



SAADET HERDEM

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

2022



**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**AHMET HAŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MİTSEL VE ARKETİPSEL
UNSURLAR**

**Hazırlayan
Saadet HERDEM**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Hilal AKÇA**

Yüksek Lisans Tezi

Şubat 2022, KAYSERİ

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**AHMET HAŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MİTSEL VE
ARKETİPSEL UNSURLAR
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan
Saadet HERDEM**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Hilal AKÇA**

Şubat 2022, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Saadet HERDEM

İmza



T.C.

ERCIYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrenci No : 4030830053

Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Program Adı : Yüksek Lisans

Tez Başlığı : Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Mitsel ve Arketipsel Unsurlar

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Önsöz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 253 sayfalık kısmına ilişkin 02/03/2022 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı: % 14' tür.

Filtrelemeye **alıntılar dahil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 02/03/2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hilal AKÇA

İmza

Öğrenci: Saadet HERDEM

İmza

KILAVUZA UYGUNLUK

“Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Mitsel ve Arketipsel Unsurlar” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Saadet HERDEM

İmza

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Hilal AKÇA

İmza

Türk Dili ve Edebiyatı ABD Başkanı

Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN

İmza

ÖN SÖZ

Tez çalışması iki temel yaklaşımı esas alacaktır. Bunlardan birincisi mitolojik yaklaşımı kapsarken diğeri ise arketipsel eleştiri temelli incelemeler sunacaktır. Mitsel söylemin kolektiviteye dayanan öyküsü, şiirlerin derinliğinde ve şiir öznesi etrafında irdelenmeye çalışılacaktır. Arketip ve mit kavramlarının kesişimi neticesinde incelemelerde karşılaştırmalı biçimde yorumlar da aktarılacaktır. Bahsedilen ortaklık ‘psikomitoloji’ çalışmalarından faydalanma amacının gerekçesi niteliğindedir.

Çalışma temel olarak üç bölümü kapsayacaktır. İlk bölümde teorik zemin oluşturulup mit, mitoloji, mitsel aktarım ve arketipsel eleştiri gibi konularla ilgili bilgilendirme yapılacaktır. Bu bölüm, incelemeyi bütünlüğe ulaştıran çeşitli kuramsal aktarımları sunacaktır. Bahsedilen teorik zemini takiben ikinci bölümde ‘Mitsel Unsurlar’ ve üçüncü bölümde ‘Arketipsel Unsurlar’ incelenecektir. Her bir unsur önce kavramsal olarak açıklanacak ve ardından şiir çözümleme metodu kapsamında incelenerek örneklenecektir.

Ahmet Haşim’in edebî dili, günümüz kullanımına göre eskiye dayalı olması sebebiyle şiirler alıntılanırken orijinal metinlerin hemen altında günümüz Türkçesi aktarımları da sunulacaktır. Orijinal metinler, İnci Enginün ve Zeynep Kerman (1996) tarafından hazırlanmış olan *Bütün Şiirler* eseri esas alınarak sunulacaktır. Günümüz Türkçesi aktarımlarında ise Asım Bezirci’nin (1985) hazırladığı çalışma kullanılacaktır.

Ahmet Haşim ile ilgili şimdiye kadar hazırlanmış olan çalışmalarda mitolojik bakış açısını yansıtan atıflar yer yer kullanılsa dahi bütünlüklü bir yaklaşımla ilk kez bu çalışmada değerlendirilecektir. Tezi hazırlama süresince Haşim’in bütün şiirleri incelenecek olup çalışmada seksen dokuz şiirinden söz edilecektir. Bütünlüklü biçimde ilk kez arketipsel yaklaşımı esas alan bu çalışmada Ahmet Haşim’in şiirlerindeki kişisel bilinçdışını yansıtan motifler, kolektif bilinçdışı imbiğinde damıtılarak evrensel bir düzlemde incelenecektir.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca emeğini esirgemeyen değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Hilal AKÇA’ya, tez komitesinde yer alan kıymetli hocalarıma, her zaman yanımda olan ailem ve arkadaşlarıma teşekkürlerimle...

Saadet HERDEM, Kayseri 2022

AHMET HAŞİM’İN ŞİİRLERİNDE MİTSEL VE ARKETİPSEL UNSURLAR

Saadet HERDEM

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hilal AKÇA

ÖZET

Mit, insanlığın varoluş serüveni boyunca gelişen arkaik temelli bir yapılanma sistemini teşkil eder. Bu sistem, insanlığın başlangıcından günümüze değin deneyimlediği atasal mirasın bir yansımasıdır. Her birey, bahsedilen bu müşterek sistemin bir parçasıdır. Mitler, bireyden hareketle toplumsal bağlamda ortak bellek imgelemine yansır. Arkaik kültürlerden beslenen bu mirasın, öykü bazında ifadelenişi ‘mit’ iken davranış kalıbına yansıyan temsili ise ‘arketip’ tir. Genel manada insanlığa, dar kapsamda ise bireye etki eden bir tesirdir. Bu kalıtsal sistem ‘mitoloji’ bilim dalının araştırma alanını oluşturur.

Bu çalışmada mitolojik ve arketipsel yaklaşımla Ahmet Haşım’ın şiirlerinde kolektif bilinçdışını yansıtan unsurlar değerlendirilir. Böylece bireysel bilinçdışı oluşumundan hareketle toplumsal çizgiye ulaşan veriler tespit edilir. Haşım’ın şiirleri metin çözümleme yöntemiyle tahlil edilerek mitik ve arketipik öğeler değerlendirilir. Bu unsurlar, çıkış noktasının kolektiviteye dayanması sebebiyle Haşım’ın şiirlerinin hem yapı hem muhteva unsurlarını etkiler. Çoğunlukla tabiat unsurlarından beslenen bu yansımalar, şiirlerde sembol, imge, metafor üzerinden aktarılır. Haşım’ın tabiatın etkilenme hadisesi okurda ‘estetik haz’ ilkesinin yaratımına temel gerekçe oluşturur. Zira birey tabiatın ruhundan akseden özdeşimlerle karşılaştığında yani eserde tabiat üzerinden kendini bulduğunda tamamlanma hissi duyar. Haşım’ın şiirleri üzerinden gerçekleştirilen tabiat ve insan ruhu arasındaki bu kolektif etkileşim, şiirlerin estetik haz eksenini oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Haşım, Şiir, Mitoloji, Arketip.

MYTHICAL AND ARCHETYPAL ELEMENTS IN AHMET HAŞİM'S POEMS

Saadet HERDEM

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences

Master's Thesis, February 2022

Supervisor: Dr. Hilal AKÇA

ABSTRACT

Myth constitutes an archaic-based structuring system that develops throughout the existence of humanity. This system is a reflection of the ancestral heritage that humanity has experienced from the beginning to the present. Every individual is a part of this mentioned common system. Myths reflected the imagination of collective memory in the social context starting thus individual. While the expression of this heritage, which is fed from archaic cultures, on the basis of stories, is 'myth', its representation reflected in the behavior pattern is 'archetype'. While it is an effect that affects humanity in general, it is an effect that affects the individual in a narrow context. This hereditary system forms the research area of the 'mythology' discipline.

In this study, the elements reflecting the collective unconscious in Ahmet Haşım's poems were evaluated from a mythological point of view. So, the data reaching the social line, starting from the individual unconscious formation, has been determined. Haşım's poems were analyzed by text analysis method and mythic elements were evaluated. These mythical elements have affected both the structure and content of Haşım's poems, as the starting point is based on collectivity. These reflections, mostly fed by nature elements, are conveyed through symbols, images and metaphors in poems. The event of Haşım's being affected by nature constitutes the main reason for the creation of the principle of 'aesthetic pleasure' in the reader. When the individual encounters identifications reflecting from the spirit of nature or in other words when he/she finds himself through nature in the work, he/she feels a sense of completion. This collective interaction between nature and human spirit which realized through Haşım's poems, constitutes the aesthetic pleasure axis of the poems.

Keywords: Ahmet Haşım, Poetry, Mythology, Archetype.

İÇİNDEKİLER

AHMET HAŞİM'İN ŞİİRLERİNDE MİTSEL VE ARKETİPSEL UNSURLAR

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI.....	ii
KILAVUZA UYGUNLUK	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİ TANIMI VE TARİHÇESİ

1.1. Mit Kavramının Tanımı.....	11
1.2. Mitlerin Ortaya Çıkış Teorileri.....	13
1.3. Mitlerin Sınıflandırılması	13
1.4. Mitolojinin Doğuşu	14
1.5. Mitoloji ve Diğer Bilim Dalları İlişkisi	15
1.5.1. Mitoloji ve Psikoloji İlişkisi.....	15
1.5.2. Mitoloji ve Edebiyat İlişkisi.....	17
1.5.2.1. Mitoloji ve Dil İlişkisi	18
1.5.2.1.1. Mit ve Sembolizm İlişkisi	19
1.5.2.1.2. Mit ve Göstergebilim İlişkisi	19
1.5.3. Mitoloji ve Din İlişkisi	20
1.6. Arketipsel Eleştiri.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

MİTSEL UNSURLAR

2.1. Anasır-ı Erba	23
2.1.1. Su.....	23
2.1.2. Ateş.....	41
2.1.3. Hava	50
2.1.4. Toprak	59
2.2. Mitolojik Gök Cisimleri Simgeçiliğı.....	63
2.2.1. Gök.....	63
2.2.1.1. Göğç Yükseliş Simgeçelliğı.....	69
2.2.2. Güneş.....	73
2.2.3. Ay	80
2.2.4. Işık.....	91
2.2.5. Yıldız - Gezeğen Sembolizmi	95
2.3. Bitki Mitolojisi	102
2.3.1. Ağaç	102
2.3.2. Gül.....	110
2.3.3. Nergis/Narkissos	114
2.3.4. Lotus/Nilüfer	119
2.3.5. Lale.....	123
2.3.6. Zambak.....	126
2.3.7. Menekşe	128
2.3.8. Karanfil.....	129
2.4. Kuş Mitolojisi.....	132
2.4.1. Zümrüd-ü Anka	133
2.4.2. Leylek/Kuğuş.....	135

2.4.3. Bülbül	138
2.4.4. Karakuş.....	139
2.4.5. Yaras.....	142
2.4.6. Güvercin	143
2.5. Değerli Taş ve Madenler	143
2.5.1. Altın.....	143
2.5.2. Gümüş	147
2.5.3. İnci.....	149
2.5.4. Diğ�r Taş ve Madenler	151
2.6. Mitolojik Renk Sembolizasyonu	153
2.6.1. Kırmızı	153
2.6.2. Mavi	155
2.6.3. Yeşil	156
2.6.4. Sarı	156
2.6.5. Beyaz/Ak.....	157
2.6.6. Siyah/Kara.....	158
2.6.7. Mor/Menekş� Rengi	158
2.6.8. Pembe	159
2.6.9. Gümüş Renk.....	159
2.7. Mitolojik Sayı Simgeciği	169
2.7.1. Bir.....	169
2.7.2. İki	171
2.7.3. ���	175
2.7.4. Dört.....	177
2.7.5. Yedi	178

2.7.6. Sekiz	180
--------------------	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARKETİPSEL UNSURLAR

3.1. Metin Tertibinde Arketipsel Düzen: Mit Sistematiği	182
3.1.1. İlkbahar/Komedyâ Miti	183
3.1.2. Yaz/Romans Miti	192
3.1.3. Sonbahar/Tragedya Miti.....	195
3.1.4. Kış/Taşlama Miti.....	210
3.2. Yolculuk/Aşama Arketipi.....	218
3.3. Arketipsel Kavramlar	231
3.3.1. Bilinç	231
3.3.2. Kişisel Bilinçdışı	231
3.3.3. Kolektif Bilinçdışı	231
3.3.4. Gölge	232
3.3.5. Anima - Animus	233
3.3.6. Pygmalion Kompleksi	240
3.3.7. Kadın Temelli Arketipler	243
3.3.7.1. Güzellik Kraliçesi	243
3.3.7.2. Işığın Hanımı	245
3.3.7.3. Gece Kraliçesi.....	246
3.3.7.4. Ocağın Hanımı.....	247
3.3.7.5. Yeryüzü Kraliçesi	248
SONUÇ	250
KAYNAKÇA.....	254

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1: Şiirlerde Renklerin Anlamsal Çağrışımı	160
Tablo 3.1: “Hayal-i Aşkım” Şiirindeki Anlamsal Çağrışimler	198



GİRİŞ

Edebiyat, sosyal bir varlık olan insanı konu edinen bir yapılanmaya sahip olması dolayısıyla sosyal bilimler arasında yer bulur. Pospelov, *Edebiyat Bilimi* adlı eserinde; edebiyat bilimi, halkların sanatsal edebiyatını inceler, amacı da bu ürünlerin şekil ve içeriklerinin gelişimindeki yasalı oluşları ve özellikleri açıklayabilmektir şeklindeki izahını aktarır (Pospelov, 1984, s. 14).

Edebiyat, sanat dalı olması itibarıyla ‘estetik haz’ duygusu nispetinde bireylerin zihninde çoklu yorumlar ihtiva eder. Her sanat, gereken değerin verilmesi ölçüsünde güzel ve yararlıdır. Sanatın dile getirdiği hayal veya düşünceler, o sanatı kullananların kendi his ve fikirlerinden daha önemlidir; sanat onlara kendi hayal veya görüşlerine benzer şeyleri zevk duyacakları bir biçimde anlatma hüneri ve bu şekilde anlatmanın verdiği rahatlık dolayısıyla keyif verir (Wellek & Warren, 2015, s. 35).

Edebiyat biliminin önemli bir kolunu oluşturan alt dallarından biri ‘edebî eleştiri’dir. Edebî ürünü estetik bir nazariye kapsamında ele alarak dil, üslup, biçim ve içerik çerçevesinde değerlendirme alanı sunar. Sanatsal metinleri tahlil ederken ‘estetik haz’ arayışı hedefinde olduğundan dolayı edebî eleştirinin kendisi de aslında bir çeşit sanattır (Wellek & Warren, 2015, s. 28). Eleştiriye diğer sanatlardan ayıran belirleyici bir yönü ise onun konuşabilmesi mukabilinde diğer sanatların dilsizliği ve çağrışımlar oluşturmalarıdır. Şairin sessiz çılgılığı bir tür anlaşılma olarak değerlendirilse dahi Wellek, en ulvi anlamın anıtlar kadar sessiz olan şiirler olduğunu vurgular (Wellek & Warren, 2015, s. 30). Şiirin imge, sembol, alegori, metafor taşlarıyla kurulan bir duvar olması mahiyeti onu sanatsal düzlemde önemli bir dereceye taşır. Eleştirinin işlevi, edebî alanın tümevarımsal araştırmasından elde edilen kavramsal bir kapsamın kaideleriyle edebiyatın irdelenmesidir (Wellek & Warren, 2015, s. 33). Dolayısıyla parçadan bütüne giden yolda anlam çözümleme çalışmasından söz edilir.

Ahmet Haşım, çağdaş Türk şiirinde yenilikçi sanat anlayışını benimseyen önemli bir şahsiyettir. Öz/saf şiir geleneğinin güçlü temsilcilerinden biri olarak ‘mükemmeliyetçi’ sanat görüşünü yansıtır. Bu niteliği, onun ‘üslupçu’ şahsiyetler arasında anılmasını sağlar. Edebiyat tarihi kapsamında Ahmet Haşım, bir edebî dönemin bütün niteliklerini sanat yaşamı boyunca sürdüren şahsiyet olma vasfına sahiptir. Keza Fecr-i Âti Dönemi edebiyatı, Ahmet Haşım ile birlikte anılmış olup o, bütün sanat hayatı boyunca bu edebî yönelimi sürdüren tek şair olma niteliği gösterir.

Çalışmada Ahmet Haşım’ın şiirleri mitsel ve arketipsel bakış açısı kapsamında değerlendirilirken sembol dili çözümlemesi tekniği kullanılır. Çalışma hazırlanırken sanatçının düşünce dünyasına daha fazla nüfuz edebilmek adına diğer yazınlarını oluşturan nesir türündeki çeşitli eserleri, röportaj ve gazete yazıları da irdelenerek etraflı bir inceleme sağlanmaya çalışılır.

İncelemede edebî eleştiri yaklaşımı kapsamında sembolik formlar felsefesi uyarınca; mitik, arketipik, psikolojik eksenli simgesel anlam çözümlemesi yordamı izlenir. Temel alınan bakış açısı; mitsel ve arketipsel yaklaşımı esas alan bir çözümlemedir. Bununla birlikte incelenen unsurlar dil ve psikoloji gibi anlam dairelerinde farklı boyutlarla ele alınmaya çalışılır.

Ahmet Haşım’ın doğa üzerinden öze ulaşma temelli yansıyan bakış açısı kapsamında çalışmada bazı tabiat unsurları, mitik söylem dili çerçevesinde izahlandırılır. ‘Mitsel Unsurlar’ bölüm başlığı içerisinde doğaya dair motifler detaylı biçimde değerlendirilir: Anasır-ı erbayı oluşturan dört element (su, ateş, hava, toprak), gök cisimleri simgeciliği (gök, güneş, ay, ışık, yıldız ve gezegen), bitki, kuş, değerli taş ve maden, renk ve sayı mitolojileri motifler hâlinde açıklanır.

Psikolojik bakış açısı yönelimli çözümleme tekniğinin kullanımı neticesinde çalışmada ‘Arketipsel Unsurlar’ bölümü oluşturulup ve ‘metin tertibinde arketipsel düzen; mit sistemiği’, ‘mitolojik yolculuk/aşama arketipi’, ‘arketipsel kavramlar; kadın temelli arketipler’ ve ‘psikomitolojik tespitler’ bu bölüm içerisinde sunulur. Bahsedilen iki temel bakış açısı kimi zaman ortaklaşılan alanlar oluşturur. Bu durum çalışmada psikomitolojik yorumlama yolunu açar. Zira psikomitolojinin amacı, arkaik insandan beri süregelen bireyin psikolojik temayüllerinin mitolojik öyküsünü, zincirin halkaları olarak sunulur.

Mitsel ve arketipsel unsurlar, şiirlerin iç dünyasına nüfuz etmiş biçimde yer alır. Böylelikle somut biçimde yakalanamayan bazı motifler imgesel düzlemedir. Keza Ahmet Haşım'ın şiirlerinde soyut bir âlem gizlidir ve o, anlatmak istediklerini genellikle imgeler, semboller, metaforlar aracılığıyla aktarmayı yeğler. Bu sebeple Haşım, okurunun da birikimli olmasını, eserlerine bilinçli bir çerçeveden yaklaşılmmasını bekler. Sanatçının “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” isimli poetika metninde de belirttiği gibi şiirin ‘anlam’ derinliğine her okur ulaşamaz:

Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi ‘mana’, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez; yalnız hayalât ve kelime kâfilelerini, vızılıtlı arılar gibi haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyir-ül ukûl arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. (Ahmet Haşım, 1996, s. 72)

Ahmet Haşım'ın sanat anlayışına göre şiirde anlam aramak yersiz bir eylem olarak değerlendirilir. O, şiirin musiki ve ahenk veren yönünü ön planda tutar. Ahmet Haşım'ın şiirlerinde ‘tabiat’, ahenk ve musiki unsurlarını bünyesinde barındıran bir yapılanma içererek aynı zamanda şaire ilham veren temel malzemeyi oluşturur. Bu kapsamdan hareketle çalışma içerisinde tabiat unsurları, mitolojik anlam çözümlemesine tabi tutulur. Tabiatın ruhunda kendini bulan birey ve benlik algısı çerçevesinde şiirler üzerinden arketipsel çözümleme sunulur.

Ahmet Haşım'ın dil ve üslubunda görülen divan edebiyatına yakınlık dikkat çekicidir. Bu durum, çalışma içerisinde klasik anlayışın mazmun geleneği izahıyla sınırlı kalmayıp mitsel söylem perspektifinde değerlendirilir. Haşım'ın şiirlerinde geleneğe yaslanan ama modern bir yönelimle kullanılan “akşam, çöl, su, ateş, renk” motifleri öne çıkan söylemleri oluşturur. Ahmet Haşım'i okurken hem klasik devir şiir anlayışına hem modern şiir görüşlerine hâkim olmak gerekir. Bu sebeple tezi hazırlama sürecinde İskender Pala'nın; *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Dursun Ali Tökel'in; *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar: Şahıslar Mitolojisi* gibi klasik edebiyat dönemini esas alan kaynaklara da müracaat edilir. Öte yandan Haşım'ın sembolik dili kullanmadaki yetkinliği kapsamında şiirlerden hareketle imge, metafor ve sembol çözümlemeleri esas alınır. Bahsedilen mitik sembol dilinin çözümlemesi kapsamında faydalanılmak üzere Ernst Cassirer'in; *Sembolik Formlar Felsefesi 1-2* serisine ve

Sembol Kavramının Doğası eserine başvurulur. Ayrıca Ahmet Haşim'in söylemindeki zengin içerik ve çoklu anlam dairelerine ulaşan tutumu kapsamında farklı disiplinlere de müracaat etme zarureti görülür. Zira şiirlerde psikoloji literatürüne dair birtakım değerlendirmeler sunulurken Carl Gustav Jung'un 'arketipsel yaklaşım' teorisinden faydalanılır.

Ahmet Haşim ile ilgili hazırlanmış olan ve bu çalışmada da yer yer atıflarda bulunulan bazı tez çalışmaları şöyle sıralanabilir: Seher Özkök (2019), *Ahmet Haşim'in Şiirinde Özne, Doğa ve Yersizyurtsuzlaşma* isimli doktora tezi ile Lacan topolojisi esaslı bir çalışma yürütmüştür. Şiirlerden hareketle daha çok şairin psikolojik tespitleri sunulmuştur. Bu çalışmada ise 'su' unsuruna dair değerlendirmeler başta olmak üzere 'ayna teorisi' kapsamında bahsedilen doktora tezine atıflarda bulunulur.

Hatice Kocabay (2010), *Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Zaman* adlı yüksek lisans tezinde, Haşim'in empresyonist şiirlerinde 'çizgisel zaman' tasarımıyla Bergson'un 'çevrimsel zaman' kavramları ekseninde değerlendirmeler sunmuştur. 'Durée' ve 'Bellek' kavramları üzerinde durularak zaman faktörüne felsefî yorumlar getirilmiştir.

