir ve mitik tarihin tanrıçalarından – Reha, Eştär, Artemis, Kibele (s. 210), Zühre (s. 191) vs.- oldukça etkilenmiştir. Eştär (İştär), Sümer tanrıçası İnanna'nın semitik komşuları Akadlardaki bir uzantısı olarak görülür. Bunun yanında Musevilerde Astarte, Yunan'da Afrodit, Roma'da Venüs gibi değişik yansımaları olmuştur (Çığ, 2015, s. 90). İnanna, kocası Dumuzi'yle evlendikten sonra yer altı tanrıçası ve kardeşi Ereştigal'i ziyarete gider. Yer altına giden yolda 7 kat vardır ve yedi katın her birinde Ereştigal'in cinleri İnanna'nın bir elbisesini soyar. En son kardeşi Ereştigal'e eriştiğinde tamamen çıplaktır ve kardeşi Ereştigal'in kendisiyle aynı olduğunu görür. İnanna'nın yer altına yaptığı yolculuk Şair'in bahsettiği serüvendir. Yolculuk esnasında tüm kimliklerini soyunur ve en son kendisiyle tanışır. İnsan ifrat ve tefritlerden oluşmuş hem iyiyi hem kötüyü tohum olarak içinde taşıyan bir varlıktır. Kim olduğunu öğrenen insan için yürünecek yolda atılacak adım içinde iki tohumu da taşıdığı ancak hangisine su ve güneş vereceğinin seçimini yapmasıdır.

Işıklı Köprü (s. 84) şiirine bu ismi vermesi tesadüfi değildir Yelda Hanım'ın. Şiirin anlam bütünlüğüne baktığımızda bir nevi astral seyahattir şiirdeki yolculuk. Var olabilmenin bütün sancı ve sakıncalarına karşın bu köprüden geçmek zorundadır: *tanıdığım bütün acıları sınamak için/ parmaklarımı yakıyorum*. Köprünün ışıkları bu yangındır.

SONUÇ

Yelda Karataş'ın toplu şiirlerinin bulunmuş olduğu *Hüznün Kısa Tarihi* 'ndeki tüm şiirleri dikkate alınmış olduğunda Şair'in kendisine ait bir şiir dili oluşturduğu ayan beyan görülebilmektedir. Şair olarak şiirin birçok dalına yanaşmış olan Yelda Karataş'ın şiirlerinin önemli bir kısmı serbest müstezat şeklinde gelişmiştir. Bunun haricinde *haiku* ve *haibun* gibi kökenini Uzak Asya'dan alan şiir türlerinde de oldukça başarılıdır.

Şiirlerinin genel başlık altında toplanışına dikkat etmiş olduğumuzda ilk şiir kitaplarında ağırlıklı olarak bireysel izlekli şiirlere rastlanmaktadır. Son şiir kitaplarına doğru ise toplumsal izlekli şiirler ve felsefik düzlemdeki şiirlerinin gittikçe ağırlaştığını görmekteyiz. Her şiirinin içerisinde yoğun duygusallık olan Şair'in düşünsel ağırlık katmış olduğu şiirlerinde imgelem gücünün de gittikçe yükseldiğini görmekteyiz ancak bu, Şair'in ilk şiirlerinde imgelem kullanmadığı anlamına gelmiyor. Dikkat ettiğimiz kadarıyla ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar bazı imgelem çiftlerini sıklıkla kullandığını görmekteyiz. Bunun bir diğer anlamı ise Şair'in *İkinci Yeni* ile başlayan şiir hayatında kendi şiirini yaratmış olduğudur. Özgün bir şairin en önemli özelliklerinden birisi eserlerinde kendi imzasını taşımasıdır. Yelda Karataş'ın şiirlerine bakmış olduğunuzda ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar felsefik ve duygusal düzlemini sağlam zeminler üzerine oturttuğu önemli imgeler görmekteyiz: Bunlardan en önemlisi *yakamoz* ve *ay* ikilemidir. Özellikle felsefik düzlemli şiirlerinin tabanını oluşturan bu iki imge Şair'in şiirlerini zıt kutupların çatışması olarak bir aksiyona çevirmektedir. Burada *yakamoz* şeylerin özü olarak geçmekteyken *ay* ve *ayın ışığı (şavkı)* şeylerin simülasyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. En genel başlık altında doğallık ve sanallık ikilemenin göstergesi olan bu iki imge, duygusal temalardan felsefik temellere kadar birçok çatışmanın ana göstergesidir.

Bir diğer yandan Şair'in en çok kullanmış olduğu simgelerden bir tanesi ise *Şems* ve *Sin* imgelemidir. Yine alt tabanı oldukça güçlü temellere dayanan bu iki imge arzulayan ve dolayımlayıcının iki önemli göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Şems*, Türkçesi ile *güneş* genellikle kadını simgelemektedir. *Sin*, Türkçesi ile *ay* genellikle erkeği simgelemektedir. Kadının ötekileştirilmesi ile beraber erkeğin de bu dünya üzerinde kılavuzunu kaybettiğini, gittikçe kendini yabancılaşan kendisiyle beraber her şeyi yabancılaşan bir tasavvuru ortaya koymaktadır. Hâlbuki ayın ışığını yansıtabilmesi için

güneşe ihtiyacı vardır. Kadın ve kadın haklarına böylesine estetik bir yaklaşım dikkate şayan bir konudur.