Funda Durmuş (2019), *Döneminin Sanat/Edebiyat, Fikir, Sosyal ve Siyasî Olayları İçinde Ahmet Haşim* isimli yüksek lisans tezinde, Haşim'i sosyal, siyasi ve edebî eleştiriler düzleminde ele almıştır. Buna göre Haşim'in Millî Mücadele Dönemi'nin en sıcak günlerinde sunduğu "Bir Günün Sonunda Arzu" isimli şiiri ile sert eleştirilere maruz kalmasından bahsedilen kısımlar dikkat çeker. Öte yandan Çanakkale Savaşı'na katılan şahsiyetin şiirlerine yansımaya bu yönü ile ilgili yorumları da mevcuttur.

Funda Avşar (2004), *Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Kelime Dünyası* adlı yüksek lisans tezinde kelimelere dil çalışmaları kapsamlı yönelim göstermiştir. İki kısımda oluşturulan çalışmada, şiirlerdeki kelimelerin kullanım sıklığı, söz sanatları, tekrar eden söylemler sunulmuştur.

Nigâr Gelgör (2019), *Ahmet Haşim Sözlüğü* isimli çalışmasında kelime dünyası üzerine yönelim göstererek anlamsal değerlendirmeler sunmuştur. Kelimeler, şiirler arasında farklılaşma durumuna göre mukayeseli olarak ele alınmıştır.

Ahmet Haşim'in Hayatı - Şahsiyeti - Eserleri

Hayatı

Ahmet Haşim'in doğum yılı ile ilgili araştırmacılar tarafından çeşitli tarihler saptanır. *İstanbul Ansiklopedisi*'nde yer alan bilgiye göre bu tarih Ali Nüzhet Göksel tarafından 1885 olarak belirtilirken Şerif Hulusi 1883/1884 tarihini beyan eder. Kaya Bilgegil ise 1304 Hicrî, 1303 Rumî yılında Bağdat'ta doğduğunu ifade eder (Enginün, 1996, s. 5).

Ahmet Haşim'in babası, Bağdat'ın bilginler yetiştirmiş Alûsîzadeler soyuna mensup olan Arif Hikmet Bey'dir. Haşim doğduğunda babası Hulle'de kaymakamdır (Bezirci, 1986, s. 10). Annesi Sara Hanım ise Kahyazadeler'dendir. Onun büyük babası da bir âlimdir ve Bağdat'ın ilk Meclis-i Ayan azalarındandır. Köklü bir aile yapısına mensup olan Ahmet Haşim, dünyaya bakış açısı ve düşünce tarzı ile bu kültürel zenginliği şahsiyetinde birleştirir. Onun sohbetlerinde kimi zaman nükteci kimi zaman yergiyi mizaha bürüyerek yansıtan tavrı ile şakacı, muzip bir aktarım görülür. Bu eğilim, yazılarında ise bilgin ve sanatkârane bir üslupla okurunun karşısına çıkmasında etkili olur (Çoban, 2004, ss. 15-16).

Annesi duygusal ruhlu ve fiziksel rahatsızlıkları olan bir kadındır. Haşim, annesine düşkün bir çocuk olması sebebiyle onunla sıkça vakit geçirmekten memnuniyet duymuştur. 1893 yılında annesini kaybeden Haşim, altı-yedi yaşlarında öksüz ve yalnız bir çocuk olarak kalmıştır. Babası sert bir kişilik yapısına sahip bir bey olup Haşim ile annesi kadar ilgilenememiştir. Bu sebeple Haşim'in ruhunda annesine dair özlemin keskin izleri derinleşmiştir. Onunla geçirdiği mutlu günleri hiç unutamamıştır keza sanat eserlerinde de bu tesiri doğrudan görebilmek mümkündür (Bezirci, 1986, s. 10).

Annesinden ayrılmış bir çocuğun derin hüznü içerisinde olan Haşim, çocukluk yıllarını geçirdiği Bağdat çevresinden de ayrılarak babasıyla birlikte 1894 yılında İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'a yerleşince buradaki Numune-i Terakki Mektebi'nde eğitim görmeye başlayan Haşim, bu okulda Türkçeyi öğrenmesinin ardından şimdiki Galatasaray Mektebi'ne devam etmiş olup buradan 1907 yılında mezun olmuştur (Güntürkün, 1988, s. 15).

Ahmet Haşim'in okul dönemi yalnızlık duygusu içinde geçmiş olup genellikle kendini garip ve yabancı hissetmiştir. Okul döneminin başlarında edebiyattan ziyade matematik dersleri dikkatini çekmiştir. İlerleyen süreçte arkadaşlık ettiği Ahmet Bedii isimli kişi vesilesiyle Fransız edebiyatına dair birtakım önemli eserleri okuma yönelimi oluşmuştur. Simgeci anlayışı içeren bazı eserler vesilesiyle şiir türü dikkatini çekmiştir. İlerleyen zamanlarda tanıştığı bugünün önemli şahsiyetlerinden olan İzzet Melih, Hamdullah Suphi, Abdülhak Şinasi, Emin Bülent, Refik Halit gibi genç edebiyatçılarla arkadaşlığı şiir ve edebî sohbetler üzerine gelişerek keyifli bir hâl almıştır. Bu dönemlerde Haşim, Abdülhak Hamit'i ve Servet-i Fünun şairlerini okumuştur. Ayrıca, çağdaş Fransız şairleri Baudelaire, Rimbaud, Regnier, Verlaine, Samain gibi kişileri de okumayı göz ardı etmemiştir. Onun düşünce dünyasının oluşumuna katkı sağlayan kişiler olarak Gourmont, Alain, Anatole France gibi edebî şahsiyetler anılmıştır. Tüm bunların yanı sıra kendisine 'şair' şeklinde seslenen hocası Ahmet Hikmet Müftüoğlu da onun edebî gelişimine tesir eden kişiler arasında yer almıştır (Bezirci, 1986, s. 11).

Ahmet Haşim'in iş hayatındaki rolü ise 1907 yılında Reji İdaresi'nde memuriyet göreviyle başlamıştır. Gençlik yıllarının bir döneminde hukukla ilgilenmek düşüncesinde olmakla birlikte başladığı Hukuk Mektebi'ni çeşitli sebeplerden ötürü bitirememiştir. 1909 yılıyla birlikte Fransızca hocası olarak İzmir Sultani İdadisi'nde görev almıştır. Ardından gelen süreçte tekrar İstanbul'a dönerek Maliye Nazırlığında tercümanlık görevinde bulunmuştur. Askerde bulunduğu süreçte Çanakkale Savaşı'na katılarak bizzat cephede görev almıştır. 1917'de İaşe Müfettişliği 'ne atanmış fakat sonrasında askerlik görevinin bitmesiyle bu işinden de olarak maddi durumu kötüleşmiştir. 1920 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne atanmış ve burada 'Estetik ve Mitoloji' derslerine girmiştir (Güntürkün, 1988, s. 15).

Haşim'in hayatını etkileyen ve kendini ifade etme çabası içinde olduğu konulardan biri de Bağdatlı bir aileden gelmiş olduğu için onu Arap ırkına bağlayan görüşlerdir. O, bir oyunda izlediği karakterin ruh yapısıyla özdeşim kurmuş; asıl babasının bir Yahudi olduğunu öğrenen genç Fransız milliyetçisi gibi damarlarındaki bu yabancı kanla sürekli olarak çatışma içinde olmuştur. Böylesi bir duygusallığa karşın Haşim, bir Türk ve tam anlamıyla bir İstanbul çocuğu olarak değerlendirilmiştir (Karaosmanoğlu, 2000, s. 31).

Haşim, 3 Haziran 1933'te Pazar günü vefat etmiştir. Cenazesine ciddi anlamda ilgi ve değer gösterilmiş; ona millî bir cenaze töreni düzenlenmiştir. Tabutu Türk bayrağı ile kaplanmış olarak babasının na'sının bulunduğu Eyüp semtine götürülmüştür. Cenazesinde, herkesin büyük bir hürmet duygusu taşıdığı büyük bir kalabalık, birçok edip, şair, hükümet temsilcileri, gazeteciler, öğrencileri ve 'çiçekler' vardır (Hisar, 1979, s. 134).

Şahsiyeti

Ahmet Haşim'in sanat dünyasındaki yetkinliği, dönemindeki genç nesli de olumlu yönde etkilemiştir. Bu gençlerden biri olarak Türk edebiyatının değerli şahsiyetlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar, Haşim'in kendinden sonraki nesil için rol model olma vasfı taşımasından söz etmiştir. Şiirleri, yazıları ve düşünce dünyalarını bu kapsamda geliştirmeye çalışan bu yeni kuşak, Haşim'i yol gösteren bir rehber olarak değerlendirmiştir. Yenilikçi sanat anlayışını savunan Haşim, gençlere gerek sunduğu teorik bilgilerle gerek bunları hayata geçiren uygulamaları ile kılavuzluk etmiştir (Tanpınar, 1977, s. 284).

Ahmet Haşim'in şiirleri üzerine edebî eleştiriler yazan Mehmet Kaplan'a göre, Haşim'in nitelikli şiirleri ciddi bir birikim ve emek üzerine oluşturulmuştur. Nitelikli ve mükemmeliyetçi şiiri ön plana çıkaran Haşim, İkinci Meşrutiyet Dönemi şiir anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Zira bu dönemin yüzeysel ve kolay oluşturulabilen şiiri karşısına Haşim, emek ve kültür birikimine dayalı, sanat yönü kuvvetli ürünler koymuştur. Kaplan'a göre Haşim'in şiirde yeni bir dönüm noktası yaratmasını sağlayan düşünce, şiiri içeriğin baskın kullanımından kurtarıp biçim/yapı unsuruna verdiği ağırlık ile ahenkli bir sanat eseri yaratma kabiliyeti göstermesi olarak yorumlanır (Tural & Cumbur, 1992, s. X).

Ahmet Haşim, şiirlerinde mükemmeliyetçi bir tavrı benimsemiş; toplum içinde saygı gören, iyi bir işte çalışan, çok güzel bir insan olmayı istemiştir. Tutkuları güçlü olmakla birlikte kendini hiçbir kadının beğenemeyeceğine inanmıştır. Çocukluğunun güzel günlerine duyduğu "geçmiş özlemi" dikkat çekse de o, daha çok olmayan bir hayal ülkesinin hasretini çekmiştir ve bunu şiirlerine de yansıtmıştır (Mehmet Fuat, 2008, s. 21).

Ahmet Haşim'in Batı tarzı sanat anlayışına yönelimin başarılı ilk temsilcilerinden olması konusunda Tanpınar şu açıklamalarda bulunmuştur: Biz ilk kez Ahmet Haşim ile birlikte Batılı anlamda gelişen asıl şiiri öğrendik. Şiiri oluşturan sözün istifi ve düzenine bağlı gelişen estetik dokunun gerekliliğini anladık. Sanat ve yaşamın ilişki derecesini belirleyen şiirin, farklı yönelimler besleyen ruha verdiği lezzeti tattık. Şiiri karmaşa içindeki dil ve gülünçlük içindeki vaaz üslubundan kurtaran da Ahmet Haşim olmuştur. Bu sebeple *Dergâh* dergisinde yayınlanan *Piyale* ön sözü şiir için gerçek bir dönüm noktasını teşkil etmiştir (Tanpınar, 1977, s. 284).

Haşim'in Fransızca'yı iyi bilmesi ve Fransız edebî şahsiyetlerine ilgi duyması neticesinde yaptığı çalışmalar, onu Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatının önemli bir ismi olma niteliğine erişirmiştir. Paul Verlaine'in eserlerini neredeyse ezbere bilen Haşim, düzenli olarak *Les Annales* isimli dergiyi takip etmiştir. Şiir ve romanların yanı sıra Fransız tiyatro eserleri ile de ilgilenmiştir. Henry Régnier'e olan hayranlığı neticesinde onun felsefi düşünce tarzını yansıtan eserler kaleme almıştır. Fransız edebiyatının önde gelen sanatçılarının eserlerini dikkatle incelemiş olup onun için bu eserler, kendi şahsiyetinin oluşumunda beslendiği kaynakları teşkil etmiştir. Mallarmé ile birlikte şiirde kapalı ve sır dolu oluş düşüncesini estetik dokuya işlemiştir (Güntürkün, 1988, s. 18).

Ahmet Haşim'in şiiri; her şeyi bir hayal, rüya, tasavvur olarak ele alan ve karamsarlıkla birlikte içinde gizemi de barındıran bir düşünce tarzının edebî ifadesidir. Yoğun bir hayal içinde varlığı ve eşyayı derin hülyaları eşliğinde vücut bulan yapıyla seyre dalmıştır. Böylelikle Haşim'de reel dünyadan kaçarak düşler ülkesine, bilinmeyen diyara yolculuk temi sanat eserlerine sıkça aksetmiştir (Yücebaş, 1985, s. 46). Keza Orhan Okay'a göre, bir sanatçıyı kendisi yapan ilk değer, şahsiyetinde gelişen orijinalitedir. Kalıtsal bir kabiliyetin yanı sıra iç dünyasında yer alan ruhsal durumlar da sanatçının kişiliğini tesiri altına alır (Okay, 1974, s. 192).

Ahmet Haşim'in sanat eserleri, zaman felsefesinin derinlikli anlamlandırmalarını kapsar. Geçmiş-hâl-gelecek arasında yoğun etkileşimler gözle görülür mahiyettedir. Bu yapıyı imgelere yüklenen zaman sistematığı çerçevesinde sunar. Hatice Kocabay, ilgili tezinde Haşim'in Bergson felsefesinden etkilenen zaman anlayışına göre çevrimsel zamanı, sembollerin çağrıştırdığını belirtirken çizgisel zaman ise empresyonist şiirlerde

imgelerle somutlaştırılan kesitler hâlinde sunulur görüşündedir.¹ Kelimelerin işlenişi, zamansal etkileşimler hâlinde dairesel bir döngü oluşturur. Zihinde anlamlandırılan çember düzenindeki bir bütünlüğü sunar. Haşim'in şiirinde temalar sembollerle çağrıştırılır, imgelerle gösterilir ama yine de ortada sunulan bir anlam yoktur. Arkasında anlamın saklandığı yoğun yapı, aktif bir okuma ve yorumlama sürecini zorunlu kılar. Bu bahsedilen yapı Régner'de "alacakaranlık atmosferi" anlamlandırması ile karşılaşılır. Sınırlı sözcüklerle derin anlamlar oluşturma görüşü Ahmet Haşim'in de tercih ettiği bir tarz olarak anlamı ikinci plana çeker. Böylelikle her okurda hatta okumada farklı şekilde teşekkür ederek çoklu bir anlamlandırma sistemi benimsenir. Çevrimsel zamanı da tam olarak bu doku sunar. *Durée* görüşünü yansıtan istençsiz bellek her an akışkan bir manalandırma temayülü ile sanat eserinde çoklu anlamlandırmayı sağlayan bir sistemi gerekli kılar. Sembolistlerin şiirde sınırları aşan, sürekli bir akışı gerektiren düşünce sistemi de istençsiz bellekle ilişkili bir anlayıştır. Böylelikle imge ve semboller sonsuz bir çağrışımı sunar (Kocabay, 2010, ss. 4-17).

Enginün'e göre Haşim'in şiiri bakımından önemli görülen iki noktadan birisi güzelin sade ve tek olarak gösterilmesi, gereksiz tekrarlardan uzak durulması; ikincisi de çay odasının bir çeşit o belde olarak sunulmasıdır. Haşim'i bu dünyaya bağlayan şey, şiirlerinde kurduğu o beldedir. Haşim'in özellikle ikinci dönem şiirlerinde bir sadeleşmeye gittiği bilinir. Gereksiz hiçbir sözcük kullanmaz, karışık nesnelerden bir arada bahsetmez (Enginün, 1992, s. 264). Ahmet Haşim'in şiirinde giderek kısalma ve derinleşme ile birlikte Japon sanatında haykay olarak ifade edilen kısa şiir formunu yansıtan yönelimi dikkat çeker. Haşim, kendi kısa şiirleriyle Japon şiir tarzı haiku arasındaki benzerlikle ilgili bizatihi bir yorumda bulunmamıştır. Lakin Haşim'in Fransız sembolistlerine ilgisi yanında Fransız Haikai şiir anlayışından da habersiz olmadığı bellidir (Suzuki, 2011, s. 1).

¹ Çevrimsel zaman, Bergson'un zaman felsefesi uyarınca geliştirdiği bir ifadedir. Süreyi sınırlandırmayan bir anlayışa yaslanır. Yani zaman unsuru, herhangi bir başlangıç ve bitişle kesintiye uğratılmadan özgür bir akışa dayandırılır. Bilinçdışı hareketi geçiren sembolik bir uyaran alan bireyin belleği sürekli bir akış hâlinde çağrışımlar dünyasındadır. Bergson'un istençsiz bellek olarak ifade ettiği alan bilincin derinliklerinde ve karanlık gizler içinde yüzen unsurların çağrışımlar yoluyla kıvılcımlanmasına işaret eder. Çizgisel zaman ise Bergson'un doğadaki unsurları kesitsel olarak bir görüntü dâhilinde sunan anlayışını içerir. Ölçülebilen, gözlemlenebilen bir nitelik gösteren anıları kapsayan tarihsel süreç olarak belirtilir (Kocabay, 2010, s. 21-30).

İnci Enginün, *Ahmet Haşim'in Estetiğinde Uzak Doğu* başlıklı makalesinde, Haşim-haiku ilişkisini şu cümlelerle yorumlar: Haykay (Haiku veya meşhur Japon şairi Basho'nun yaşadığı dönemdeki adıyla hokku) Japon şiir geleneğinde en kısa şiirler arasında yer alır. Ölümünden bir süre önce kendisini ziyaret etmiş olan Ahmet Hamdi Tanpınar ile Ahmet Kutsi Tecer'e sadece dörtlüklerden ibaret bir kitap yayımlamak istediğinden söz eden Ahmet Haşim, bu dönemde artık çok yoğun, damla şiir denilebilecek şiiri benimsemiştir (Suzuki, 2011, ss. 10-11).

Eserleri

Ahmet Haşim, *Göl Saatleri* (1921), Şiir

Ahmet Haşim, *Piyale* (1926), Şiir

Ahmet Haşim, *Bize Göre* (1928), Deneme

Ahmet Haşim, *Gurabahane-i Laklakan* (1928), Deneme

Ahmet Haşim, *Frankfurt Seyahatnamesi* (1933), Gezi Yazısı

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİ TANIMI VE TARİHÇESİ

Artık elinde mitolojinin anahtarı var.

Ruhun tüm kapılarını açmakta özgürsün...

-Carl Gustav Jung-

1.1. Mit Kavramının Tanımı

Mit, değerler dizisinde dünyayı anlamlandırma, biçimlendirme ve sembolleştirme şekli; yaşamın ve vakaların evrensel nitelikli öyküleridir. Anlamsal kapsama göre fikirleri yönlendiren bir bakış açısı ve kolektif nitelikli bir bellek türüdür (Bayat, 2005, s. 3). Mitler kültürel kapsamda toplumun bellek metaforlarını oluşturur. Arkaik kültürün derinliklerinde zuhur etmiş, bugüne ise semboller olarak yansımıştır. Dinler tarihçisi Mircea Eliade şöyle ifade etmiştir: Mitler, tanrısal nitelikli ve ilkel dönemlerde yaşanıp bitmiş bir hikâyeyi aktarır. Bir hakikatin masalsı veya doğaüstü biçimdeki anlatılarla nasıl hayata geçtiğinin öyküsünü yansıtmıştır ve evrenin oluşumuna işaret eder. Dolayısıyla Eliade miti, bir yaratılış anlatısı olarak düşünür ve içeriğinde yer alan olağanüstülükler ile gerçek arası ilişki olduğunu ifade eder (1993, s. 15).

Bilge Seyidoğlu, mit ifadesinin ‘fable’ veya ‘fiction’ kelimelerinin yerine kullanıldığından bahsederken sözcüğün esas manasının, oldukça kıymetli bir şeye sahip olan, tanrısal nitelikli ve anlamlı unsurlar biçiminde açıklanabileceğini söyler. Günümüzdeki anlamlandırılışına göre düşsel bir tasarım, hülya gibi manalarla karşılanan bu kelime; sosyoloji, etnoloji, tarih ve dinî alanlarda ilahi bir ritüel, arkaik

kültür inançları ve ilk numuneler gibi anlamları ihtiva eder. Mitlerin ilk oluşum süreci ilkel dönemlerde yaşamış olan arkaik toplumların elinde şekillenmiş olarak kabul edilir (1995, ss. 9-16). *Felsefe Sözlüğü*'ne göre mit kavramı; gerçekliğin ilkel bilinçte ütöpik bir aksedişi olup İlk Çağ'ın sözlü kültüründe yer almıştır. Mitoslar, tarihin erken dönemlerinde ortaya çıkmış anlatılardır. Bu anlatılardaki fantastik imgeler, doğa ve topluma ilişkin çeşitli fenomenleri genelleştirip açıklama gayretini içerir (Frolov, 1991, s. 339). Bu tanımlamadan farklı bir yaklaşım modeli olarak Schelling için mitik dünya; ahlak, bilgi, sanat gibi özgür bir dünyadır ve bu dünya kendine yabancı 'gerçeklik' ölçütleriyle değerlendirilmez. Aksine mit, kendi kuralları ve kabulleri kapsamında kavranılmalıdır. Miti ilkel bir tabiat yorumu olarak düşünmekle onu hikâyeye (kurguya) eş değer görmek aynı ölçüde yanlıştır. Çünkü bu iki görüş de mitik bilincin muhtevasının kendine has realitesini yok sayar. Mit kavramına yaklaşımda parçalara bölerek anlamlandırmaya çalışmak yerine bütünüyle kavramaya çalışmak yerinde bir yaklaşımı oluşturur (Soykan, 2016, ss. 25-27). Welles'ın yöntem önerisi olan tümevarımsal anlayış, gerçeği kavramaya yönelten bir yaklaşım olarak faydalı görülür. Gerçekçi olma noktasında başka bir anlayış geliştiren Malinowski için mit, medeniyetin zeminini teşkil eden bir niteliktedir. Basit ve uydurma bir öykü dizisi olmayıp bilakis daima başvurulabilecek yaşamın içinde var olan bir hakikattir. Metafizik bir kuram veya imajlar dizgesi olarak yorumlanmamakla birlikte dinsel formların ve bilginin hakiki nizamını yansıtır (Eliade, 1993, s. 24). Bahsedilen gerçekçi yaklaşımla koşut biçimde mitlerin yaratılışa dayandırılan izahı da mevcuttur.

Mitlerin yapısı ve işlevini açıklayan Eliade, özellikle arkaik toplumlarda yaşayan biçimiyle;

- Mitlerin tabiatüstü varlıkların öyküsü olduğundan,
- Öykünün hakikat ve kutsal olarak isimlendirildiğinden,
- Bu öykülerin daima yaratılışla ilgili oluşundan ve insana dair eylemlerin örnek tiplerini oluşturduğundan,
- Mitin esasında nesnenin kökeni olduğunu ve bunların 'yaşanmaya devam eden', 'tekrarlar içeren' bilgi ile ilişkisinden söz eder (Eliade, 2018, s. 33).

Eliade'nin sıralamış olduğu işlevlerden yola çıkılarak mitlerin varyantlaşma özelliği gösteren, yaşanan, tekrar eden bir yapıya sahip olduğu ifade edilir. Sembol

niteliği taşıyan bu formlar tekrarlama niteliği gösteren anlamlandırmalar içererek evrensel bir yorumlamaya ulaşır. Süreklilik arz eden bazı davranış ve ritüeller, kendisine yüklenen anlamları mükemmelleştiren bir anlayışı beraberinde getirir. Örneğin; namaz kılmak, şarap-ekmek ayinini gerçekleştirmek, bayrağı selamlayan bir askerin durumu eylemin sürekliliği kapsamında davranışa yüklenen anlamı, mükemmelleştiren bir algıya ulaştırır. Tekrarlamanın gücü, mitik bilinçteki algıyı da besleyen bir yapılanma teşkil eder (Durand, 1998, ss. 20-22). Mitlerin varoluş serüveni boyunca insanlık tarihi hatta evrensel boyutlarda yer bulmasının önemli bir izahı tekrarlanan alt yapıya sahipliğinden ileri gelir.

Mit ile ilgili farklı yaklaşımlar çoğaldıkça görüldüğü üzere yorumlarda da çeşitlenmeler, farklı boyutlarda değerlendirmelere sebebiyet verir. Bu çalışmalar ve çeşitli teoriler neticesinde kimi zaman tartışmalı izahlar yer alsa da aslında mitin bilimsel yönü ispat edilerek on dokuzuncu yüzyıl itibariyle bilim dalı olma mahiyeti kabul edilir.

1.2. Mitlerin Ortaya Çıkış Teorileri

Mitlere dair çalışma alanları çeşitlendikçe, yeni anlamlar kazandırma çabası oluşur. Arkaik kültürün kolektif yapıdaki ürünü olan mitlerin ortaya çıkışıyla ilgili farklı teoriler yer alır. Buna göre; scriptual teori, pek çok mitik motifin, kutsal kitap anlatılarındaki öykülerden beslendiği görüşüne dayanır. Böylelikle din-mit ilişkisi kapsamında bir teori geliştirilir. Tarihsel teori, mitolojik kişilerin çok eski zamanlarda gerçekten yaşadığına inanan bir anlayışı savunur. Efsaneler ve doğaüstü ritüeller bahsedilen arkaik nitelikteki kişilere bağlanır. Alegorik teoride arkaik zamanlara ait olan bütün mitler alegorik ve simgesel bir nitelik ihtiva eder. Buna göre birtakım tarihsel, felsefeye dayalı ve ahlakla ilişkili hakikatler imge, sembol ve metaforlar temsilinde mitik bir anlam dairesinde sunulur. Fiziksel teoride doğaya dair temel zemini teşkil eden birtakım unsurlar, doğal bir kuvvet ve kutsiyeti temsil eder (Tökel, 2000, ss. 13-15).

1.3. Mitlerin Sınıflandırılması

Mitler, farklı disiplin alanlarına da hizmet eden, alt yapısı derin içeriklere sahip unsurlardır. Bununla birlikte oluşumuna dair geliştirilen kuramların yanı sıra mitlerin

türsel sınıflandırması da değerlendirilme konusu oluşturur. Farklı sınıflandırmaların geliştirilmiş olması yanında Hooke'un tasnifi şu şekilde aktarılır:

Ritüel Mitleri: Eski kültürlerde törenlerin yerini tutan ritüeller gerçekleştirilir. Etkinlik(eylem) ve öyküyü içeren bu inanışlarda mitoslar öykü kısmını oluşturan anlatılardır. Sergilenen oyunun öyküsünü aktaran ritüel mitosları, dinî törenlere dayandırılarak oluşum gösterir.

Orijin Mitleri: Neden-bilim miti olarak adlandırılan türe göre bir inanış, isim veya varlığın oluşum sürecine dair bilgiler içerir.

Kült Mitleri: Bu öyküler, bir durumu tasvir eder ve mitlerin tekrarlama işlevine sahip olması beraberinde gelişen bir algıyı ortaya çıkarır. Yinelenen bu algı gücü, kült seviyesine ulaşarak bu mitos türünü oluşturur.

Prestij Mitleri: Bu mitin fonksiyonu, mitik karakterin doğum sürecine ve başardığı işlere gizem yükler. Hz. Musa'nın doğuşu ve sepetle Nil Nehri'ne bırakılışıyla başlayan mitolojik yolculuk serüveni örnek verilir.

Eskatologya Mitleri: Maddi düzlemde hayatın bitişi ve manevi yaşamla alakalı durumların genel isimlendirilişi eskatologya olarak belirtilir. Evrenin yaratılışı ile birlikte sonlandırılması gibi öyküler, metafiziksel mahiyetler içermesi sebebiyle ancak mitik dille izahlandırılma yoluna gidilir (Hooke, 1993, ss. 10-15).

1.4. Mitolojinin Doğuşu

'Myth' sözcüğüne eklenen -logos ifadesi ile 'mitler bilgisi' veya 'mitler bilimi' anlamındaki 'mitoloji' sözlüğü oluşur. Mitoloji, bir disiplin olarak on dokuzuncu yüzyılda ele alınmaya başlanır. İlk dönemlerde çeşitli yanılgılar içeren yorumlamalar yer alsa da bir bilim dalı olarak yine bu yüzyılda gelişme gösterir. Bu yanılgılardan biri olarak mitoloji denilince önceleri akla sadece Yunan mitolojisi gelir. Her milletin kendi kültür sistemi uyarınca şekillenerek evrensel dokuya ulaşan mit sistematiğine sahip oluşu yirminci yüzyılda kavranan bir gerçek olur (Tökel, 2000, s. 5).

Mitoloji çalışmalarına dair önemli bir isim olan Fuzuli Bayat, *Mitolojiye Giriş* adlı eserinde mitolojinin niteliklerine dair şu ifadelere yer verir: Mitoloji, arkaik kültürün bilimsel fikirler veren ilk tecrübelerini sözlü kültür aracılığı ile de olsa nesiller boyu aktarması dolayısıyla ilk bilim olarak kabul edilir. Kozmik bilgilerin sembolleşmiş

kaynağıdır. Toplumun inanç sisteminde yer edinmiş kutsiyete dair güçlerle etkileşimsel olması, dolayısıyla ilk ideoloji olarak yer alır. Sosyo-kültürel anlamda insanı iyi bir konumda muhafaza etme çabası itibarıyla ve evren sistematğinde insanın kendine dair bir yer edinmesini sağlaması yönünden ilk siyaset bilimidir. Mitoloji, soyut ve somut tüm anlamlandırmaları yansıtan, göstergeler yoluyla aktarılan dili, düşünceyle aynı noktada buluşturur. Mit, nesnenin nasıl ortaya çıktığının, arkaik nitelik gösteren halkın varoluşsal boyuttaki konumunun ve kargaşayı evren düzenine ulaştıran hakiki kuvvetin öyküsünü yansıtır (Bayat, 2005, ss. 4-5)

Mitlerin felsefi ve dinî kapsamını, tarihin derinliklerini yansıtan önemlerini ortaya koyan Bachofen ve Freud gibi araştırmacılar, rüya sembolizasyonu tekniğini geliştirerek motiflerin sembolik anlamının yorumlanmasına katkı sağlamışlardır. Zira Fromm mitlerin simgesel bir aktarım vasıtasıyla temsil edilen arkaik temelli hakikatler ve bilinlikler olduğunu belirtir (Fromm, 2015, s. 189). Mitoloji araştırmalarında tabiatı canlı gören animistik anlayış, mitleri doğanın dile tesirinin ürünü olarak değil bilakis insana özgü işaretlerin tabiata etkisi olarak ifade eder (Bayat, 2010, s. 36).

Joseph Campbell, tamamlanmış mitolojinin dört temel işlevi olduğunu belirtir, bunlardan kısaca bahsetmek gerekirse şöyle sıralanabilir:

- İlk fonksiyon, bireyde boyun eğme ve saygı duygusuyla beslenen gizem, kutsal isimler ve biçimleri işaret etmesidir. (metafizik-mistik yönelim)
- Kozmik bir âlem yaratma işlevi üstlenmesidir. (kozmoگونik yönelim)
- Var olan nizamın kabul edilebilirliği ve muhafaza edilmesini sağlayan ahlaksal bir ahenk oluşturması fikridir. (toplumsal yönelim)
- İnsanın birincil durumda olması ve uzlaşım göstermesidir (psikolojik yönelim) (Campbell, 1994, ss. 615-629).

1.5. Mitoloji ve Diğer Bilim Dalları İlişkisi

1.5.1. Mitoloji ve Psikoloji İlişkisi

Mitos sözcüğü, Yunancada öykü anlamına karşılık gelmekle birlikte en eski toplumların; kozmosa, dünyaya, doğadaki değişimlere insani vasıflar yükleyerek anlamlandırma çabasını yansıtır. Yaşamın gizine ulaşmak, evrenin farklı izlenimlerini yoruma kavuşturma gereksiniminden doğmuş öykülerdir (Necatigil, 1995, s. 7). Çeşitli

incelemeler geliştiren antropologlar, mitosların arkaik kùltùrlerde gerçekleştirilen ayinler yoluyla oluştuğu fikrine varır. Jung tarafından geliştirilen psikanalitik değerlendirmeler, konuya evrensel bir mahiyet kazandırır. Ona gùre mitoslar, insan ırkının kolektif bilindişına tekabùl eder. Bùylelikle de edebù ürünlerde tekrarlanarak arketipik unsurlar biçiminde vùcut bulur (Moran, 2009, s. 220). Bazı antropologların ve psikanalitik yorum getiren Jung’un ifadelerine bakıldığında geniş alan tasarımı sunan mitoloji dalının çeşitli disiplinlerle i içe olma durumu gùrùlùr.

Arketip kavramı, insan zihninin bütùnlùėu içerisinden kopamayacak kadar önemli mitik dağarcık unsurlarını kapsar. Kant’ın karanlık tasavvurlar olarak nitelediği zihnin gizli bùlgesindeki hazinedir. Psiřenin en ulvi değerlerini oluşturan ve bùylece tüm inançların kutsal Olympos’u durumundadır (Jung, 2009, ss. 17-21). Mitik tasarımların kùkenine dair araştırmalar yapıldığında mitlerin zihinsel varoluşa ve bellek metaforlarına dayandırılması yönùne bakılırsa psikoloji ve mitoloji alanlarının ortaklaştığı kısımları gùrebilmek mümkündür. Her ikisinde de ortak payda “insan ve psişe”dir. Bu ortak ürünler psikoloji literatùründe ‘arketip’ şeklinde bir söylemle karşılanırken mitoloji literatùründe ‘mit’ biçiminde ifadelendirilir. Mit kavramının yukarıda açıklanmış olması mukabilinde psikoloji literatùrù dâhilinde gelişen ‘arketip’ kavramının ne olduğu, nasıl doğduğu konusunda şu bilgiler aktarılır: Arketip sùzcùėù bilim dùnyasında ilk kez Carl Gustav Jung tarafından kullanılmış ve üzerinde araştırma yapılmıştır. ‘Kolektif bilindişının dominantları’ şeklinde ifade edilen bu kavram, modern psikolojinin önemli bir terimi olarak yer alır. Sùzcùk anlamı Yunancaya dayanmış olup etimolojik olarak “arche” başlangıç, ilk ve “typos” biçim kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuş arşetip veya arketip gibi biçimlerde kullanılır. Türkçe literatùründe ‘ilk model, ilk imge, asıl numune’ gibi anlamları karşılar (Sarıeek, 2013, s. 5).

Atasal miras, mitik bilinci oluşturan arkaik toplumlara kadar gùtùrùlùr. Bu sùrekliliėe koşut olarak Jung, arketipleri bir sistem biçiminde dùřùnùp inceler. Ona gùre bu unsurlar sadece genetik bir dùřùne ile sınırlı kalmayıp kalıtsal bir işleyiş dùzeni yani sistemi ihtiva eder. Mitik bilinç, bu sistemsel dùnùřùmün çarkını oluşturan bir yapı olarak anlatılır (Stevens, 1999, s. 52).

1.5.2. Mitoloji ve Edebiyat İlişkisi

Dilin kaynağı ile arkaik temel teşkil eden mitler, etkileşim hâlinde olan ve birbirinden ayrı düşünölmeyecek olgulardır. Öykü (söylence) antik uygarlıklara uzanan kökleriyle kuvvetli bir arkaik zemini teşkil eder. Dili kullanarak vücut bulan öyküler edebiyat ve mit ortaklığının malzemesini oluşturur (Cassirer, 1984, s. 36).

Mit-dil ortaklığına ya da birbirinden beslendiğine dair görüşe sahip bir araştırmacı olan Vico, kültür ve mitoloji felsefelerinin de kurucusu kabul edilir. Ernst Cassirer'in mitin asıl araştırmacısı olarak kabul ettiğı Vico'ya göre ilk bilim mitolojidir. Hayal gücü ile şiirin bağlantısı kaçınılmaz bir bütönlük arz eder. Zira ilk dönemlerde konuşmalar şiirsel bir söyleme dayanır. Vico'ya göre şiir, ilk insanların dili hüviyetindedir. Ritmik ve ölçüye dayalı bu üretim, düş dünyasının dışı vurumunda bir tür dil aracı olarak izlenimlenir. Bu sebeptendir ki mitoloji ile şiir arasında katı bir ayırım, çizgi yoktur. Homer anlatıları örneğindeki gibi mitoloji ritmik bir ölçü içinde bireylerin yaşantısını şiir formunda sunmuştur. Keza Vico'nun aktarımına göre Homer de gerçek bir kişilik olmayıp sosyal bir toplumun ortak karakterini yansıtmıştır (Önal Akkaş, 2008, s. 84).

Northrop Frye, edebiyatın menşeyini mite dayandırır ve edebiyat tarihinin hedefini ise mitik döngüsel süreci yeniden yakalayabilmek olarak ifade eder. Bu döngüsellığı mevsim sistematiğı formunda sunarak incelemelerde bulunur. Aynı zamanda mevsimsel geçişler, mitik algı zincirini ihtiva ederken edebiyatla ortaklığı kapsamında da edebî türler formunda incelenir (2015, ss. 190-192).

Mitik motiflerin edebî düzlemde kullanımı sırasında çeşitli söylem metaforları oluşarak imge, sembol, alegori sanatları ile doğrudan olmasa dahi dolaylı yoldan, sembolik bir anlam dairesi oluşturulur. İmgesel aktarımı bir tür kültür ve algı birikimi olarak değerdendiren Veselovski, imgelerin dil sanatı içerisinde yenileşme döngüsünde geçmişten beslenerek geliştiğı görüşündedir (Pospelov, 1995, ss. 257-258). İmge bağlamında izahlandırılan anlayış, edebî düzlemde mitik çağrışımların sanatlı söyleyiş biçimi olarak imgesel yolla yansıtılmasıdır. Potebnya'ya göre şiir ve sanat imgesiz kurulamaz. Perrine imgeyi, duysal tecrübenin dil vasıtasıyla aksettiriliş biçiminde tanımlar. Şklovski'ye göre imgenin vazifesi yüklendiğı mananın somut formunu oluşturur (Aksan, 2006, ss. 29-30).

1.5.2.1. Mitoloji ve Dil İlişkisi

Mitik düşüncenin tarihsel gelişimi ve psikolojik kökeni çeşitli filozof, etnolog, antropolog, psikolog ve sosyolog tarafından incelenir. Mitlere dair incelemelerde yirminci yüzyıla gelindiğinde esas olarak üç yaklaşım ortaya konulur. İlki etnolog ve antropologların geliştirdiği ampirik yaklaşım metodu olup bilimsel bir mit anlayışı ortaya konulmaya çalışılır. İkinci olarak dilsel ve yapısalcılık açısından yaklaşan inceleme metotları geliştirilir. Üçüncü yaklaşım ise ‘yaşayan mit’ anlayışına dayalı olarak mitleri, geçmişle sınırlı kalmayan bugün de izleri sürülebilen canlı bir sistematik biçiminde değerlendiren anlayıştır (Cassirer, 1984, ss. 74-127).

Cassirer (2005), belleğin ruhsal formlarını oluşturan merkezileşmiş kaynağı olarak ‘mitsel bilinç’ seviyesini işaret eder. Cassirer’in aşamalı bir yapılanma olarak değerlendirdiği zihin, filo-genetik ve onto-genetik süreçte meydana gelmiş bir yapıyı teşkil eder. Her bir aşamada farklı bir zihin işlevi ön planda değerlendirilir. Bu sistematigi bir piramit gibi düşünerek inceler. Aşağıdan yukarıya doğru gelişen sistematikte en alt tabakaya denk gelen süreç zihnin mitos düzeyine tekabül eder. Kişileştirilmiş varlıklar ve yüce güçler arasından insan henüz kopmamış bir parça olarak değerlendirilir. Mitsel bilinç, bireyi henüz mitik öykü düzeyinden ayırmaz. Belleğin aşamalı gelişiminde ikinci düzeye gelindiğinde zihnin dilsel gelişimi ile karşılaşılır. Bir önceki düzeyde bilince ifade fonksiyonu hâkimken bu aşamada bellekte temsil fonksiyonu ön planda olur. Yapılanmanın en üst katmanına gelindiğinde teorik bilinç düzeyi gözlemlenir. Böylelikle zihne saf anlam fonksiyonu hâkimiyet gösterir ve bilinci kuramsal düzlemin bir teorisini konumuna getirir (aktaran Kubilay, 2006, s. 326).

Sembolik form olarak dil, onu yeni öğrenen bir çocuk veya yabancı için karmaşa içindeki bir kaosu ifade eder. Zihin isimlendirip anlamlandırabildiği şeyleri öğrenebilen sistemle çalıştığı için birey, zaman içinde mantığını kavradığı ölçüde kargaşayı kozmosa dönüştürür (Panofsky, 2012, s. 28). Vico, yeni bir dil felsefesi kurduğu gibi yeni bir mitoloji felsefesi de kurup zihnin bütünlüğü kavramını ‘mit-sanat-dil’ üçlemesinde buluşturur. Vico ile başlayan bu fikir, bütünlüğünü romantizm akımı ile devam ettirir. Romantizm akımı ile sembol, mit ve imajlar yeniden rağbet görmeye başlar. Bu yeni dönemi ise Friedrich Schlegel ‘yeni mit’ görüşü ile canlandırır (Tufan, 2019, s. 30). Mitik bilincin varoluşun bütün safhalarını kapsaması beraberinde gelişen

kolektif yapısı değerlendirildiğinde mit, insanın tanrı diliyle konuşma teşebbüsünün şekli bir tezahürüdür. Esasında kolektivitenin temeli de burada gizlenir. Edebî alandan bakıldığında da hikâye etme sanatının, tanrının monark dilinin ve olimpik âlemin bir taklidi olduğu düşünülür.

1.5.2.1.1. Mitoloji ve Sembolizm İlişkisi

Sembolik fonksiyon, karşıtlıkların birleştiği yeri ifade eden bir anlamda kullanılır. Sözcüğün kökenine bakıldığında Almanca ‘sinnbild’ ifadesi ile karşıtlıkların bütünlüğü anlamına gelir. Jung, bu bütünleştirme işlevini evlilik anlamında kullandığı ‘conjunctio’ ifadesi ile karşılar. Sembolik fonksiyon, Aristotelesçi yaklaşımla terim ve nesnelerin birlikteliği ve bilinçdışının diplerini ifade eden bir anlamlandırmadır. Sembolizm, mana-imge (sinn-bild) birlikteliği ile kişiselleştirme sürecini oluşturur. Sembol, düşüncenin ilahi bir oğlu olarak değerlendirilir (Tufan, 2019, s. 35).

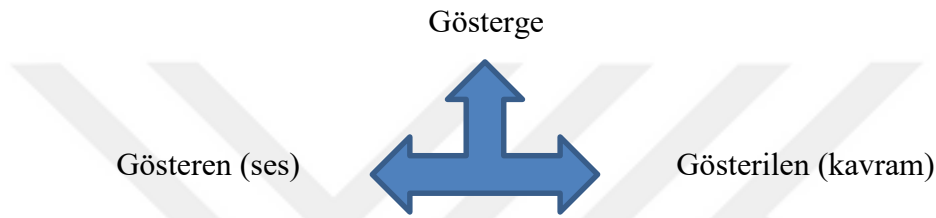
Paul Ricoeur, eklektik bir yöntem geliştirerek sembol yorumunu bütünlüğe kavuşturmuştur. Buna göre birinci yönelimi Freud’da sembolü semptomla indirgeyen yaklaşımdan ikinci olarak Jung’da sembolü bilince varmada kullanan yaklaşımdır. Ricoeur’e göre Freud’un çabası içgüdü ve tutkuları gizleyen imgeleri inceleyerek toplumsal maskenin düşürülmesidir. Jung’un gayreti ise ruhun açığa çıkarılmasıdır (Durand, 1998, ss. 130-133).

Cassirer, diğer sembol araştırmacılarından farklı olarak sembolü özel bir alanda, sınırlı kapsamda incelemeyip aksine bütün hâlinde mitin, dilin, sanatın özünde sembolik biçimlendirme ile zihnin genel işleyişini irdemiştir (Cassirer, 2011, ss. 156-157). Bu çalışmada da Ernst Cassirer’in düşünceleri temelinde gelişen dil-mit-sembolizm odaklı değerlendirmeler yer alır.