Bu iki imgelem çifti Yelda Hanım'ın birçok şiirinde farklı görünümlemlerle de karşımıza çıkmaktadır: Fırat-Dicle, yer-gök, gök-deniz, kömür-elmas bunlardan yalnızca birkaçıdır. Genel başlıklar alt başlıklar düzleminde başarılı bir dağılıma uğramış. Ana semboller, alt sembollerle paralel bir yürüyüş sergilemiş ve bu sayede ilk şiirden son şiire kadar tutarlı bir anlam kümesi oluşturulabilmiştir.

Tüm bu anlatılanlardan yola çıkarak ve Şair'le yapılan sohbetler göz önüne alınarak Yelda Hanım'ın şiirleri içinde tekrar doğduğunu söyleyebiliriz. Sinema, tiyatro, resim, müzik ve edebiyat gibi birçok sanat alanında ciddi okumalara sahip olan Yelda Hanım'ın yaşadığı yıllar içerisinde esirgmeden sergilediği ruhu şiirlerine gerektiği gibi yansımıştır. Yelda Hanım'ın şiirleri, hem ruhunun hem aklının hem de teninin harflerle bezenmiş bir yolu olarak var olmuştur.

KAYNAKÇA

- Afşar, T. (2010). *Aşkın diyalektiği*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Aktunç, H. (2008). *Bir çağ yangını*. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Bahtin, M. (2014). *Karnaval dan romana* (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2018). *Simülakrlar ve simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Doğubatı Yayınları.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern etik* (Çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Azınlığın zenginliği hepimizin çıkarına mıdır* (Çev. Hakan Keser). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Parçalanmış hayat* (Çev. Alev Türker). İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Özgürlük* (Çev. Kübra Eren). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belli, M., Akçay Didişen, N., Bal Yılmaz, H. (2020). Geçmişten günümüze değişen babalık rolü ve çocuk gelişimine katkıları. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2021, 8 (2), s. 366-371. Doi: 10.34087/cbusbed.806798
- Bentham, J., Pease-Watkin, C., Werret, S., Çoban, B. (Yay. Haz.), Özarslan Z. (Yay. Haz.) (2006). *Panoptikon: gözün iktidarı* (Çev. Barış Çoban, Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınları.
- Bumin, S. (2013). *Hegel*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Camus, A. (2013). *Düşüş* (Çev. Hüseyin Demirhan). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2016). *Yabancı* (Çev. Samih Tiryakioğlu). İstanbul: Can Yayınları.
- Cündioğlu, D. (2013). *Ölümün dört rengi*. İstanbul: Kapı Yayınları.

- Çakmak, C. (1997). Wittgenstein’da dil ve felsefe ilişkisi. *Felsefe Arşivi Dergisi*, Sayı 30, 141-157. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/14434>
- Çığ, M. (2015). *Uygarlığın kökeni Sümerliler-1*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Demir, G. Y. (2015). *Sosyal bir fenomen olarak dilin belirsizliği*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Diamond, J. (2015). *Tüfek, mikrop ve çelik* (Çev. Ülker İnce). Ankara: TÜBİTAK.
- Eagleton, T. (2015). *Hayatın anlamı* (Çev. Kutlu Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fanon, F. (2013). *Yeryüzünün lanetlileri*. (Çev. Şen Süer). İstanbul: Versus Kitap.
- Foucault, M. (2006). *Sonsuza giden dil* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Özne ve iktidar* (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Hapishanenin doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Cinselliğin tarihi* (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foulquie, P. (1998). *Varoluşunun varoluşu* (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Fromm, E. (2012). *Sevme Sanatı* (Çev. Ayşen Türkmen). Balıkesir: Altınpost Yayıncılık.
- Funk, R. (2013). *Ben ve biz* (Çev. Çağlar Tanyeri). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fussilo, M. (2012). *Edebiyatta estetik* (Çev. Fisun Demir). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Gasset, O. (2011). *İnsan ve herkes* (Çev. Neyire Gül Işık). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gençöz, T. (1998). Korku: sebepleri, sonuçları ve başatme yolları. *Kriz Dergisi*, 6 (2), s. 9-16. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/595869>