1.5.2.1.2. Mitoloji ve Göstergebilim İlişkisi

Ferdinand de Saussure’ın ortaya koyduğu ‘yapısal dilbilim’ teorisi yirminci yüzyılla birlikte gelişme gösterir. O döneme kadar dil çalışmalarında tarihsel süreç kronolojisi takip edilerek zaman içerisinde dilde gelişen değişiklikler ortaya konulmaya çalışılır. Bu teorik yaklaşım beraberinde dilde artzamanlı (diachronic) ve eşzamanlı (synchronic) yaklaşım olarak iki anlayış oluşur. Dilin zaman içinde geçirdiği değişiklere yönelerek saptamaya varmak ve kuralları belirlemek artzamanlı yaklaşım olarak değerlendirilir. Öte yandan dili, belli bir kesit dâhilinde sınırlandırarak kendine yeten bir

sistem hüviyetinde inceleme ise eşzamanlı yaklaşımdır. Saussure bu ikinci yönetime daha yakın duran bir araştırmacıdır (Moran, 1988, s. 168). Saussure, dil çalışmaları kapsamında ‘dil’ ile ‘söz’ ayrımını önerir. Dil, bütünlük içeren bir sistem işleyişini yansıtır. Söz ise bu sistemin somutlaşan formunu oluşturur. Dili teorik zeminde değerlendiren yaklaşım için söz, uygulama olarak aktarılır. Kelimeler, işaret eden unsurlar olarak birer gösterge biçiminde kabul edilir. Bir göstergenin iki yönü vardır. Birincisi fonetik boyutunu teşkil eden ve bir sözcüğün ağızdan çıkarken aldığı şekli belirleyen ‘gösteren’dir. İkinci yönü ise sesi anlamlandıran kavramsal boyut olarak ‘gösterilen’dir.



Claude Lévi Strauss, mit inceleme metodunda dil-ötesi bir yönetime başvurur. Ona göre mitsel semboller sadece dil mantığı kapsamında kavranılmayacak derecede geniş anlam dairelerine sahiptir. Keza mitler de kendi arasında bir dil oluşturarak standart dilin ötesine geçebilen anlamsal derinliklere sahiptir. Saussure’ın dil düzleminde kullandığı eşzamanlı yapısal çözümleme yöntemini Strauss, mit incelemelerinde kullanır (Tufan, 2019, s. 90).

1.5.3. Mitoloji ve Din İlişkisi

Schelling, mitik bilinci kutsalın tezahür formu olarak değerlendiren çeşitli çalışmalar sunar. Bu yaklaşıma göre realiteyle karşıtlık içeren mitoloji, metafizik bir temele dayandırılır. Mutlak olanın bilinçte yer edindiği bir tecelli olarak yorumlanır. Teolojik bir bakış açısı ile mitolojiyi incelemeye yönelten bu görüş, mitik tasarımların tanrıyı temsil kabiliyetine dikkat çeker. Bireyin belleğinde tanrıya ilişkin gelişen algı mit ile açıklanır, şekil bulur (Tufan, 2019, ss. 31-32).

Kutsal ile insanın/varlığın bir olduğu, bütünü oluşturduğu anlayışını dile getiren Jung, insanı ikinci bir yaratıcı olarak tanımlarken manayı çözümleme sorumluluğu içindeki bireyden söz eder. Her bireyde bağımsız biçimde gelişen ama merkezileşmiş bir yapı teşkil ederek kişisel aydınlığın dinsel odakla gerçekleşeceğini savunur. Bir mit

olmayan yaratıcının, bireyin içindeki kutsalın tezahür edişiyile ortaya çıkabileceğine inanır (Jung, 2005, ss. 9-10).

Mitolojide tam olmaya işaret eden gerçekliğin bütünde oluşu anlayışına göre kişisel faktörlerin gerçekliğinden bahsedilemez. Mitin kolektif niteliğine işaret eden bu görüşü savunan Schelling, mitik bütünlük gelişimini üç aşamada değerlendirir. Bu aşamalar; “tanrıya ilişkin bilinmez birlik, bilinir çokluk, bilinir birlik” evrelerinden oluşur. İlk katmanı oluşturan bilinmez birlik evresinde bellek kutsalın yuvası, merkezi olarak bilinen ‘natura sua’ biçiminde yorumlanır. Bir sonraki aşamayı mit düzeyi oluşturmuş ve bellek bilinir çokluk evresine geçer. Üçüncü katmanda bilinir birlik olarak ifade edilen tek tanrı inancı yer bulur. Mistik bir inancı işaret eder. Mit evresinde somut bir öyküye dayanan süreç gelişerek soyut bir tanrı düzlemine erişir. Mitik unsurlar, mistik bir inancın forma kavuşan hâlini bünyesinde barındırır (Tufan, 2019, ss. 31-32).

1.6. Arketipsel Eleştiri

Yirminci yüzyılda gelişim gösteren arketipsel eleştiri metodu, ‘mythopoeic’ veya ‘archetypal’ gibi isimlerle de anılır. Bütünlüklü değerlendirmeyi esas alan bu yöntem, ‘esere dönük eleştiri’ metodu kapsamında yer alır (Akça, 2017, s. 83). Arketipsel eleştiri, psikanalitik inceleme yöntemi çerçevesinde geliştirilen çözümleme alanı oluşturur. Edebî metnin tahlili kapsamında ‘bilinçdışı’ unsurların, eserin derinlikli yapısındaki tezahürünü inceleme esasına dayanır (Sarıçiçek, 2013, s. 20). Özellikle Jung’un kolektif bilinçdışı ve arketipler üzerine ileri sürdüğü fikirler bu eleştiri sahasının gelişmesine büyük ölçüde katkı sağlar.

Arketipsel eleştiri yönteminin amacı, metin düzleminde yapısal öğeleri irdelerken estetik doku kapsamında değil ilkel dönemlerden beri bireyi tesiri altına alarak çağlar arasında kalıtsal nitelikte varlık gösteren arketipleri keşfetmek ve çözümlemek olarak belirtilir. Edebî eserin dokusuna nüfuz eden bu arketipler, metnin çeşitli unsurlarını oluşturan; zaman, mekan, kişi veya olay biçiminde yansıyabileceği gibi sembol, metafor, imge düzeyinde bir yaklaşımla da sunulur. Yapısal bütünlüğü çözümleyen bu metot, biçimci eleştiri yöntemini kullanarak metin odaklı bir değerlendirme aktarır (Moran, 2002, s. 219). Psikanalitik eleştiri, edebî eseri meydana getiren yazarın, metnin içinde yer alan kahramanın ve diğer perspektifte yer alan okurun

psikolojik temayüllerini de bütünlüklü biçimde çözümleyerek psikanalitik bir değerlendirmeye tabi tutma esasına dayanır. Bu çerçeveden bakılınca mitolojik öykü düzlemi ile bireysel psikolojinin bulunduğu noktadaki bir perspektiften söz edilir.

Jung'a göre bireyin var oluşunun temel amacı, kendini eksiklerinden ve yanlışlarından arındırarak benliğini tamamlamak biçiminde aktarılır. Bir tür tedavi süreci şeklinde değerlendirilen bu hedef, kişinin iç dünyasındaki mücadelesini sağlıklı biçimde atlatması ve kendini bulması olarak açıklanır. Ruhun hasarlarını gidererek kendini keşfeden birey, benliği odağında gelişim gösteren yeni bir dünya yapılanması inşa eder. Metafiziksel manada bir yorumlamayla yaratma gücünün işlevi, hiç sonu gelmeyen bir çaba içinde dünyayı bütünlüğe kavuşturma eylemi olarak izah edilir (Jung, 2005, s. 9).

Arketipler, dizisel bir yapılanma sisteminde protipleri karşılayan unsurlar olarak yorumlanır. Atasal bir miras formunda tezahür eden algıları, bellek kalıtsal manada tanıyarak depolar. Karşılaşılan yeni algı zihinde dengesizlik sürecini oluştursa da yeniden denge kurularak zihinsel kodlama esaslı bir arşivleme gerçekleşir. Sanatsal anlamda Platon'un savunduğu görüş olan mimesis, esas alınan kâinat unsuruyla bireyin ruhunu kurduğu etkileşim nazarında bir taklitten oluşur. Esasında yaratma işlevi, ruhun kendini bulduğu bir taklit süreci olarak karşılanır. Böylelikle arketipler de bireyin bellek metaforlarında yer alan, anlam bulan imgelemin özdeşimi sonucu ortaya çıkan kalıtsal algılayıştır (Moran, 1988, s. 19). Homo-sapiens, bilgiyi taklit yoluyla keşfedip sunar. Psikanalitik anlamda benzer süreçler geçiren bireyin sanatsal metinler karşısında geliştirdiği estetik haz duygusu da mimetik bir temayül gösterir. Tanıdığı ve kendini bulduğu ölçüde zevk hissi duyar (Moran, 1988, s. 27).

İKİNCİ BÖLÜM

MİTSEL UNSURLAR

Karanlık an, gerçek dönüşümün mesajının geleceği andır.

Işık en karanlık anda gelir...

Joseph Campbell

2.1. Anasır-ı Erba

Unsur sözcüğünün çoğulu olan anasır ifadesi, ‘kök, soy, asıl, asalet, şeref’ anlamlarına gelen Arapça kökenli bir kelimedir. Dört element anlamındaki ‘anasır-ı erba’ felsefede su, hava, ateş, toprak olarak karşılanır. Antik kültürde Empedokles, bu unsurları ‘nesnelerin hamuru’ olarak ifade ederken *Divan-ı Kebir*’de ‘beden ve varlık âleminin oluştuğu kaynak’ şeklinde tanımlanır (Erdoğan, 2004, s. 3).

Dört element, pek çok kültürde her biri ayrı ayrı değerlendirilmek üzere kült unsurlar oluşturur. Buna bağlı olarak ‘nesnelerin hamuru’ benzetmesi de gösterir ki araştırmalarda ortaklaşılan nokta, bu elementlerin kozmogonik yapı teşkil ettiği gerçeğidir. Birtakım varyantlaşmaya uğramış olsa dahi evrenin, düzenin, insanlığın yaratılışından beri önemli bir paye tezahür ettiği kabul edilmelidir. Bu unsurları daha detaylı ele almak gerekirse şöyle sıralanabilir:

2.1.1. Su

Su imgesi, bilinçdışı ile ilişkili bir unsurdur. Kendilik; bilinç ve bilinçdışını kuşatan bir çember olarak değerlendirildiğinde bilinçli bir birey, suyun yüzeyinde ayna imgesinin de tesiriyle perspektif olarak iç benliği yani bilinçdışına yönelmiş olarak

kabul edilir. Bu noktadan hareketle dört elementin önemli bir halkasını teşkil eden su unsuru, pek çok disiplinde farklı izahlandırmalara tabi tutulur.

Su, bilinçdışı derinliğinde bilincin ışık kırılımlarını aksettiren bir unsurdur. Karanlığın diplerinde yüzer ve içerisinden hayatı aydınlatan bir güneş yükselir. O, derinliklerde raks eden bir diskidir. Kendine has bir benlikle daima açık olan bir gözü temsil etmesinin yanında derinliklerine bakanın da içini yansıtan ‘öz benlik’ bütünlüğüdür. Su, tanrıdan sadece kavramsal olarak farklılaşmış bir diskini temsil eder. O, hem bir balık hem güneş tezahüründe aksederek İsa’nın alegorisini verir (Jung, 1997, s. 162).

Hint mitolojisine göre kozmik geceyi simgeleyen su motifi, tanrı Narayana’nın göbeğinden türeyen yaşamın öyküsünü hatırlatır. Mitolojiye göre göbeğinde kozmik ağacın köklerini barındıran tanrı Narayana, sakin suyun üzerinde yüzer. Tanrının göbeği olarak kabul edilen merkezden yükselerek şekil alan ilk kozmik form, evrensel yaşamın hareketinin köklerini oluşturan nilüferdir. Bilincin henüz ayrışmamış durumda olduğu uyku hâlindeki bu form, ağaç kültü olarak simgelenir. Narayana’nın üzerinde bulunduğu durgun, biçimsiz, dingin ve mutlu sular kozmik gecenin sembollenişi olarak derinliklerde karanlık bir akışı işaret eder (Eliade, 2005, s. 228). Kendilik, bilinç ve bilinçdışının bütünlüğü hâli ifade eder. Örnek verilen bu kozmik oluşum da suyun bilinçten ziyade ‘öz benlik’le kurulan ilişkisinin kökenini gösteren bir mahiyete sahiptir. Evrenin yaratılışı kadar eskiye götürülen bu anlamlandırma kozmogonik bir öykü oluşturur.

Su simgeciliği konusunda yorumlarda bulunan Bucharth, *Akılın Aynası* eserinde suyu nefsin sembolü olarak değerlendirir. Suyu dalan gözlerde nefis, bilinç düzeyine ulaşarak kendiliğinin farkına varır. Bir tür yüzleşmeyi düşündüren bu seyrediş, ayna imgesi ile birleşen yoruma kavuşur. Su, uyuyan ruhu canlandıran, dinçleştiren bir gözü simgeler (Erdoğan, 2004, s. 9). Soyut anlamları maddileştiren su unsuru, Bachelard’ın *Su ve Düşler* adlı eserinde belirttiği gibi düş, hayal ve anıları hareketli oluşuyla canlandıran bir etki yaratarak somutlaştırır. Böylelikle bireyi, öz benliği ile karşılaştıran, kendini fark ettiren bir tesir alanı oluşturur (Bachelard, 2006, s. 15).

Çin simgeciliğinde shui/suiy olarak adlandırılan su, kuzey ve siyah rengi sembolize etmesinin yanı sıra ay motifi ile de ilişkilendirilir. Su, dişil ilke yin’i işaret

eder; zıttı yang ise eril anlayış olarak ateş ve güney ile sembolize edilir. Ateş ve su unsurunun birlikteliği Çin kozmolojisinde kutsiyeti işaret ederek ‘bir’ olmayı simgeler. Nemlenmenin tesiriyle aşağı doğru harekete temayül eden su unsuru; denizin üzerinde doğan güneşi temsil eden ateş unsurunun yukarı çıkma yönelimi ile ‘bir’leşerek evrensel bütünlüğü oluşturur. İki unsurun cinsel birleşiminden elementler ve nesneler yaratılır (Eberhard, 2000, s. 276). Bu görüşe paralel olarak Eliade, suyun yaşam kaynağı olarak canlılık kattığını, verimlileştirdiğini işaret ederken yağmuru da erkek menisine benzeten örneği ile türemeyi sağladığı görüşünü aktarmıştır. Yaratılışın cinsellik simgesinde gökyüzü, toprağı yağmur ile kucaklar ve verimlileştirir ifadeleriyle anlamlandırmanın geçerliliğini izah etmiştir (Eliade, 2005, s. 230).

Sümercede ‘a’ şeklindeki kullanım döl, gebe olma, üretkenlik gibi anlamlara gelmesinin yanı sıra ‘su’ manasını da taşır. Mezopotamya kabartma sanatlarında türemeyi ifade eden döl, hamilelik gibi anlamlar ihtiva eden balık ve su simgeleri verimliliği işaret eder. Wakuta Adası çevrelerindeki inanışa göre bir genç kızın vücuduna temas eden yağmur suyu vesilesiyle hamile kaldığı düşüncesi suyun türemeye işaret eden yönüne örnek teşkil eder. Benzer bir öykü olarak Trobriand adalarında kahraman Tudava’nın annesi Bolutukwa, tavandan damlayan su ile bekâretini kaybedişini anlatmıştır (Eliade, 2005, s. 227).

Su, bazı kaynaklarda ‘rahim’ benzetmesi ile değerlendirilirken tüm kökleri içerisinde bulunduran yaratılışın kaynağı olarak düşünülür (Astroset, 2009). İrlanda’da mekânsal bir bağdaşım şeklinde yorumlanan su simgesi ile ilgili olarak büyüsel kazanın geleneksel şehri Murias’ın ismini, deniz manasındaki ‘muir’ sözcüğünden aldığı bilgisi dikkat çekicidir. Zira bu kültürde su, büyüsel gücü simgeleyen ve tanrısal içecek ambroisa yani yaşam suyu simgesini çağırıştırır. Ölümsüzlüğü simgeleyen gençlik iksiridir (Eliade, 2005, s. 249). Bu yönüyle su motifi kozmogoni mitleri arasında değerlendirilir. Kozmolojik bir mit olarak evrenin var oluşuna katkıda bulunan önemli bir unsurdur, köktür.

Hayat suyu olarak nitelendirilen ve kâinatın kaynağını, kutsiyeti ve şifayı simgeleyen sudur. Sonu olmayan bir yaşam sunar, iyileştirir, dinçleştirir. Tüm suların merkezi olarak göklerden uzanan bir kaynaktan göksel soma biçiminde akar. Böylelikle gök ve yeri birbirine bağlayan kanal, merdiven işlevi üstlenir. Kutsiyeti işaret eden bu

yükseliş suların prototipi olan ölümsüzlük suyunun nitelikleri arasındadır. Hayat suyunun kaynağına erişmek ve ona sahip olmak için hayat ağacını aramak gerektiği gibi birtakım ‘sınavlar’ da gerekir. Mitolojik yolculuk arketipinde büyümlü nesne çoğu zaman ölümsüzlüğe ermek olarak belirlenirken suyun değeri de böylece ortaya çıkarılır (Eliade, 2005, s. 231). Eliade’nin hayat suyu olarak nitelendirdiği bu unsur klasik edebiyat çevrelerince ‘ab-ı hayat’ olarak anılır. Genellikle sevgili formu ile bağdaştırılan bu su, şiirsel biçimde de önem teşkil etmiş olup aynı zamanda ölümsüzlüğün de simgesi ebedi su formudur.

‘Suya daldırma miti’ suyun arınmayı sağlayan, temizleyen niteliği ile özdeşim gösteren bir kullanımdır. Su her şeyi eritir, çözümler ve ilk şeklini kaybeden nesnenin varlığından da söz edilemez. Suya giren hiçbir şey artık eski benliğini devam ettiremez. Su varlıklara kendi tasarrufunca yeni bir form kazandırır. Suya daldırma miti, birey boyutunda ölümken kozmik nazariyede dünyayı yok eden tufana karşılık gelir. Tüm kâinatın ilk formunu bozup yeniden yaratma gücüyle arındıran işlevdedir. İlk hâlini kaybeden varlıklar ölü durumda kabul edilir ikinci yaratma görevi ise suyun vazifesi olarak görülür. Böylece su motifi kutsalın tezahürü işlevini de yerine getirmiş olur (Eliade, 2005, s. 233). Su unsurunun şimdiye kadar kozmogonik yönü belirtildi fakat tıpkı ateş unsuru gibi su elementinin de iki kutupluluğa sahip oluşu göz ardı edilemez bir gerçektir. Su yeniden doğuşu sağlar lakin yeniden doğmak ifadesi öncesinde ölümü, yok oluşu teşkil eder. Böylelikle tufan mitiyle birlikte de düşünüldüğünde suyun öldürücü, yok edici, felaketlerin eşiği olma potansiyeline sahipliği gösterir ki bu unsur, ‘eskatoloji mitleri’ arasında yer bulur. Eliade’nin de bahsettiği üzere ‘suya daldırma miti’ tıpkı yeniden doğuş formunda olduğu gibi suyun içinde çözünme, yok olma, erime durumlarını da beraberinde getirir. Bu açıdan değerlendirildiğinde su mitine dair imgelere bakılırken iki kutbu da düşünmek gereklidir. Ölüm hadisesinde varlık esasında mutlak bir yok oluşu simgelemez bu vaka sadece bir geri çekiliş olup neslin tükenmesi anlamına gelmez. Kozmik döneme geçmeyi veya son kurtuluşu beklerken ölümlerin ruhu sıkıntı çeker ve bu ıstırap genellikle hasret, susuzluk olarak ifade edilir (Eliade, 2005, s. 238). Divan edebiyatı çevresinde ‘teşnedür’ ifadesi aşığın maşuktan beklediği itibarı görmediğinde kendini nitelediği ‘susuz, susamış’ anlamlarındaki bir sıfattır. Şiirsel imgelem dâhilinde sevgili su ile bağdaştırılarak hayati önem atfedilir.

Ahmet Haşim'in şiirlerinde tabiata dair kullanımların başında su unsuru yer alır. Çeşitli anlamsal çağrışımlar ışığında sunulan bu kullanım mitik ve arketipik kapsam dâhilinde değerlendirildiğinde şu tespitlere ulaşılır:

“Ruhum”² şiirinde durgun, melankoli dolu ve yas sürecini anımsatan bir ahenk oluşturulup mitolojik anlamda pek çok motife yer veren bir bağlam elde edilir.

Hicrân-ı muhitât ile solmuş, sarı, çıplak

Râkid, ölü bir havza düşen bir kuru yaprak

Sessizce nasıl izler açar sîne-i mâda (s. 105)

Günümüz Türkçesine aktarımı ile:³

Çevrelerin ayrılık acısıyla dolmuş, sarı, çıplak,

Durgun, ölü bir havuza düşen bir kuru yaprak

Sessizce nasıl izler açarsa suyun bağrında (s. 79)

Şiirden aktarılan bu dizelerde su elementinin belirgin anlamsal çağrışımlarına yer verilir. Buradaki kullanımda havuz, içindeki durgun/statik su ile tasvir edilerek şiir öznesi için ölen anne izlerini yansıtır. Keza mitolojik anlamda havuz çanağı, anne rahmi ile özdeş düşünülmüş olup içindeki su da hareket kabiliyetini kaybetmiş ölen kişiyi sembolize eder. Dingin sular hareketsizliği dolayısıyla ölüleri işaret eder (Bachelard, 2006, s. 77).

Çeşitli nitelemelerle anneyi anımsatan ölü havuz, öznenin bilinçdışındaki yansımalarıdır. ‘Kuru yaprağın havuzun bağrında izler açması’ ifadesinde ise kuru yaprak ölen annenin sembolü olup onun öznedeki izlerini yansıtmaya işlevindedir. ‘Kuru’ kelimesi bizatihi bir tercih olup işlevini yitirmiş, sönük ve durgun anlamlarında ölen kişiyi doğrudan temsil eden bir unsurdur. Öte yandan şiirin bütününe sirayet etmiş olan sonbahar/tragedya miti dâhilinde düşünüldüğünde de gerek mevsime özgü fiziki bir tasvir gerekse işlevsizlik, ölüm temi ile bağlantılı bir tercihtir.