- Girard, Rene(2013). *Romantik yalan ve romansal hakikat* (Çev. Arzu Etensel İldem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gray, J. (2018). *Kuklanın ruhu* (Çev. Dürrin Tunç). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gençtan, E. (2021). *İnsan olmak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2019). *Kör ayna, kayıp şark*. İstanbul: Metis: Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve zaman* (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hoffer, E. (2005). *Kesin inançlılar* (çev. Erkil Gülnur). İstanbul: İm Yayıncılık.
- Karataş, Y. (2018). Estetik katkılı kolayda mal ambalajlarının tüketici davranışlarına etkileri (yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> tabanından erişildi (erişim no: 490929)
- Karataş, Y. (2019). *Hüznün kısa tarihi*. İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Jung, C. G. (2012). *Dört arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kazancakis, N. (2017). *Zorba* (Çev. Ahmet Angın). İstanbul: Can Yayınları.
- Kennedy, P. (2017). *Büyük güçlerin yükseliş ve çöküşleri* (Çev. Birtane Karanakçı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Ölümcül hastalık umutsuzluk* (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). İstanbul: Doğubatı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2015). *Korku ve titreme* (Çev. İsmail Yerguz). İstanbul: Say Yayınları.
- Korkmaz, R. (2002). *İkaros 'un yeni yüzü- Cahit Sıtkı Tarancı*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2007). Romanda mekânın poetiği. *Dil ve edebiyat yazıları- Mustafa İsen'e Armağan*, s.399-413.
- Kramer, S. N. (2002). *Tarih Sümer'de başlar* (Çev. Hamide Koyukan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata felsefeyle bakmak*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

- Levinas, E. (2011). *Tanrı, ölüm, zaman*. (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Meriç, C. (2015). *Mağaradakiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Montaigne (2008). *Denemeler* (Çev. Sabahattin Eyüpoğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a anti-otoriteryanizm ve iktidarın altüst oluşu* (Çev. Kürşad Kızıltuğ). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rifat, M. (2008). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları-2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sartre, J. P. (2012). *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2014). *Bulanık* (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Can Yayınları.
- Soysal Eşitti, A. (2017). Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı romanında yapı ve izlek. *Turkish Studies*, 12/7, s. 633-668. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.10102>
- Şeriatı, A. (2007). *İnsanın dört zindanı* (Çev. Hüseyin Hatemî). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Thomas Hobbes (2007). *Leviathan* (Çev. Semih Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (2019). *Yelda Karataş*. Erişim adresi: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/karatas-yelda>
- Uzunkaya Ferhat (2020). *1980 sonrası Türk romanında yabancılaşma* (doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> veri tabanından erişildi (erişim no: 629023)
- Ülper Oktar, S. (2018). İbrahim'in yolculuğu: imana ilişkin bir sorgulama. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, güz/26, s. 13-26. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/612412>
- Wikipedia (t.y.). *Clytemnestra*. Erişim adresi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Clytemnestra>
- Wikipedia (t.y.). *Helen*. Erişim adresi: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Helen>

EK-1: TEZ ORJİNALLİK RAPORU

	ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: 17/01/2023	
+	Tez Başlığı: YELDA KARATAŞ ŞİİRLERİNDE İZLEK Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 121 sayfalık kısmına ilişkin, 17/01/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 'tür. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☐ Kaynakça hariç 3- ☐ Alıntılar hariç/dâhil 4- ☐ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 17/01/2023 Adı Soyadı: ÇAĞRI ÇOBAN Öğrenci No: 19201800001 Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR. _____ Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ	

EK-2: ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU

	ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA	
Tarih: 17/01/2023	
+	Tez Başlığı: YELDA KARATAŞ ŞİİRLERİNDE İZLEK Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 17/01/2023 Adı Soyadı: ÇAĞRI ÇOBAN Öğrenci No: 19201800001 Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ Detaylı Bilgi: https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003 Telefon: 0-4782117522 Faks: 0-4782117523 E-posta: sbe@ardahan.edu.tr	

ÖZ GEÇMİŞ

Çağrı Çoban, doğumludur. Kevser Çoban ve Selçuk Çoban'ın oğludur. 1988-1992 yılları arasında Mersin'de yaşadktan sonra Erzurum'a döndü ve aynı yıl öğrenim hayatı başladı. 1992-1993 Dadaşköy İlkokulu, 1993-1997 Kültür Kurumu İlkokulunda ilköğretim birinci kademe eğitimini tamamladı. 1997-2000 yılları arasında Şair Nefi Ortaokulunu okudu. 2000-2004 yılları arasında Nevzat Karabağ Anadolu Öğretmen Lisesini okudu. 2005 yılında Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi bölümünü kazandı ve bu bölümü 2010 yılında bitirdi. 2012 yılında Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalına kaydoldu. Aynı Yıl Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesinde çalışmaya başladı. 2014 yılında bu bölümden yatay geçiş yaparak Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalına geçiş yaptı ancak tez aşamasında bu bölümü bıraktı. Aynı yıl Açıköğretim Fakültesindeki görevinden ayrılıp Erzurum Final Okullarında öğretmen olarak göreve başladı. 2015'te Atatürk Üniversitesi Özel Vakıf Okullarında öğretmen olarak çalışmaya başladı ve hâlihazırda bu kurumdaki öğretmenlik görevine devam etmektedir. 2019 yılında tekrar Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalına kayıt yaptırdı.

Çağrı Çoban evli ve bir kız çocuğu babasıdır.