² Ahmet Haşim (1996). *Bütün Şiirleri* (İ. Enginün, & Z. Kerman, Haz.; 3. Baskı). Dergâh Yayınları. (Metin içinde kullanılan şiirlerdeki orijinal alıntılarda sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.)

Ahmet Haşim (1985). *Bütün Şiirleri* (A. Bezirci, Haz.; 2. Baskı). Can Yayınları. (Metin içinde kullanılan şiirlerdeki günümüz Türkçesi alıntılarında sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.)

³ Alıntılanan şiirlerin günümüz Türkçesine aktarımları, orijinal metinlerin hemen altında verilmiştir.

‘Çevrelerin ayrılık acısı ile dolması’ ifadesinde görülür ki; şiir öznesinin bireysel alanda yaşadığı, hissettiği duyguların boyutu büyüyerek evrensel nitelikte ve genele yayılarak yaşanır. Keza sonbahar mitini yansıtan bu ahengin sebebi de bahsedilen anne kaybı ile gelen yas sürecidir. Özne, anneyi yüceltip onun yok oluşunu tüm insanlığın acısı hâline getirerek ulviyet kazandırır. Ayrıca melankoli duygusu o denli yoğun hissedilir ki gelişim psikolojisi konusu kapsamında yer alan ‘ergen benmerkezciliği’ tarzında, kendi derdini insanlığa mâl etmiş bir tavır göze çarpar. Annesini kaybetmiş olan özne, suyun bilinçdışı anıları canlandırma işleviyle yas sürecinin tekrar eden anımsamasını yaşar.

Ey tûde-i nûr-ı elem, ey çehre-i sâde

Bir göl gibi durgun uyuyan rûhuma nûrun

Aktıkça o sakın suda her lem’a-i dûrun

Bir çîn-i felâket gibi ra’şeyle genişler (s. 105)

Ey üzgün ışık yığmı, ey süssüz yüz,

Bir göl gibi durgun uyuyan ruhuma aydınlığın

Aktıkça, o dingin suda uzaktaki her parıltın

Bir yıkımı belirten kırışık gibi ürpererek genişler (s. 79)

Şiir boyunca ay ve su mitleri bir arada ve koştur biçimde ilerleme ve alaka göstermiş olup öznenin ruhuna refakat eden unsurlardır. Su unsuru, öznenin ruhu ile özdeşleşmiş ve uyuma işlevi ile birlikte bilinçte olmayışın ya da reel yaşama ayak uyduramayan soyutlanmış bilincin tarifidir. Öznenin uyuyan ruh olarak ifade ettiği esrik ve melankoliden bedbaht olmuş hâli ya da Tanpınar’a özgü kullanımla ‘vecd hâli’ denilebilecek statik zaman, dingin sulara yansıyan ve anımsanan hayaller, hatıralarla yeni bir dönüşüm kazanır. Fiziki olmayan biçimde ruhsal anlamda geçmişe yolculuk kesitinde bir harekete, dinamizme dönüşür. Tam da bu dönüşüm anında bireye ilk gelen anımsamalar, uyuyan ruhta ürperiş meydana getirerek yeni bir hâle geçişin sarsıntısını oluşturur. Keza alışılan her durumdan yeni bir evreye geçişte birey afallamaya benzer dengesizlik hâli yaşayıp yeniden denge bulma çabası gösterir.

Yalnız bu derin gölde senin açtığın izler

Bir gizli gamın şehka-i seyyalini gizler (s. 105)

Yalnız bu derin gölde senin açtığın izler

Bir gizli tasanın akıp giden hıçkırığını gizler... (s. 79)

‘Derin göl’ nitelemesi bilinçdışına dair nitelemedir keza ‘gizli tasa’ söylemi de hıçkırıkta gizlenerek öznenin yas sürecini yansıtır. Anısal belleğin derinliklerinde yer tutan hatıralar ‘derin göl’ nitelemesi ile karşılanırken suya yansıyan kıvılcımlarsa kısa süreli belleğe çağırılması ile bireyin duygusal zemininde yer bulur.

Gençlik ve emel hüzn-i civarında dikendir

Üstünde esen nefhada bir girye nihendir. (s. 106)

Gençlik ve istek onun üzünçlü çevresinde dikendir

Üstünde esen güzel kokuda bir gözyaşı gizlidir (s. 79)

Göl ve benzeri su çevresinde yetişen birtakım bitkiler de yer alır. Göl, ölen anneyi simgelerken etrafındaki dikenler tabiri öznenin gençlik, istek ve dünyevi hayatın cazibesi içinde oluşunu belirtir. Buna göre göle yani anneye ulaşmak isteyen özneyi alıkoyan dikenler, ölümü uzaklaştıran gençlik ve istekler olarak kavuşmayı engeller. Bitki mitolojisi dâhilinde de yer verilen bu konuda melankolik yaşamdan muzdarip oluş temi dikkat çeker. Bachelard’a göre su, muhafaza edilmek, sığınmaya kavuşmak olarak bahsedilen ölüm hadisesine davet eden bir işaret olarak yorumlanır. Ophelia kompleksiyle de bağdaştırılarak ölmeye ya da benliğini yitirmeye doymama hastalığı çerçevesinde intihara yönelten, baştan çıkaran bir motif olarak değerlendirilir. Yoğun düşünceler içinde kıvranan insan, sürekli olarak pişmanlıklarıyla yüzleşerek gözyaşı denizinde yok olur. Vaktin damla damla akması nitelemesi ile dünyayı ağlayan bir melankoli benzetmesine gidilir (Bachelard, 2006, s. 67). Şiirle de özdeşim içeren bir ifade olarak öznenin ruhundaki ölümüne kavuşma arzusunu gençliğin dikenleri engellerken ‘üzerinde esen kokuda gözyaşı gizlidir’.

Tülden ve buluttan ve bütün sîm ü semenden

Bir hâb-ı serâbî dökülürken yere sende

Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın

Sen her suda bir başka ziyâ, başka kamersin: (s. 106)

Tülden ve buluttan, hep gümüş ve yaseminden

*Bir serâp uykusu dökülürken yere senden
Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın,
Sen her suda bir başka ılık, bir başka aysın. (s. 79)*

Bu kısımda artık suyun tasviri gökyüzünde ay ve yıldızların ışıltılı yansıması ile birlikte anılarak verilir. Yıldız ve ay ışıkları yerle gök arası bağlantıyı sağlayarak bilinçdışı unsurların gece karanlığında akışkan hâldeki suya yansımalarıyla bireyin anılarla dolu iç dünyasını aktarır. Mutlak bir imge olarak kabul edilen evren metaforuna göre göl, gökyüzünü canlandırarak yansıtan bir imge yaratır. Su, genç berraklığında yıldızların görülmemiş bir hayata büründükleri ters döndürülmüş bir gökyüzüdür (Bachelard, 2006, s. 59). Serap ifadesi çölde görülen hayallerdir. Su ile çöl imgesinin bir arada yer alması Haşim'in üslubunda gelişen zıtlıkların bir arada oluşu ile zengin duygu dünyası uyandırır. Bachelard'a göre nehrin düş sanrılarına inanmak için gerçekten harap olmuş bir ruha sahip olmak gerekir. Suyun bu sakin hayalleri genelde yapmacık yansımalara bağlıdır (Bachelard, 2006, s. 28). Şiir öznesinin süregelen yas süreci içinde geçmişe özlem temini yansıtan gök ve yer bağlantılarıyla bilinçdışını adeta suyun yüzeyinden okuyan muzdarip kişiliğini ifade eder.

“Mehtapta Leylekler” şiirinde Bachelard'ın yorumuna koşut biçimde gök ve yerin kavs şeklinde döngüsel tasviri suya aksederek hayal ve gizlerin anlamını bulduğu klasik edebiyattaki levh-i mahfuz levhasını andırır.

*Havada bir gölü tanzir eder sema bu gece
Onun böcekleri guya nücumdur yek-ser (s. 140)
Havada bir gölün benzerini yaratır gök bu gece
Onun böcekleri sanki yıldızlardır baştanbaşa (s. 133)*

Bu dizelerde şiir öznesinin ruhundaki yansımalar yani bilinçdışı oluşumları olarak mavi göğün suya aksi ile özne, benlik yüzleşmesine maruz bırakılır. Yeryüzündeki ya da suyun kıyısındaki böcekler gökyüzündeki yıldızların aksi olarak yansır. Önemli bir benzetim olarak göle yansıyan hayalleri izleyen aslında kendi benliğini leylek şekline bürümüş olan şiir öznesidir. Lacan'ın öznenin benliğini ‘öteki’ şahsında görmesi teorisini hatırlatan düzlemde bir kullanım içerir. Lacan teorisinde gelişen ‘gerçek-imgesel-sembolik’ üçlemesi bireyin gelişimine dayalı olan bir

anlamlandırma biçimidir. Bu sarmalın ikinci evresine tekabül eden imgesel düzlem, bireyin benliği ile ilk karşılaşmasını içeren odağı oluşturur. Çocuk dünyaya gelişinden itibaren ilk altı aylık sürece kadar gerçek evresinde kabul edilir. Bu alanda benliğini henüz keşfedemeyen birey anne ile bütünlük kurar. Benlik ve ‘öteki’ arasında hiçbir fark yoktur. Altı ile on sekiz aylık süreci kapsayan imgesel düzleme erişim ise ayna teorisi ile açıklanır. Bu düzeyde çocuk kendi bedeniyle birlikte benliğini de ilk kez keşfetmeye başlar. Kendi bütünlüğünü aynada fark ettiği eş forma aksettirerek özdeşim kurar. Böylelikle narsist bir algı zemini oluşturulur. Bu durumda da kendi egosuna yabancılaşmış birey olarak tezahür eder. Benliği oluşturan faktör, çocuğun ‘öteki’ durumunda olan aynadaki imgesine yatırım yapmasıdır (Çetin, 2020, s. 43).

“Neden bu gökyüzündeki suda avlananlar yok?” (s. 133) dizesinde özne kendi benliğini yansıtan sudaki akislerle yüzleşme cesareti gösteremediği için benliğini ‘öteki’ şahsında yansıtır. ‘Öteki’ olarak yansıyan leylek motifi kıyıdaki böceklerden beslenir. Yıldızlar ile böcekler özdeşimi hatırlanacak olursa leylek bu bilinçdışı unsurları avlamadığı, yok etmediği için öznenin ruhunun derinliklerine nüfuz ederek travmatik anlar yaratır. Kendi benliğini ‘öteki’ şahsında açan birey Lacan topolojisindeki ‘imgesel evre’nin kişilik yansımasıdır.

“O” isimli şiirinde gece göğünden yıldızlar vasıtasıyla bilinçdışı unsurların maviliklere-deniz imgesine yansıması şiir öznesinin hayal ve hatıralarındaki uyanışı gerçekleştirir. Zihinsel anlamda zamanda yolculuk, yıldızların suya aksi biçimine benzer bir sarmal düzen oluşturur.

Sâhilleri sessiz dolaşan hasta hayâle

Bir nûr-ı teselli taşır alnındaki hâle

Hattâ o soluk çehreye nûrun dokunurken

Bir bûseye benzerdi ki gelmiş ona senden. (s. 109)

Kıyıları sessiz dolaşan hasta hayale,

Bir avunma ışığı taşır alnındaki ayla;

Hatta o soluk yüze ışığın dokunurken,

Bir öpücüğe benzerdi sanki gelmiş ona senden (s. 87)

Şiirdeki bu dizeler hayalin anneye ait oluşu itibariyle özneyi avutan suyun da dışıl enerjisini işaret eden nitelikte aktarılır.

Nehrin gece, rüyâ ve serâirle boğulmuş

Ufkunda tahassürler okur gam-zede bir kuş. (s. 110)

Irmağın gece düş ve sırlarla boğulmuş

Ufkunda özlemler okur bir üzüntülü kuş (s. 87)

Aktarılan dizelerde ise maviliklerle ulaşılan deniz imgesi ırmak şeklinde daraltılmış olup gök ile yer arası geçişi sağlayan akarsu, nehir imgesi oluşturur. Su unsurunun yansıtıcı bellek formu neticesinde bireyin kendilik ve iç benliğine yolculuğunun simgelenişi aktarılır. Şiir öznesi benliğini kuş sembolünde yansıtmış olup ötüşünün gerekçesi olarak özlemler okuması neticesine bağlanır. Şiir öznesinin bu şekilde önce yıldız formunda sonra kuş formunda yansıyan benliği onun ‘arayış’ içinde oluşunu yansıtır. Lacan topolojisinde imgesel düzlemdeki bu birey, simgesel evreye geçmek için benlik arayışı içinde karmaşa yaşar.

“Sensiz” isimli şiirde Haşim’in sıkça müracaat ettiği su imgesi hayal ve hatıraları yansıtmanın yanında su ve anne ilişkisi bağlamında; avutan, saran, sarmalayan nitelikleriyle anılır.

Bir kafil-i rûh-ı kevâkib gibi mahmûr

Zulmette çizer Dicle uzun bir reh-i mahmûr

Ondan yalnız rûha gelir bir gam-ı mûnis

Yalnız o, karanlıklara rağmen yine pür-his,

Yalnız... Bu kamersiz gecenin zîr-i perinde

Bir feyz-i ziyâ haşrederek âb-ı zerinde,

Bir kafil-i ruh-ı kevâkib gibi mahmûr,

Zulmette çizer, Dicle uzun bir reh-i pür-nûr... (s. 112)

Yıldızların ruhundan oluşan bir kafil-i gibi uykulu,

Karanlıkta Dicle uzun aydınlık bir yol çizer.

Yalnız ondan ruha yumuşak bir tasa gelir,

*Yalnız o, karanlıklara karşı, yine duygu dolu,
Yalnız... Bu aysız gecenin kanadının altında
Bir ışık bolluğu sağlayarak altın suyunda
Yıldızların ruhundan oluşan bir kabile gibi uykulu,
Karanlıkta çizer Dicle uzun, aydınlık bir yol... (s. 95)*

Yıldızlar topluluğu olan samanyolu imgesi gök ile yer arasında geçişi-akışı işaret ederken yere yansıması suyun ayna simgesi oluşuyla birlikte öznenin hayal dünyası, bilinçdışı arzu ve ilgilerini aktarır. Öte yandan nehir, ırmak gibi yeryüzü formları da mitolojik yazında gökyüzüne yükselen merdiven kutsiyetini simgelemesi bakımından önemli bir ilişkilendirmedir. Dinî inançlara göre ölen kişi gökyüzüne ağırlık/yükselir ve özne de ona ulaşma hayaliyle yeryüzündeki bu formları kullanma arzusu güder.

Merdiven sembolizasyonuna göre; göklere doğru uzanan merdiven kutsiyete erişmeyi ve manevi oluşumları işaret eder. Bu uzanış beyaz renk sembolünü aksettirir. Yerin derinliklerine kadar uzanma simgesi ise esrarengiz olanla birlikte bilinçdışına uzanan yoldur; bu yönelim siyah renk sembolizasyonudur. Gizleri açığa kavuşturma arzusu temelli bir eğilimi yansıtır. Yönelimleri nispetinde anlamsal çağrışımları ihtiva eder (Okuryazarım, 2016).

Dicle'nin altın suyu olarak ifade edilmesi ve aynı zamanda Dicle'nin yol çizmesi nitelikleri altın elementinin spiritüel vasfını teşkil eder mahiyetteki kullanımlardır. Altın suyuna yansıyan ışık vasıtasıyla oluşan anıların özneyi rahatlatması yanında altın kelimesi seçimi ile ruhsal uyanışın ve temizlenmenin de sembolü olarak kullanılır. Keza antik kültürde altın posta ulaşmaya çalışan İason, ruhsal uyanış ve arınmayı simgeler. Geçmiş dönemlerde demirin altına dönüştürülme çabası zihinsel rahatlama sağlar. Altın madenini ilah olarak kabul ederek biat eden halklar için gücü simgeler ve dağı oluşturan kütle olarak düşünülür (Astroset, 2013).

“Mavi Gözler” şiirinde Haşim, tabiata dair unsurları ruhsal özdeşim kurarak yansıtmaya meylinde bulunup su unsurunun anlamsal çağrışımlarla yansımasına işaret eder.

*İki çapkın nuveyre-i sevdâ,
İki şi'r-i belig-i mevce-numûd;*

Umk-ı aşkında daima peydâ

Şuhî-i aks-i âsmân-ı kebûd (s. 198)

İki çapkın aşk kıvılcımıdır,

Dalga gibi iki belirgin düzgün şiir;

Sevginin derinliğinde hep ortaya çıkan

Mavi göğün yansıttığı şuhluk (s. 33)

Şiirde ‘iki çapkın göz’ ve ‘dalga’ ifadeleri bir arada kullanılarak göz kavramının dar anlamda deniz/göl gibi ama genel tezahürde su unsuru ile özdeşimine işaret edilir. Bu durum aynı zamanda suyun hayal dünyasındaki genişliği de simgeler nitelikte oluşudur. Öte yandan bilinç ve bilinçdışı arası yansımaları gün yüzüne çıkaran su imgesi olarak da ilerleyen bölümlerde yansır. Ersoy’un aktarımına göre farklı inançlardan biri de evrenin gözünün güneş, dünyanınkinin ise göller olduğu doğrutusundadır. Toprağın derinliklerindeki varlıkların yeryüzünü göller vasıtası ile görebildiğine inanılır. Göz sembolü, İslami kültürde çeşme, pınar, oluk biçiminde değerlendirilir (Ersoy, 2000, s. 226).

Su elementine bağlı olarak yorumlanması gereken bir diğer unsur da dalgadır. Dalgada kaybolma hadisesi mitolojik zeminde irdelendiğinde bireyde zihinsel oluşum, kişilik özellikleri ve bakış açısında farklılaşmalar oluşturur. Batı kültürüne göre dinsel törenlerde suya daldırılan birey artık önceki benliğini yitirmekle birlikte yeniden bir kişilik kazanır. Bu ikilik suyun değiştiren gücü paralelinde açıklanabilir (Ersoy, 2000, s. 194). Su elementinin coşkun, akan, hızlı yapısına bağlı biçimde gelişen dalga olayı ruhsal sembolizmin yansıması olarak şiir öznesinin duygu dünyasında ve zihin yapısındaki bir alt üst oluşun devreden döngüsünü gözler önüne serer. Özne, bilinç-bilinçdışı unsurlar arasında gel-git yaşar. Ahmet Haşim şiirlerindeki genele yansıyan statik yapı bu şiirde dinamiklik kazanarak hareket faktörünü oluşturur. Su temelli oluşturulan bu imgelem çerçevesinde mavi göğün yansıması olarak değerlendirilen ve kimi zaman göl kimi zaman havuz kimi zamansa mavi rengi ile imlenerek deniz çağrışımları oluşturulur. Mavi renk sembolizasyonunun hayal dünyasını netleştiren tercihi ile birlikte şiirdeki atmosfer yine mavi gök ifadesinin açıkladığı üzere gece göğüdür. Gece gökten yansıyan yıldızlar aşk kıvılcımı olarak yeryüzündeki denizin, suyun yüzeyine düşer ve öznenin karşısında somutlaşma sağlanır. Şiirin doğuşu da bu

döngüsel yansıma sembolünden hız alır. “Umk-ı zulmette mevce-hîz-i safâ” (s. 199) dizesi ile karanlık evre olarak Freud’un bilinçdışı düzeyine tekabül eden şiir öznesinin hayal evresi, dalgaların hareketi ile ilişkilendirilerek alt üst olmuş ve gün yüzüne çıkarak belirir. Şiiri oluşturan mevhumlar da bu kaynaktan doğup gelişir. Bahsedilen izahı şiirin şu dizeleri de ispat eder niteliktedir:

Evet onlar, bu şi'r-i handânın

Bâdi-i inkişaf-i matla'ıdır,

O mukassı leyâl-i hicrânın

Ahterân-i kebûd-ı enveridir (s. 198)

Evet, onlar bu gülen şiirin

Doğup büyümesinin sebebidir,

O sıkıntılı ayrılık gecelerinin

Parlak mavi yıldızlarıdır. (s. 33)

Burada işaret edilen gökyüzü ve su imgeleri arasında yer alan ayna metaforu Lacan teorisinin işaret ettiği imgesel düzeyin şiir öznesinde yansıyan aktarımıdır.

Denizin rengi zâr u pür-hasret

Sanki meczub-ı şi'r-i pür-ânî (s. 198)

Sanki denizin rengi ağlayış ve özlemle dolmuş

Güzellikle donanan şiire tutulmuş. (s. 33)

Verilen dizelere dikkat edilirse zaten şiirin tamamında deniz unsuru, su imgeleminin bir sembolü olarak şiire nüfuz eder. Buna göre denizler donanma gücüne sahipken şiirin gücü ise güzellik unsuruyla donanır özdeşimi yapılır. Şiirin kuvveti de güzelliğindedir diyen Haşim’in bu dizesini kendi poetika metni olan “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” yazısındaki şu ifadeler destekler niteliktedir:

‘Mana’ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakir kuşu, eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihr-engiz sesi telaftiye kâfi midir? Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan, kelimenin manası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. Şairin hedefi, her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle

olacak, temas ve tesadümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehasıl tatlı, mahrem, havai veya haşin sese göre tayin ve müteferrik kelime ahenklerini, mısraın umumi revişine tabi kılarak, mütemevviç ve seyyal muzlim veya muzi, ağır veya seri hislere, kelimelerin manası fevkinde, mısraın musiki temevvücatından na-mahdud ve müessir bir ifade bulmaktır... (Ahmet Haşim, 1996, s. 72)

Şiirin devam eden kısımlarında:

O mukassı leyâl-i hicrânın

Âhterân-i kebûd-ı enverîdir

Oh... Onlar, o sermedi gözler

Pek büyük bir cihan-ı sevdâdır.

O kadar ki bu rûh-ı gam-perver

Âsmânında girye-pîrâdır (s. 198)

O sıkıntılı ayrılık gecelerinin

Parlak mavi yıldızlarıdır.

Oh... Onlar, o sonsuz gözler,

Çok büyük bir sevgi evrenidir;

O kadar ki bu acıyı seven ruh

Onun göğünde gözyaşını süsler (s. 33)

Aktarılan dizeler Haşim santimentalizmini yansıtarak acılardan doğan bir şiir tutkusunu, hayal dünyasını işaret eder. ‘Acıyı seven ruh’ ifadesinin imlediği biçimde öznenin imgesel düzeyde oluşuna işaret eden gözyaşı sembolü öznenin göğünün süsü olarak nitelendirilir. Gökyüzünün reel bir olayı olan yağış imgesi, gözyaşı duysal sembolünün hüznü duygusu kapsamındaki aktarımıdır.

“Nehir Üzerinde” şiirinde Dicle nehri ismi zikredilirken hem Haşim’in şahsi anıları bağlamında hem nehir biçimi itibarıyla su imgesi üzerine yorumlamalar yolu açılır. Şiire “Akşam... Sarı bir hasta semâ... Bir gam-ı meçhûl” (s. 120) dizesi ile başlangıç yapılırken esasında zamansal belirtke akşam, tasviri belirtke sarı-hasta gök,

duygu aktarımı ise kaynağı bilinmez bir kaygıdır. Bu bağlamda güz mevsiminin solgun akşamları tasviri, kaygı duygu unsuru ile birlikte kasvetli bir ortamı sunar.

Sisler gibi tutmuş yine sâhilleri eylül,
Bir hüzn-i müzehheb gibi durgun yine Dicle,
Sessizliği olmuş yine rûyâlara hacle (s. 120)
Sisler gibi tutmuş eylül yine kıyıları,
Yaldızlı bir üzüntü gibi durgun yine Dicle,
Sessizliği olmuş yine düşlere gelin odası (s. 113)

Bu kasvetli ortama göre nehir suları üzüntüyü andıran bir durgunluktur. Sessizliği düşlere gelin odası olan bu nehir Bachelard yorumu ile kadın imgesinin yaratımına da imkân sunar. Nehre erotik bir nitelik yükleyerek bahsedilen sularda soyunmuş vaziyette bir kadın çağrışımı yüklenir. Cinsî bir fonksiyon görevi atfedilmekle birlikte temiz ve berraklığa da işaret edilir (Bachelard, 2006, s. 44).

Her şey o kadar gamlı, soluk, mübhem ü bifer,
Güya ki ölür hüzn-i sevâhilde periler (s. 120)
Her şey o kadar üzgün, soluk, belirsiz ve güçsüz,
Sanki ölüyor kıyıların üzüntüsüyle periler... (s. 113)

Aktarılan dizelerde ‘perilerin kıyıların üzüntüsüyle ölmesi’ ifadesi durgun, soluk ve güçsüz atmosferde suyun ölüme davet eden yönünü yani hayattan, beşeriyetten memnun olmayan varlığın sonsuzluk özlemi ile ölüm isteği, önceki şiirlerle koşut olarak bu dizelerde de kullanılır.

Şiirin bu kısmında bitki mitolojisi bölümünde daha detaylı incelenmiş olan “narkissos miti”nin izlerine de rastlamak mümkündür. Periler kıyıların üzüntüsüyle belirsiz, silik bir siluet hâlinde erir ve doğada sadece yankı ses unsuru biçiminde kalmaya devam eder. Suyun benliği net olmayan biçimde, soluk aksettirşi ile Narkissos ile sembolize edilen benlik, akışın içinde tamamlanmayı bekleyen yapıyı simgeler. Ayna imgesi yer alan bu mitte hayalin tabiatla özdeşim kurarak var olma çabası dikkat çekicidir (Bachelard, 2006, s. 34).

“Gözlerinin İlhamı” şiirinde;

Rûhumdan uçar rûhuna; meshûf ü girîzân

Bir hande-i ma'sûmesi bir tıfl-ı garâmın;

Bir tıfl-ı garâmın ki olur şî'r-i nigâhın;

Her lâhzada üstünde emel-bâr ü nigeş-bân (s. 207)

Ruhumdan uçar ruhuna, susayan ve kaçan

Temiz gülüşü bir sevgi çocuğunun;

Bir sevgi çocuğunun ki senin bakışının şiiiri,

Her an üstüne istek ve umut saçan onun! (s. 45) dizelerinde ‘sevgi, çocuk, temiz gülüş, susayan ve kaçan’ ifadeleri anne-çocuk bağına şiir öznesi şahsında birleştirir. Buna göre ‘ruhumdan ruhuna uçma’, ‘ışıklı öpücük’ söylemleri gösterir ki bu ilişki beşeriyet etkisi göstermeyen manevi bir bağı simgeler. Ayrıca ‘susayan ve özlem’ ifadelerinde suyun yokluğu ile anne yokluğu özdeşimi su ve anne ilişkisinin bilinçdışı düzeydeki karşılığını bulmasıdır.

“Öğleden Sonra” şiirinde gümüş ve su ilişkisi kurulmuş olup ürkek ceylan sembolizmi ile de dişil enerji masumiyet ve saflığın sembolü olarak yansıtılır. Öte yandan divan şiirindeki anlamlandırması ile sevgiliyi simgeler.

İçer gümüş kıyılardan remîde âhûlar

Ve onların sesi eyler bütün sükûtu harâb;

Eder bu da'veti, durgun sulardan, istiğrâb

Gürültüsüz ve uzak maî diğer âhûlar (s. 131)

İçer gümüş kıyılardan ürkek ceylanlar

Ve onların sesi bütün sessizliği bozar;

Bu çağrışı durgun sulardan şaşkınlıkla karşılar

Gürültüsüz ve uzak, mavi öbür ceylanlar (s. 129)

Mitik unsurlar kapsamında gümüş; edilgen yapıyı, ‘ay’ı ve ak olmayı sembolize eder. Bünyesinde dişil niteliği ihtiva ederken ay ve sıvı mahiyeti işaret eden su unsuru ile de özdeşim içerir. ‘Beyaz ve parlak’ anlamında Sanskritçe etimolojisiindeki bir isimlendirmeye dayanır (Ersoy, 2000, s. 362). Bu anlamlandırmaya göre su ile gümüş

özdeşimindeki dişil nitelik ceylanlarla da desteklenir. Durgun sular ölümü işaret eden niteliğı ile gürültüsüz ve uzak âlemlerdeki ‘mavi öbür ceylanlar’ arasında etkileşimi içerir. Buna göre mavi renk sembolizasyonunun göğü temsili ile birlikte değerlendirildiğinde maddi/beşerî âlem ve gök/kutsiyet arası etkileşim barındıran bir şema yansır.

“Mukaddime” şiiri Haşim’in *Göl Saatleri* adlı kitabında ilk sırada yer alır. Haşim’in sanat anlayışını yansıtan poetik bir metin özelliğı gösterir. Şiirde hayal havuzuna yansıyan bilinçdışı unsurların suyun ayna imgesini çağrıştıran perspektif alma durumunu işaret ettiğı görülür.

Seyreyledim eşkâl-i hayâtı

Ben havz-ı hayâlin sularında,

Bir aks-i mülevvendir onunçün

Arzın bana ahcâr ü nebâtı. (s. 129)

Gözledim hayatın biçimlerini

Ben hayal havuzunun sularında,

Bir renkli yansımadır onun için

Yeryüzünün bana taşları ve bitkileri (s. 127)

‘Hayal havuzu’ ifadesi daha önceden de belirtildiğı gibi su imgesi kapsamında bireyin iç beniyile yüzleşmesini ve hatıralarını yansıtan bir yapı teşkil eder. Divan şiirindeki levh-i mahfuz mazmununun işlevine işaret eden bir kullanımdır. Levh-i mahfuz dinî terminolojiye göre varlığın kaderinin yazılı olduğı teslimiyeti sembolize eden levhadır (Pala, 2014, s. 287). Bu şiirde modern bir kullanım ihtiva ederek havuz sembolü ile karşılaşılır. Havuz, öznenin iç dünyasını yansıtan, beşeriyetin ruhsallaştırıldığı bir unsurdur. Benzer bir anlamlandırma örneğı olarak “Gece Yarısı” şiiri yer alır.

Ve ansızın suya etmekle mah-ı dūr-sukût,

Miyâh-ı rûhumu andırdı safha-yı tâlâb (s. 134)

Ve ansızın yere düşmekle uzaktaki ay

Ruhumun sularını andırdı gölün üstü (s. 131)

Gece göğündeki ‘ay’ın suyun yüzüne yansiyarak perspektif oluşturmaları böylelikle de öznenin benliği ile bağlantı kurulabilmesi imgesel düzlem mantığında ‘ayna teorisi’ ile gösterilir.

Bir aks-i mülevvendir onunçün

Arzın bana ahcâr ü nebâtı. (s. 129)

Bir renkli yansımadır onun için

Yeryüzünün bana taşları ve bitkileri (s. 127)

Aktarılan dizelerde ‘bitki/ağaç’ ve ‘taş’ unsurlarının bir arada kullanım tercihi dikkat çekici nitelikte olup bu birlikteliğe kültürel anlamlar yüklenir. Pali yazıtlarında sözü edilen tanrısal düzlem, dinî törenlerin gerçekleştirildiği kutsal taş ve ağaç olarak bahsedilir. Budist anlayışta yaygınlık gösteren biçimiyle taş motifinin ağaç sembolü ile birlikte anılması kutsal bir mahiyet içerdiği anlamlarını ihtiva eder (Eliade, 2005, s. 319). Gök ve yer arası bağlantı oluşturan yansımaların verilen bilgilerden hareketle şiirde kutsiyet sembolizasyonu içerdiği sonucuna ulaşılır.

Seyreyledim eşkâl-i hayâtı

Ben havz-ı hayâlin sularında, (s. 129)

Gözledim hayatın biçimlerini

Ben hayal havuzunun sularında (s. 127)

Bachelard’ın mistik yorumları verilen dizelerden hareketle su ve ‘gözlemek’ eylemi için önem arz eder. Su üzerinden hayatın anlamının okuması aktarılır. Yeryüzünün gözü hayalleri aksettiren pınarlardır. Çağrışımlar dünyasına göre evren akışkan biçimdeki bu ışık huzmesi etrafında toplanır. Nihayetinde suyu, yeryüzündeki göz vasfına eriştiren de akışı içerisinde yer alan zamana eşlik etmesidir (Bachelard, 2006, s. 44).

“Orman”⁴ şiirinde suyun perspektif alma durumu yansıtılarak bireyin iç benliğiyle yüzleşmesini sağlayan bir ayna imgesi hâlinde kullanılır.

Su değil, mevsimin havası akan

⁴ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

Duyduğun yaprağın, dalın sesidir,

Suda yıldızların parıltısıdır

Bu karanlıkta bazı bazı çakan (s. 219)

Öte yandan gece göğünden suya yansıyan yıldız akisleri Freud anlayışına göre bireyin karanlık evresini temsil eden ve akıcı durumdaki bilinçdışı süreçlerin yol bularak belirme hadisesi su-yıldız-gece ilişkisi çerçevesinde sunulur. Şiire ismini veren ‘orman’ simgesi de bu bilinçdışında yer edinen ‘şey’lerin karanlık ve gizli mekânı olarak kullanılır.

2.1.2. Ateş

Ateş motifi anasır-ı erba olarak isimlendirilen dört hayati element arasında önemi göz ardı edilmeyecek bir unsurdur. Gerek kutsiyet gerek sosyo-ekonomik gerekse soyut anlamlarla yüklü çağrışımlar ihtiva etmesinden dolayı çok eski çağlardan günümüze bir kült olarak taşınır.

Sözcük anlamıyla ateş, kimyasal reaksiyon gösterebilen unsurların bir arada kullanılma neticesinde gelişen yanma oluşumudur. Varlık için temel ihtiyaçların başında yer alan alevlenme hadisesi sonucu gelişen oluşum kontrol altında tutulabilir olması yönüyle medeniyete ulaştıran yolu simgeler (Ersoy, 2000, s. 140).

Ateş, evrenin temel zeminini oluşturan dört elementten biri olarak yerkürenin oluşumunda etkin bir role sahiptir. Temel alınan dört unsur arasında ateş ve hava eril nitelik taşıırken su ve toprak dişi bir mahiyet gösterir. Böylelikle bütünlük içinde bulunan bu unsurlar birbirine daima ihtiyaç duyarak evrensel çifti yansıtır. Ateş ile hava, su ile toprak eşleşmesi birlikte yer aldığı müddetçe doyumu sağlayan unsurları temsil eder (Ersoy, 2000, s. 143).

Çin simgeçiliğine göre ateş (huo), güney istikametini, kızıl tonu, sert ve acı tadı işaret eden anlamlandırmalar içerir. Tibet kültürüne göre ocak, dişi nitelikteyken ateş unsuru erkeksi bir özellik ile anılır. Ocağı rahimle özdeşleştiren bu inanış, ocak-ateş birlikteliğini cinsel bir mahiyetle açıklar (Eberhard, 2000, s. 44). Ateşi keşfetmeyi sağlayan serüvene bakıldığında ilk olarak katı ve keskin bir ağaç parçasının daha esnek biçimdeki ağaçta yer alan boşluğu delmeye çalışması ile başlangıç gösterir. Bu sebeple ateşin cinsî bir çiftleşmeyi sembolize ettiği görüşüne varılır. Yaratılışı ve türemeyi

sağlayan bu oluşum, ateşi tanrısal bir vasfa erıştırir. Kutsal ve yüce olan her şey aynı zamanda insanı korkutur. Güçlü bir beğenin ardından gelen hürmet duygusu yanında ateş de tanrısallığın yakıcılığı, yok ediciliği itibariyle bireyde vahim bir şaşkınlık duygusu oluşturur. Zamanla ateş, kült olma niteliğine yükselir (Ersoy, 2000, ss. 141-142). Kadın ve erkeğin evrendeki birbirini tamamlayan uyumu ile ateş ve su imgeleri de her ne kadar zıt kutuplar olsa da bir araya geldiğinde pek çok anlam dairesi teşkil eder.

Yunan mitolojisinde ateşi, tanrılardan gizlice alarak halka veren Prometheus'un bulduğuna inanılır. Bu davranışı onun Zeus tarafından kolları bağlanarak cezalandırılmasına sebep olur. Ateş, varlıkları çember düzeni oluşturarak çevresine toplayan bir işleve sahip oluşu neticesinde dinsel törenlerin gerçekleştirilmesine olanak sağlar. Yakıcılığı sayesinde kişilerin günahlarını yok ederek manevi temizlenmeyi sağladığına inanılır (Ersoy, 2000, s. 141). Ateş yakıcılığı neticesinde ölümcül neticeler oluşturan bir unsurdur. Lakin bu yok ediş tamamen bir yokluğa ulaşıyorsa ateşi, kâinatı var eden temel element olma vasfından uzaklaştırmış olurdu. Bu sebeple ateş maddi biçimde yok ederken bir kısım ruhani unsurları dumanı yoluyla göğe yükseltmenin yanında küllerini de toprağın bağrına bırakarak yeni oluşumun tohumlayıcısı fonksiyonunu üstlenir. Böylelikle mutlak bir yok edicilikten söz edilemez (Ersoy, 2000, s. 141). Ateş imgesi mitolojik köken olarak iki kutuplu bir yapı teşkil eder. Ateş kül olma, yok etme, yakma bitirme gibi nitelikleriyle eskatoloji mitleri arasında gösterilmeye uygundur (Uhri, 2003, s. 42). Ateşin öldürücü niteliğiyle birlikte kendindeki canlılık emareleri bağlamında Bachelard *Ateşin Tin Çözümlemesi* eserinde şu yorumlara yer verir: Özel bir tözden meydana geldiği düşünülen ateş unsuru, canlı bir oluşum olarak belli bir süre dinamizmini koruyabilirken bir müddet sonra ise eski gücünü kaybederek yaratma işlevi sona erer. Tüm canlı oluşumlar gibi belli bir zaman sonra ölmeye direnç gösteremez (Bachelard, 1995, s. 48). Dünyanın, evrenin, yaratılışın sonunu getirebilecek güçte ve öneme sahip bir mit motifi olarak değerlendirilebilir. Öte yandan var etme, küllerinden yeniden doğuşu gerçekleştirme; evrenin, yaratılanların var oluşsal yapısına hizmet etmesi yönü itibariyle ise kozmogoni mitleri kategorisinde ele alınabilecek bir düzey içerir. Bu ikili yapı ateş imgesinin sanat eserleri içinde kullanımında geniş ve çok boyutlu bir anlam tezahürü sunarak metaforik veya imgesel bir düzlem oluşturur.

Kızıl renkli Antares yıldızı, büyük ateş olarak anılmakla birlikte tarım alanında

anlamlandırılan bir takvim biçiminde değerlendirilir. Buna göre döngüsel hareketleri vesilesiyle zamansal geçişler anlamlandırılır. Çin kültür dairesinde ateş ile hayatın eş değer görülmesi beraberinde törenlerde ateşler yakılarak verimli geçirilmek istenilen yaşam dileklerinde bulunulur (Eberhard, 2000, s. 44).

Ateş simgeselliğine farklı bir boyut kazandıran yorumlamalara göre ‘ateşten demir’ biçimindeki niteleme; Hint, Hristiyan ve İslami kültürde anlamlandırılan bir çağrışımdır. Buna göre alevler içindeki demir, Mevlana’nın yorumlarına göre Hallac-ı Mansur’u simgeler. ‘Ene’l hak’ ifadesi ‘ateş benim’ diye feryat eden demir olarak yorumlanır. Buna rağmen yine de benliği demiri yansıtır, o bir ateş değildir. Bu mistik yorumun manasına bakılırsa her ne kadar Allah’ın tecellisini varlıklar âlemi aksettirse dahi tüm varlıklar kendisine verilen bedensel nitelik ve şekilleriyle mutlak bir kutsiyeti yansıtamaz, tanrı ile varlık bir kabul edilemez, her zaman bir ayrım vardır. Bir başka mistik örneklendirme ile bu motif, Hallac-ı Mansur’un ateş ile pervane hikâyesinde bulunur. Pervane kandildeki ısıyı fark etmesine rağmen ateşin bağrında kendini yok ederek ilahi gizeme ulaşma arzusu taşır. Küllerinden yeniden doğma motifini işaret eden oluşuma göre fiziksel olarak yok olan varlık manevi âlemde ruhsal bütünlüğe erer. İslam mistisizminde anlamı fark etme, aydınlanma ve arınma biçiminde anlamlandırılır (Astroset, 2009). Ateşi tanrı eliyle yeryüzüne uzanan bir unsur olarak değerlendiren İran kültürüne göre ateşperestler biçiminde anılan Zerdüştî inançları ateşgede isimlendirmesi ile mimariler oluşturur (Ersoy, 2000, s. 143).

Ahmet Haşim, eserlerinde tabiata dair pek çok unsura yer verir. Ateş unsuru da incelenen şiirler arasında önemli bir niteliktedir. Bu kullanım kimi zaman doğrudan belirtildiği gibi çoğu kez de imgelerin, çağrışımların arkasında sunulur. Asıl estetik ve güzellik oluşturan tarafı da bu imgesel tercihte gizlidir.

“Terane” isimli şiirde ateş imgesi ocak sembolünün içerdiği anlam bütünlüğü çerçevesinde yer edinir. Öte yandan güneş ile özdeşim gösteren bu imge kullanımında güneşin doğması ile tabiatın uyanması, neşe içinde bulunması tasvir edilirken Haşim’in yetkin örneklerini verdiği tablo şiir geleneği de yansıtılır.

Bak etrâf u havâliye,

Ufuklar mübtesem; hulyâ-yı subhun şûhî-i nâzı

Uçar her berk-i hazrâdan;

Çiçekler hep tarî, kuşlar münevver, lahn-ı dil-sâzı

Bekâret ebr-i sevdâdan

Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hulyâdır! (s. 205)

Bak yöreye, çevreye,

Ufuklar gülümser; sabah hülyasının nazlı şuhu

Uçar her yeşil yapraktan;

Çiçekler hep taze, kuşlar parlak, gönül okşayan sesi

Sevginin el değmemiş bulutundan

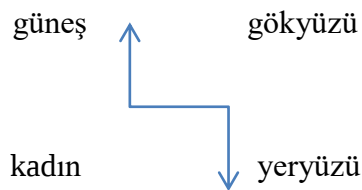
Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hülya! (s. 55)

Güneş ile özdeşleşen bu ocak formu kadınsı, dişil niteliklerle bir arada anılır. Böylelikle ateş-kadın ilişkisi bağlamında şuh söylemleri de ihtiva eder. Ateş ve güneş koşutluğu bağlamında el değmemiş buluttan yağın altın, zümrüt ve hülyalar tabiatı sarhoş eden, esrikleştiren bir etki yaratır. Ayrıca kadına dair aksesuar oluşturan değerli taşların da bakire sevdâ bulutundan yağdırılması güneş-kadın ilişkisini ve bu taşların fonksiyonel kullanımını işaret eder.

ateş ↔ güneş ↔ kadın

‘Ocak’ ifadesi ‘ev, yuva, kadın’ ile özdeşim gösteren ateşin işlevsel hâlini teşkil eder. Şiirdeki anlamlandırmalara göre gök unsurları arasından güneşin ateş ile özdeşimi sağlanırken “dünya sarhoş olup her yerin aşk ve sevginin ocağı olması” (s. 55) söylemi ile düşünüldüğünde yeryüzünde kadının ocak işlevi ile birlikte ateşin dişil vasıflarını bünyesinde barındırması izahını oluşturur. Aile ocağı, yuva kullanımları birliği oluşturan kutsal konumlanışı ifade eder. Ocak ateşini sürdüren kadın imgesi yer alır (Ersoy, 2000, ss. 142-143).

Ateş/ocak imgesi



Bekâret ebr-i sevdâdan

Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hulyâdır!

Cihân mahmûrdur, her yer harîm-i aşk u sevdâdır (s. 205)

Sevginin el değmemiş bulutundan

Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hulya!

Dünya sarhoştur, her yer aşk ve sevginin ocağı (olmuştur) (s. 55)

Aktarılan dizelerde gök unsuru olan güneş sembolünün yanı sıra yağış olayı da gökten yağan altın, zümrüt, hulya biçiminde belirtilerek otoritenin, kutsiyetin, tapınmanın mekânına özgü değerli unsurlar, yeryüzüne yağış gerçekleştirir. Öte yandan bu değerli unsurlardan olan altının gökten yağması durumunu mitik anlatılarda Ersoy şu şekilde ifade eder: Güneşin etrafında dönüş sistematığı esnasında ateşin bazı kısımları bütünden ayrılarak dönmenin tesiriyle soğuyup katılaşır. Bu oluşum dünya gezegenini meydana getirir. Bir müddet sonra su, toprak ve hava gibi elementler de birleşerek yeryüzü meydana gelir (Ersoy, 2000, s. 144). Bu açıklamalar şiirde alıntılanan dizeyle örtüşerek şairin tesadüfî bir kullanımda olmadığını ispatlar.

“Batan Ayın Kenarına Satırlar” şiirinde ‘gök simgeçiliği’ bölümünde ayrıntılı izahati verilmiş olan devir hadisesi ile birlikte ‘çarmıha gerili İsa diski’ ile özdeşimi gösteren anlatımlar, vurulmuş tanrının yeryüzüne akan kanlarını ifade eder. İlgili bölümde de belirtildiği üzere akan kanların su/havuz çanağına dökülmesi ile anlamını bulan “kutsal kâse motifi” oluşur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde gerek su çanağının rahim sembolü oluşu gerekse kutsal kâse formunun Hz. Meryem esaslı kadınlığı sembolize etmesi bakımından dişil nitelik ön plana çıkar.

Eli bazan “sükût”u ürkütüyor

Ki miyâh ellerinde hâbîde,

Ediyor ba'zı kuşları da'vet,

Ah o kuşlar ki şimdi bîhareket

Suların âteşinde sallanıyor... (s. 146)

Eli bazan sessizliği ürkütüyor

Ki su ülkelerinde uykuya dalmış,

*Çağırıyor bazı kuşları,
Ah o kuşlar ki şimdi hareketsiz
Suların ateşinde sallanıyor (s. 139)*

Şiirden alıntılanan bu kısımda ‘kuşların suların ateşinde sallanması’ ifadesi su-ateş birleşimini düşündürerek Novalis’in “Su ıslak bir ateştir” (Bachelard, 2006, s. 113) söylemiyle tözsel evliliğe işaret eder.

*Zühâli bir cidâlin âsârı:
Gizli bir kavs-i bâtenâhiden
Oklar indikçe -aks-i âlem-i dûr-
O muzî cüsse-i ilâhiden
Suya bir hûn-ı âteşîn akıyor... (s. 147)
Kaygılandırıcı bir savaşın eserleri:
Gizli bir sonsuz yaydan
Oklar indikçe -yansıtarak uzak bir evreni-
O ılık saçan tanrısal gövdeden
Suya bir ateş gibi kan akıyor... (s. 139)*

Şiirin alıntılanan kısmı yukarıdaki açıklama ile özdeşim içeren bir söyleme sahiptir. Yukarıda dişil nitelikler kazandığı ifade edilen su unsuruna ‘tanrısal gövdeden yağan ateş gibi kan’ söylemi cinsel bir anlam kazandırır. Dişil nitelikler yüklenen su unsuru ve kâse-çanak formuyla gök yayından gelen tanrısal oklar ılık-kan özdeşiminde birleşim sağlar.

İmge düzleminde etkileşimsel olarak karşıtlık içeren iki unsur birbiri için zıt cinsiyeti ifade eder. Böylelikle iki cevherin bir araya gelişi tamlığa, bütünleşmeye ve cinselliğe tekabül eder (Bachelard, 2006, s. 112). Bu teorik ispat ile birlikte su-ateş özdeşimi kırmızı renginin şehvi arzuları uyandıran simgeselliği ile de sağlanarak kan ve ateş kızılığı bu sembolizasyonu renk bakımından da ilişkilendirir mahiyettedir.

Piyale şiir kitabının hemen başında yer alan ve şairin şiir evrenine dair ipuçları vererek manzum ön söz tarzını yansıtır durumdaki “Mukaddime” şiirinde gelenekten

aykırılaşmanın tezahürleri göze çarpar. Keza Ahmet Haşım ile birlikte kadeh sembolü artık kendini yok sayan ve ölküselleştirilmiş bir aşkın hayali değil kişiselleştirilmiş bir tutkunun sembolünü içerir. Duyusal bir atmosfer içinde bireye has biçimiyle sunulur (Özkök, 2019, s. 67).

Zannetme ki güldür, ne de lâle

Ateş doludur, tutma yanarsın

Karşında şu gül-gün piyâle... (s. 85)

Ne gül, ne de lale olduğunu san,

Ateş doludur, tutma yanarsın,

Karşındaki şu gül renkli kadeh... (s. 217)

Haşım'ın şahsiyetini yansıtan bu şiirde Özkök'ün yorumlarında da belirtildiği gibi artık geleneğin kalıplarını yıkarak 'piyale mazmunu'nun sadece gül ya da lale motifi ile karşılanmadığı görölür. Ayrıca anlamda genişlemeler kaydedilerek aşk ve aşkın dürtülerinden olan arzu-istek ve cinsellik imgeleri yansıtılır. Keza 'ateş doludur, tutma yanarsın' gibi ifadeler cinsellik dürtüsünü karşılar mahiyettedir. Öte yandan kadeh, içindeki şarap sıvısıyla birlikte anlamlandırılan bir nesnedir. Sıvı hâldeki nesne ile ateşin bir araya gelmesi su ve ateş elementlerinin evliliğini yansıtan bir kullanımdır. Çin kozmolojisi bağlamında ifade edildiği gibi üretkenlik, 'bir'leşme ve evrenin doğumunu, canlanışının gizlerini ihtiva eden ilişkilendirme yansıtılır. Ayrıca gül renk sembolizasyonu ile nitelenen piyale gülün; aşkı, romantizmi yansıtan çiçek oluşuyla da bahsedilen cinsel birleşmeyi, aşkı sembolize ettiğine kanıttır. Ateş ve gül renkli piyale, kırmızı rengi yansıtarak bu sembolizasyonun dişil enerjisi ile miti destekler.

İçmişti Fuzuli bu alevden,

Düşmüştü bu iksir ile Mecnûn

Și'rin sana anlattığı hâle...

Yanmakta bu sâgardan içenler

Doldurmuş onunçün şeb-i aşkı

Baştanbaşa efgân ile nâle... (s. 85)

İçmişti Fuzuli bu alevden,

Düşmüştü bu ilaç ile Mecnun

Şiirin sana anlattığı duruma...

Yanmakta bu kadehten içenler,

Doldurmuş onun için aşk gecesini

Baştanbaşa çılgılık ile inilti ile... (s. 217)

Kolektifliği yansıtan tezahürüyle bülbül, Mecnun, Ferhat tiplerini yoğun tutkunun neticesi ile ölümle sonuçlanan yok oluşu simgelerler (Andrews, 2012b, s. 148). Buna göre divan şiiri geleneğinde saki-bade ekseninde tasavvufi aşka götüren kullanımlar bu şiirde bireyselleşen arzusunun temsili olur. Sadece bireyin duygu dünyasındaki algıların yönettiği dışil enerji transferiyle anılır. Bu tavır da şiiri algılamada yeni kapıların açılmasının Haşim tarafından gelen bireyselleştirme adımıdır. Esasında böylece artık birey kendinin farkına varır ve sadece geleneğin devamı oluştan çıkarak şiiri kişisel duygu ve duyuları çerçevesinde algıladığı gibi yansıtır. Ayrıca ateş de yakar, aşk da yakar bu ortaklık ile birlikte gelişen şiire ve geleneğe yeni bir soluk kazandırılır.

“İçmişti Fuzuli bu alevden,/ Düşmüştü bu iksir ile Mecnun şi’rin sana anlattığı hâle...” (s. 217) Şiir ve alev ilişkisi Prometheus kompleksini akla getiren bir kullanımdır. Korkmaz ilgili tezinde Haşim’in Fuzuli ile olan etkileşiminden söz ederek Harold Bloom’un geliştirdiği ‘etkilenme teorisi’ ile bağdaşım kurar. Buna göre edebî ürünün ortaya çıkışında sentez düzeyinde geliştirilen algı ile birlikte eş değer okumalarla sağlanan özdeşim kurma hadisesi belirtilir (Korkmaz, 2011, s. 28).

“Parıltı”⁵ adlı şiirde su ve ateş birleşimi akışkan bir tezahürde sunulur. Aşk ve cinsellik dürtüsü oluşturan ateş-su birleşmesi tözsel evliliğin sembolü olarak yer alır. Ayrıca su, ıslak bir alev (Bachelard, 2006, s. 113) olarak tanımlanarak akışkan ateş betimlemesine de uygun bir tespiti içerir.

Ateş gibi bir nehir akıyordu

Ruhumla o ruhun arasından,

Bahsetti derinden ona hâlim

⁵ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

Aşkın bu onulmaz yarısından.

Vurdukça bu nehrin ona aksi

Kaçtım o bakıştan, o dudaktan

Baktım ona sessizce uzaktan

Vurdukça bu aşkın ona aksi... (s. 94)

Bachelard, su-ateş ‘bir’liği için şu tespitleri aktarır: Zıtlıkların birbiri ile kaim olması görüşüne bağlı olarak ateş ve su birlikteliği de karşıtlık içeren karakterlerin bir araya gelişiyle sağlanan evrensel bütünlüğe işaret eder. Cevherî unsurların birleşmesi tutkuyla bağlı olan cinsellikle birlikte çağrışımsal geçişi de yansıtır (Bachelard, 2006, s. 113). Belirtildiği üzere bu ikili etkileşim, şiirde aşkın aksi vuran ‘dudak’ ifadesi ile cinsel dürtüyü ifade eder. Şiir öznesi bu yakıcı ateşten kaçış temayülü göstererek arzulara kapalı bir portreyi yansıtır.

“Merdiven”⁶ isimli şiirde su ve ateş birleşimi farklı bir biçimdedir. Şiir boyunca merdiven sembolü mitsel öykü bağlamında göğe yükselişi simgeler. Bu yükseliş ölümlü varlık olan insanın yok oluşunu ve yeryüzünden göğe çıkışını sembolize ederken hayatın yaşam-ölüm döngüsellliği kapsamında sunumu da şiire yansır. Suyun ateş ile birlikte ‘sular mı yandı’ biçiminde anılması, yok oluşu ve eskatolojik bir mit niteliğini yansıtan su sembolünü çağırıştır.

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller

Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller

Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer (s. 91)

Buna göre bireysel nitelikte ölüme yaklaşan kişinin yansıması yapılırken öte yandan ‘sular mı yandı’ ifadesi ile birlikte insanoğlunun ölüm karşısında çaresizliği ifade edilir. ‘Suların yanması’ ve bu yok oluşa müdahale yetisi olmayan birey temelli kıyameti anımsatan bir anlatım vardır. Keza su motifi yaşamın vazgeçilmez unsuru olmakla birlikte “eskatoloji mitleri” arasında da yer alarak yok oluşu çağıran bir unsurdur. Keza Balzac suyu, alevlere teslim olmuş bir unsur olarak ifade eder

⁶ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

(Bachelard, 2006, s. 112). Bu görüş, metnin kullanımı ile doğrudan ilişki içeren bir tespittir.

2.1.3. Hava

Hava elementi anasır-ı erba içerisinde en çok şekil değiştiren elementtir. Bu yönüyle sembolize ettiği anlamlar da çeşitlilik gösterir. Tarım toplumlarında yel, rüzgâr unsuru kimi zaman beklenen, istenilen, can veren yapıdayken dozun aşımı gerçekleşirse tarumar eden fırtına olarak yok oluşla da özdeşleştirilir.

İlk Çağ uygarlıklarından bugüne gelinceye değin evrenin yapı taşı oluşturulan dört elementten biri olarak kabul edilir. Yunancada ‘aer’ ifadesi ile karşılanır. İlk Çağ filozoflarının sayısız ve ölümsüz bir varlık olarak nitelediği ‘arkhe’ ye karşılık gelir (Abiha, 2018, s. 8). Gökyüzü ve yeryüzünü birbirine bağlayan vasıta görevi üstlenen hava, rüzgâr ile ilişkili anılır. Uçucu niteliği ile birlikte pek çok fiziksel faktörün yayılmasını sağlar. Nefes ile özdeşim kurulan hava, göğe dair bir unsur oluşuyla eril özellik gösteren etken yapıdadır (Eliade, 2005, s. 182).

Yunan mitolojik sisteminde Zeus ile özdeşleştirilen bu unsur, tabiat olaylarını oluşturmakla yükümlüdür. Maddenin gaz hâlinde yükselerek rüzgâra dönüşen hava, Babil mitlerinde de atmosferik hadiseleri yansıtmaları ile bilinir. Cinsî bakımdan erkeği işaret eden bu motif, astroloji bağlamında bazı burçların esnekliğinin ve güçlü zekâsının kaynağını oluşturan bir niteliği aksettirir (Eliade, 2005, s. 183).

Dinî bir yönelimle irdelenen hava unsurunun kutsal bir güç olmasının yanında tanrısal bir nefes/soluk tezahüründe de görülebilmesi mümkündür. Rüzgâr, ilahi bir güç şeklinde değerlendirilirken Hristiyan kültür çevrelerinde aşkın ruhu temsil eder. Fars mitolojisine göre kahramanlık ve gücü simgeleyen bayrak, rüzgârda dalgalandıkça tanrının soluğu onu yeniden diriltiren nefesi üfler. Hint mitolojisinde de gök ve yeri bağlayan bir ilahi merdivenle ilişkilendirilen bu motif, kozmik soluk olarak evrenin temelini teşkil eder (Eliade, 2005, s. 184). Hava gaz hâlinde bulunması dolayısıyla şekilsizliğin yanında tutarlı olamayan bir motifi simgeler. Hafiflik ve uçucu olması sebebiyle kişiye ferahlama, sevinç gibi duyguları hissettirir (Rupp, 2007, s. 153). Keza ‘hava almak’ deyişi de çoğu zaman rahatlatma anlamında kullanılır.

Türk mitolojisinde gök kültü ile bağdaştırılan hava motifi, daha çok rüzgâr, yel biçiminde gelişen anlamsal çağrışımı içerir. *Risaletü'n-Nushiyye* eserinde Hz. Âdem

üzerinden izah edilen bu unsur, tanrının aydınlığını aksettiren ışık huzmesi olarak belirtilir. Yunus Emre, insanoğluna atfedilen dört temel karakteri yel formundaki hava unsurunun üflemesi biçiminde yorumlar. Dört dünyevi hırsı oluşturan; sabırsız oluş, hilaf, nefis ve riyakârlık gibi huylardan bahsedilir (Abiha, 2018, s. 9).

“Sensiz” isimli şiirde hava elementi rüzgâr ve soluk formlarında yansıtılan lakin silik bir kullanımla imgesel biçimde yer alır.

Bir sâir-i mechûl-i leyâli gibi rûzgâr

Hep sisli temâsıyla yanan hislere çarpar. (s. 111)

Gecelerin bilinmeyen bir gezgini gibi rûzgâr,

Hep sisli dokunuşuyla yanan duygulara çarpar (s. 93)

Rüzgâr formuna girmiş olan hava, teoride de yer alan tutarsız bir unsur özellikleri gösterir. Şiir atmosferindeki kaos, kargaşa ortamını yansıtır biçimde dağınık bir çizgi ile yol alır. Bu kargaşa ve soğuk atmosfer tablosu yorumunu ‘sisli dokunuş’ söylemi ispatlar niteliktedir.

Zulmette neler hissederek korku duyardı

Gûyâ ki hafî bir nefesin nefhâ-i serdi

Rûhunda bu ferdâ-yı siyeh-rengi fısıldar.

Sâkin geceler şefkat olan encüm-i bîdâr

Titrer o karanlıkların evc-i kederinde.

Hüsrân ü tahassür gibi mâtem nazarında;

Gûya ki o dargın geceler rûhu boğardı,

Her şey bizi bir korkulu rûyâyı sarardı (s. 111)

Karanlıkta neler duyarak korkardı:

Sanki gizli bir soluğın soğuk esintisi

Ruhunda bir kara renkli yarını fısıldardı.

Dingin gecelerde sevecen olan uyanık yıldızlar,

O karanlıkların üzüntüsünün doruğunda titrer,

Acı ve özlem çeker gibi yas, bakışında;

Sanki o dargın geceler ruhu boğardı,

Her şey bizi bir korkulu düşle sarardı (s. 93)

Hava unsuru bu kısımda bir haberci lakin kötü haber götüren ‘karanlık yarını fisıldayan’ uğultu olarak görülür. Şiirde ölüm temi hâkimiyeti esas olmakla birlikte nefes, soluk gibi ifadelerin mitik söylem dâhilinde karşılığına bakılacak olursa ölümün ardından gelen canlılık emaresini de yansıtır. Şiir atmosferinde kış mitinin de tesiri ile kaos, kargaşa, sisli, dumanlı, karanlık ve soğuk rüzgârların etkisi hissedilir. Anne ruhunun yansımaları görülen şiirde ölen annenin kutsiyete ermesi ile ikinci doğumu mahşerde yaşamasına da atıf olabilecek tezahürde ‘soluk’ sembolü kullanılır. Zira Yunan mitolojisinde Erebus, korkutucu siyahlık ve kargaşayı temsil eden tanrıyı simgeler. Vergilius’un *Georgica* isimli çalışmasında karanlıklar tanrısı, hafif ruhlar olarak anılmış olup hava elementinin ‘soluk’ tezahürü söz konusu şiirle koşut bir biçimde kullanılır (Erhat, 1996, s. 230).

Kutsal kitap *Tevrat*’ta tanrı, soluduğu hava ile etkisiz hâldeki tabiatı diriltme gücüne sahiptir. Kozmogonik mahiyetteki bu motif pek çok dilde köken bakımından ruh, nefes, üfleyiş manalarını ihtiva eder. Hz. İsa’nın şifa veren nefesini sembolize etmesinin yanında İbranicede ‘ruah’ biçimindeki kullanımıyla hayatı canlandıran Yahve’nin soluğu ile özdeşim gösterir (Ersoy, 2000, s. 185).

“Akşamlarım” şiirinde hava miti ruh/soluk anlamlarını yansıtan bir kullanım içerir. Anne imgesinin olduğu bu şiirde şiir öznesinin süregelen yas sürecinin edebî eserde yansımaları aktarılır.

Havada son nefesin ye's-i rûhu hâkîdir,

Akar sular, dereler son nidâ-yi ye'sinle. (s. 216)

Havada son soluğun ruh sıkıntısını anlatır,

Akarsular, dereler son karamsar seslenişinle (s. 67)

Alıntılanan bu kısımda şiir boyunca işlenen anne imgesi bu kişinin ruhunu teslim edişinin tasviri ve hava miti bağlantısına ışık tutar. Gözlenemeyen nefeslerden bir araya gelen vücudu işaret eden kullanım, arkaik kültürlerde ruh için belirlenen bir anlamlandırmayı içerir (Al, 2017, s. 149). Keza şiirde de ölen kişi artık ruhlar âlemine ait bir varlık olarak görünmez ama hissedilir, sezilir biçimde yer alır.

Şemim-i vaslını bir nağme, bir havâ, bir zıl

Bu dem muhit-i hayâlâta anlatır, dağıtır, (s. 217)

Kavuşmanın güzel kokusunu bir ezgi, bir hava, bir gölge

Bu sıra hayallerin çevresine anlatır, dağıtır (s. 67)

Aktarılan dizelerde hava elementinin yayılan, dağılan ve geniş alanlarda yer bulan yapısına atıfta bulunulur. Kavuşma hayali bu karamsar ortama umut ışığı yakıp güzel kokular vererek ölen annenin cennette oluşu inancını yansıtan bir yapı teşkil eder.

“O” isimli şiirinde hava unsuru değişim ve dönüşüm yaratarak esişindeki dokunuş ile süreğen atmosferi farklı bir ortam taşır.

Bir nefha-yi mechûlenin eşyâya temâsı

Zulmetlerin esrârını baştanbaşa sallar,

Sen âh, doğarsın o zaman, mest ü ziyâdâr (s. 109)

Bilinmeyen bir esintinin eşyaya dokunması,

Karanlıkların esrarını baştanbaşa sallar,

Sen ah doğarsın o zaman, sarhoş ve parlak... (s. 87)

Şiirde günbatımından geceye geçişin fiziksel tasviri sunulurken havanın esinti suretinde yansması ile var olan atmosfer şiir öznesinde maddi âlemi susturup ruhsal anlamda anısal belleğin ön plana gelmesini sağlar. Esen hava özneye hatıralarını yansıtmakla görevini ifa eder. “Karanlıkların esrarını baştanbaşa sallar” (s. 87) ifadesi ile hava elementinin aktiflik, hareket katan yönü işlenir. Aynı zamanda gizlilikler bu sarsıntı etkisiyle tasvire göre gökten yansıyan yıldızlar olarak suyun yüzeyine düşer ve belirginleşir. “Bir mavilik üstünde yanar gizli ışıklar” (s. 87) dizesinde ortama katılan bu hareket vesilesiyle şiir öznesinin bilinçdışını yansıtarak öz beniyle yüzleşmesine vesile olan yıldızlar, deniz imgesini oluşturan maviliklerin üzerine düşer.

“Girye-i Niyâz” şiirinde hava unsuru, değişim ve dönüşümleri sembolize eden bir yapıda kullanılır. Şiirde başlangıçta yaz mitine dair unsurlar belirginken güz esintisi ile birlikte mevsimler arası değişimi yansıtan atmosfer meydana getirilir.

Bir temâs-ı nesîm-i fecr ile hep

Münkeşif gördüğün bu ezhân,

Bir hazânın hevâ-yı gaddârı

Bir zaman sonra soldurup yakacak! (s. 196)

Sabah rüzgârının bir dokunuşuyla hep

Açılmış gördüğün bu çiçekleri

Bir güzün acımasız havası

Bir süre sonra soldurup yakacak! (s. 29)

Alıntılanan dizeler bu izahın şiirdeki durumunu yansıtır. Güz yeli, acımasız ve tüm realiteyi ortaya döken, solduran, yakan bir biçimde işlenir. Keza şiir öznesinin de ruhunu yansıtan bu atmosferde hava unsuru özneyi realiteye davet ederek gerçeklerle karşılaşmasını, hayal âleminde reel dünyaya dönüşümünü sağlar.

“Hazân” şiirinde annenin hatıraları şiirlere konu edinmeye devam edilirken geçmişe dair anlatımlar içerdiği için ‘ey eski ay’ hitabı dikkat çeker. Ayın döngüsel anlamda zamansal değişim yansıtan yönüne karşın eski sıfatı geçmişî yâd eden özneyi belirtir.

Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr,

Bir kanlı ziyâ haşrediyorken onu bir yed

Bir bâd-ı haşîn aldı o rûyâyı müebbed (s. 114)

Bir gün ki güz ufka kızıl dalgalı bir aydınlık,

Bir kanlı ılık topluyorken, onu bir el,

Bir sert rüzgâr aldı o düşü sonsuza dek (s. 99)

Annenin yitiriliş gününün öznenin zihnindeki travmatik aksinden bahsedilir. Günbatımı vaktinde ‘bir el, bir sert rüzgâr aldı o düşü’ diye ifade edilir. Buna göre hava elementinin rüzgâr şeklindeki tezahürü ile birleşen sert sıfatı bu düşü kaybedişteki fırtınayı andıran tehlikelerle anılır. Ayrıca diğer şiirlerde genellikle doğadan ya da gökyüzünden gelen bilinmez bir el yardım eden biçimdeyken bu şiirde yok eden, tehlike saçan, yalnız bırakan hatta mağlup eden güçlü bir el formunda nükseder. Bu el halk bilimi anlatılarında ‘yel baba’ tabiriyle anılan mitoloji menşeli gücün temsilidir.

Hava, bünyesinde canlılık emaresi göstermeyen varlıklar için esinti etkisiyle dinamizmi sağlarken harekete dayalı unsurlarda da aydınlanma ve yenilenmeyi

sembolize eder. Yer ve gök bağlantı noktasını oluşturarak evrenin duyusal biçimde algılanmasına yardımcı olan kuvveti simgeler (Eliade, 2005, s. 183). Anneyi gökyüzüne, kutsiyete götüren el söylemi tanrının eline gönderme içerir. Sert rüzgâr suretindeki hava, anneyi sonsuzluğa yani ruhların buluşma yerine götürür. Öte yandan hava elementinin başkalaşım, değişim oluşturan yönü de mekân değişikliği, duygu değişikliği yaratmasıyla yas sürecinin başlangıcına sebep olur.

“Çöller” şiirinin estetik yönüne dair oluşumlar, hava elementinin yayan, dağıtan niteliği ile rüzgâr sembolünde şekillenerek sunulur.

Âsâr ile memlû yine bir rîh-i tahassüs

Eyler o karanlıkta o çöllerde teneffüs, (s. 118)

Yüzyıllarla dolmuş bir duygulanma rüzgârı

Yine o karanlıkta, o çöllerde solur. (s. 109)

Şiirden aktarılan bu bölümde ışsızlık ve konumlanmayış zemininde tasvir edilen karanlık çölde soluklanma eylemine işaret edilir. Bu soluk, çevresinde titreşim oluşturdukça siyahlığın ve zamanın gizlerini yansıtan şiir hareket eder. Aruz ölçüsünün ritmik biçimde adımlayan deveden esinlenerek oluşan bir vezin olması hususuna bakılırsa bu şiirin divan şiiri olduğu fikri öne sürülür. Bu yorumu deve-çöl ilişkisindeki anlamlandırma doğrular niteliktedir (Özkök, 2019, s. 181).

“Güz” şiirinde olduğu gibi yeryüzü ile gök etkileşimindeki hava, ruhların kavuşma merkezine atıfta bulunarak duyusal evreni harekete geçirir (Eliade, 2005, s. 183). Bu ifadeler çerçevesinde uyum gösteren şu dizeler alıntılanır:

Âsâr ile memlû yine bir rîh-i tahassüs

Eyler o karanlıkta, o çöllerde teneffüs,

Ettikçe o bâd arzı saran otları tehzîz

Leylin gezer esrârını 'bir şi'r-i hevâ-riz,

Göklerden inen râz-ı hafî, râz-ı münevver

Zulmette gümüş, gizli periler gibi titrer

Pür-hande peri gözleri şeklindeki encüm,

Yollar o seferberlere bir gaşy-i tevehhüm... (s. 118)

*Yüzyıllarla dolmuş bir duygulanma rüzgârı
Yine o karanlıkta, o çöllerde solur.
Toprağı saran otları titrettikçe o yel,
Gecenin esrarını havadan dökülen bir şiir gezer;
Göklerden inen saklı sır, aydınlık sır
Karanlıkta gümüş, gizli periler gibi titrer...
Gülen peri gözlerine benzeyen yıldızlar
Kuruntulu bir baygınlık verir o yolculara... (s. 109)*

Hava unsuru rüzgâr şeklinde çılgın bir ruh olarak evreni dolaşırken aktarıldığı gibi klasik şiirin temel vezni olan aruz vezninin doğuşu bağlamında bu türün işitsel ritim ve ahengini tüm tabiata aktararak durgun atmosferde değişim-dönüşüm, canlılık kazandıran bir tezahürde kullanılır.

“Gece” şiirinde hava elementi şiir öznesinin hayal dünyasındaki değişimleri rüzgâr suretine bürünerek tabiata yayan yer değişimin sembolü olarak işlenir.

*Kalb-i şeydâ-yı leyl olan rüzgâr
Esiyor gölgelerde velvelekâr...
Ah o bir aşk-ı bîtenâhi mi
Geceden, tûde-i menâzırdan
Yükselen ra'ş'e-i humâr ü buhâr?
Sanki hûlyâ-yı vasla müstağrak
Şebi bir itr-ı hisle doldurarak
Dolaşan, titreşen kadınlardı (s. 124)
Gecenin çılgın yüreği olan rüzgâr
Gölgelerde gürültü kopararak esiyor...
Ah o sonsuz bir aşk mı
Geceden görünümünün yığınınan
Yükselen sarhoşluk ve buhar ürpertisi mi?*

Sanki kavuşma hülyasına dalmış geceyi
Bir duygunun güzel kokusuyla doldurarak
Dolaşan, titreşen kadınlardı. (s. 117)

Rüzgâr simgesi ile birlikte aşk temi işlenmiş ve kadın sembolü ile birleştirildiğinde anima arketipi arayışı içinde bir özne ile karşılaşılır. Keza Jung, ruhu rüzgâr miti ile bağlantılı düşünür. Yunancada anemos ifadesi rüzgâr manasında kullanılmakla birlikte Latince'deki anima ve animus kelimeleri ile özdeşim içerir. Yine antik kültürde psyche terimi üfleme, ferah gibi anlamlar ihtiva eden sözcüklerle bağdaşım gösterir (Jung, 2009, ss. 28-29). ‘Kavuşmak hülyasındaki gece’, ‘duygu kokusuyla dolaşan titrek kadınlar’ ifadeleri hava elementinin suret değiştirerek özne için kadın simgesini yansıttığını içerir. Öte yandan özne için bir kadından değil evrensel nitelikli yaklaşımla ‘kadınlar’ biçiminde bahsedilir. Bu da hayal ile birleştirildiğinde hava elementinin dişil enerji yansıtarak ‘anima arketipi’ arayışını simgelediği izahına varılır.

“Hatime” adlı şiirde:
Yorgun bu dumanlarda duran leyl-i mehâsin
Enhar-ı sükût, ufku saran sâye-i rûyâ
Her hissi hafî, şüpheli bir gölgede gûyâ
Mağşî yatıran lems-i sükût-ı ebediyyet,
Sevdâya emel, rûha ziyâ, gözlere minnet
Bahşeyleyerek şimdi bu sessizce esen bâd, (s. 122)
Bu dumanlarda yorgun duran güzellikler gecesi,
Sessizliğin ırmakları, ufku saran düşün gölgesi;
Her duygusu gizli, kuşkulu bir gölgede sanki
Sonsuzluğun sessiz dokunuşuyla kendinden geçip
Sevgiye umut, ruha ılık, gözlere gönül borcu
Sunarak şimdi sessizce esen bu yel (s. 121)

Hava elementi değişkenlik-dönüşüm-başkalaşma sağlayan bir unsur olarak yayılması kolay biçimde girdiği tüm ortamlara esintisini bulaştırır. Şiirde duman

sembolizasyonunun kattığı kargaşa ve kaotik ortam ‘sessizlik, gizli ve kuşkulu gölge’ kullanımları ile kasvet yüklü, karanlık, umuttan yoksun bir ortam oluştururken hava esintisi ile yeni bir akım gerçekleşir. Bu sayede ruha ışık, gözlere gönül borcu ve umut duyguları sunulur.

“Yollar” şiirinde hava unsuru öznenin ruh dünyasını aktaran biçimde esiş içerir. Esasında benlik arayışında olan özne ‘öz beni’ni rüzgâr formunda yansıtarak ‘öteki’nin ruhunda aktarım bulur.

Meftûr

Ve muhteriz yine bir nefha-i hayâl esiyor

Bu nefha dalları bitâb ü bîmecal uyutur

Sonra eyler giyâhı nâlen

Sonra âgûş-ı ufk içinde ölür (s. 151)

Bezgin

Ve çekingen yine bir hayal yeli esiyor

Bu esinti dalları bitkin uyutur

Sonra otları inletir

Sonra ufkun kucağında ölür (s. 141)

Hava elementi girdiği atmosferin şeklini alabilen bir unsur olarak öznenin benliği kapsamında yıkık ve sonbahar trajedisini anımsatan bir esiştedir; ‘dalları güçsüz uyutur, otları inletir, ufkun kucağında ise ölür’. Bu söylem ile anlaşılır ki güz hüznünü yaşayan öznenin ruhu sonbahar/tragedya miti kahramanı gibi başarısızlık ve yenilgiye mahkûmiyeti sembolize ederek ölür.

“Gelmeden Evvel” şiirinde hava miti “değiştiren-dönüştüren” vasıflarına sahip bir unsur olarak anılmakla birlikte güz yelini estirerek ağaçların, suyun rengini bozan bir unsur şeklinde anılır. Bu bağlamda olumlanan niteliğinden sıyrılarak gelişti istenmeyen, korkulan bir anlamda kullanılır. Zira güz yeli formunda üzüntü getiren bir unsur olarak anılır.

Etmeden zehr-i bâd-ı fasl-ı elem

Reng-i eşcâr ü âbı fersûde,

Dolacak mıydı seslerin, bilmem

O tehî sâye-zâr-ı mesdûde? (s. 163)

Üzüntü mevsiminin [güzün] ağulu yeli

Ağaçların ve suyun rengini bozmadan,

Dolacak mıydı seslerin, bilmem,

O boş, kapalı gölgeliğe? (s. 163)

Sonbahar/tragedya mitini anımsatan bu bakış açısı beraberinde mitik/folklorik anlatılardaki ‘yel baba’ sembolünü hatırlatan nitelik kazandırır.

“Geldin” şiirinde “Gelmeden Evvel” şiirinin devamı mahiyetinde yansıyan bir anlatımla hava miti yine girdiği ortama getirdiği ahengi ve atmosferi taşımak suretinde bir değişim yansıtır. Gençliğin ölümsüz hayali ile hava miti eşdeğer fonksiyonda aktarılır.

Ey şebâbın hayâl-i câvidi,

O melûl akşamın havası kadar

Gelişin bir sükûn-ı sâriydi (s. 164)

Ey gençliğin ölümsüz hayali,

O bezgin akşamın havası kadar

Gelişin de bir bulaşıcı dinginlikti (s. 165)

2.1.4. Toprak

Dört element içinde üretkenlik-doğurganlık-anne ilişkisinin en yoğun işlendiği unsur toprak elementidir. Bu yönüyle kozmogonik mitler arasında yer bulur. Toprak unsuru farklı kültürlerde öz olarak değişmese bile varyantlaşmaya uğrayarak kült olma niteliği kazanmış bir elementtir. Yerkürenin tasarımı bazı totemi yansıtan hayvanların üzerinde yer aldığı veya düz bir zemini teşkil ettiğine dair görüşler bulunur. Sığınılan, muhafaza eden, hayat veren güç olarak değerlendirilen toprak elementi, yaratılış mitlerinde dişil mahiyetli ve pasif bir çerçevede yer alır. Çin simgeciliği kapsamında Yin ile özdeşim içerir. Bu yönüyle çoğu zaman toprak ana nitelemesi ile söz edilir (Wilkinson, 2011, s. 24). Erzurumlu İbrahim Hakkı *Marifetname* adlı eserinde dört elemente ilişkin önemli bilgiler verir. Toprak derin bir anlam dairesi teşekkül

etmesinin yanı sıra kurak ve soğuk nitelikli bir unsuru ifade eder. Yerkürenin dinamizmi ile birlikte sürekli döner durumdaki hareketliliği, yuvarlak biçimli toprak elementine de canlılık katar. Öte yandan evrenin odak noktası olarak kabul edilen toprak, yeryüzünün fiziki oluşumunu sağlayan temel maddedir (İbrahim Hakkı, 1974, s. 61).

Maori kültüründe bir çifti oluşturan bağdaşım ile gök Rangi yer ise Papa olarak anılır. Pleiades'in dinsel müziklerinde gök baba, yer ise ana olarak nitelendirilir. Gök baba gibi yeryüzünü yağış sayesinde verimlileştirirken yeryüzü de mukabilinde bitkilerini yetiştirme sorumluluğunu üstlenir. Ermeni inanışlarında ise yerküre, varlığın üremesini sağlayan rahim olarak tasavvur edilir (Eliade, 2005, ss. 283-289). Benzer bir kültürel anlayışa göre *Kur'an-ı Kerim*'de kadınlar tarla olarak yorumlanarak verimlilikle ilgili atıfta bulunulur (Eliade, 2005, s. 308).

Maori literatüründe 'whenna' ifadesiyle toprak anlamının yanında plasenta manasını da taşıyan dişil özellik dikkat çeker. Yer ana düşüncesi evrimsel bir dönüşüme işaret eder. Buna göre topraktan oluşan her şey tekrar ona döner ve böylelikle kozmik merkez toprak sembolü ile ilişkilendirilir. Toprakla bütünleşen varlık tekrar dirilmeyi gerçekleştirerek bu unsurun hayat verici yönünü doğrular nitelik gösterir (Eliade, 2005, s. 300). Yer, toprak unsuruna atfedilen kutsiyet ve yaşamsal var oluş nitelikleri dolayısıyla farklı kültürlerde saygın bir konuma yükseltilir. Buna göre Umatilla halkı arasında yeri kazmak, hasar bırakmak canlı bir unsur olan toprağa verilen zarar olarak düşünülerek günah şeklinde değerlendirilir (Eliade, 2005, ss. 291-292).

Ahmet Haşım'ın şiirlerinde soyut anlamlandırmalar, imgesel kullanımların sıklığı göz önünde bulundurulduğunda toprak kültürünün de genellikle anne imgesi ile sembolize edildiği görülür. Dört unsur arasında su ve gök simgeselliğini daha çok yansıtan Haşım şiirlerinde toprak unsuru diğer elementlere oranla daha az kullanımdadır.

“Çıktığın Geceler” şiirinde toprak miti ölüm temi ile birlikte kullanılır.

Göklerde ilerler yine âheste cebinin

Eşkâli dağılmış uyur altında zeminin (s. 107)

Göklerde ilerler yine yavaşça alın,

Biçimleri dağılmış uyur altında yerin (s. 83)

Şiirin bütününde ifade edildiği üzere şiir öznesi annesinin kaybını yaşayarak onu hatıralarda yaşatır. Pek çok kültür ve dinî inanışta ölen kişiler toprağa gömülüp belli süreden sonra maddi âlem, beşeriyetteki bedenler çürümeye başlar. Şiirdeki ‘biçimleri dağılmış’ söyleminin karşılığı olarak şekilsizlik formuna geçer. Öte yandan sonbahar mitinin belirgin olarak yansıdığı şiirde dünyevi âlemden el etek çekme ve kutsiyete doğru yükselişin de sembolü toprak olma ile karşılanır. Keza ölenlerin ruhları göğe yükselir. Böylelikle de bir saygı unsuru hâlinde anılan varlık şiire sirayet eder. Bu aktarım nehirlerin ölen hayalin ‘eteğini öpmesi’ şeklinde inancın ve saygının sembollüğünü işaret eder.

Yunan mitolojisinde Gaia, Persephone, Demeter gibi ilahi varlıklar, toprak ana simgesini yansıtır (Wilkinson, 2011, s. 24). Gaia ifadesi, pek çok literatürde köken bakımından incelendiğinde Sanskritçe go, Got dilinde gawi, Zen edebî dilinde gava biçimlerinde teşekkül eder. Bahsedilen kültür çevrelerinde genellikle kutsanan, kıymet verilen dişil bir değer olarak yaklaşılr (Eliade, 2005, s. 283). Toprak elementinin yer ve gök, kutsal ile fani arası dönüşüm merhalesini yansıtan yapısı teoride ve şiirde bu şekilde aktarılır.

“Ölmek” şiirinde Sina Dağı ile birlikte kullanımda olan kaya sembolü kutsiyeti ve ilahi vasıflarla anılan şiir öznesini ifade eder.

Titrek

Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk

Dağılırken suhûr-ı üryâna,

Firâz-ı zirve-i Sinâ-yı kahra yükselerek

Oradan

Oradan düşmek, ölmek istiyorum

Cevf-i ye's-âşinâ-yı hüsrana... (s. 89)

Titrek

Parıltılarla yanan mezbaha rengi bir akşam

Dağılırken çıplak kayalara,

Üzüntü Sina'sının en yüksek tepesine yükselerek,

Oradan,

Oradan düşmek, ölmek istiyorum

Hayal kırıklığının acıyı tanıyan boşluğuna (s. 221)

Toprak elementine bağlı olarak bu unsurdan sayılabilecek kaya simgesi için Wilkinson'un yorumu şöyledir: Kuvvet, dürüstlük ve sığınak olarak anlamlandırılan kaya, aynı zamanda ilahilikle de bağdaştırılır. Kadim kültürlerde kayalara dik duran taşlar olarak kutsal anlamlar yüklenir. Amerikan yerlileri arasında kayalar toprak ananın kemiklerini temsil eder; gömülmenin odak noktası da bu inanç kabul edilir. Hristiyanlıkta kaya hem İsa'yı hem kiliseyi temsil eder. Bu şiirde de Hz. Musa ile ilişkilendirilerek Allah'ın yazdığı iki taş levhanın ruhani sembolünü bünyesinde barındırır.

“Hilâl-i Semen” şiirinde insanoğlunun topraktan gelip toprağa gitme hadisesine gönderme yapılarak bu unsurun insanın özünü teşkil etmesi durumu ifadelendirilir.

Böyle her nev-hilâli seyretti

O soluk göz ki şimdi topraktan

Seyreder başka bir hilâl-i semen (s. 212)

Böyle her nev-hilali seyretti

O soluk göz ki şimdi topraktan

Seyreder başka bir hilâl-i semen (s. 58)

Toprak sembolü doğurganlık, üretkenlik sembolü olarak dişil nitelikler gösteren yapı teşkil ederken şiirde de babaanne simgesi olan dişil nesne ile ilişkili kullanımdadır.

Sonuç olarak Ahmet Haşim şiirlerinde yaratılışın ham maddesini temsil eden dört unsura dair mitolojik tespitler yer alır. Su ve ateş mitleri belirgin kullanımlar ihtiva ederken hava ve toprak unsurları daha silikleşmiş ve şiire imgesel anlamda nüfuz eden yapılar olarak sunulur. Sıklıkla psikolojik çerçevede yorumlar getirilmeye uygun kullanımlarla karşılaşılır. Dört unsur genellikle duyum hassaları ile algılanmış ardından bellekte işlenerek duyguları yansıtır.

2.2. Mitolojik Gök Cisimleri Simgeçiliği

2.2.1. Gök

Gök unsuru çağlar boyunca önemli anlamlandırmalar ihtiva eder. Kolektif bilinçdışından beslenerek yücelik vasfını da bünyesinde barındıran bir imge konumu taşır. Gök unsuru tam anlamıyla tanrısallığı temsil eder (Eliade, 2005, s. 65). Buna göre gök motifi her dönem ve koşulda ilahi bir yönelimle anılır. Gök, yüceliğıyle beraber bazı toplumlarda eril nitelikte değerlendirilir. Viyana Etnoloji Okulu'nun gerçekleştirdiğı araştırmalara göre arkaik toplumlarda gök tanrı inancına bağılı gelişen monoteizmin varlığına işaret edilir. Afrika'nın çeşitli kültürlerinde gökte yer alan baba imgesi anlayışına rastlanılır (Eliade, 2005, s. 63). Etimolojik olarak incelendiğinde farklı toplumlarda gök lafzı ile tanrı kelimeleri özdeşliği dikkat çekicidir. Moğolca 'tengri' kelimesi gök manasında olmakla birlikte bu anlamlandırma Çeremis dilinde 'yume', Ostyaklarda 'num-turem' ve 'senke' biçiminde teşekkül eder (Eliade, 2005, ss. 90-94).

Gök, yüksekte ve hürmete değer bir konumda olmayı gerektirmesi itibariyle tanrısallığa erişen bir mahiyet taşır. Bu yaklaşıma göre ölen kişilerin ruhlarının göğe yükselmesi fikri, beden yok oluşuna lakin ruhsal olarak yeniden var oluşa işaret eder. Böylelikle ulvi bir değer kazanarak mutlağın sırrına ererler. Göğe yükseliş ise yer ve gök arası bağlantıyı sağlayan kutsal merdiven ile simgelenir (Eliade, 2005, s. 64).

Toprak katı ve belirgin oluşu dolayısıyla realiteyi yansıtırken gök daha soyut bir manayı çağrıştırarak hayal âlemini işaret eder. Gök kubbe, takke gibi tasvirlerle anılır. Kozmik yönelimin bir kutbunu ihtiva ederek pek çok inanışta yedi veya dokuz katmanlı felekten söz edilir (Ersoy, 2000, ss. 181-182).

Astrolojik unsurların manevi ve soyut boyutlar kazanması, gökyüzünün yüceliğı fikri kolektif biçimde zihinde var olan evrensel bir düşünüş tarzıdır. Bu soyut düşünce imgeler, semboller yoluyla anlamlandırılmaya ihtiyaç duyularak ifade edilir. Gök unsuru bazı kültürlerde yaratılışla ilgili anlatılara konu olur.

Kozmosun yaratılışında etkin bir payeye sahip oluşu dolayısıyla kozmogoni mitleri arasında da yer bulur. Bununla birlikte bu yaratıcı gücün her toplumda olumlu görülen yanları yoktur. Çeşitli mitolojilerde genellikle tanrısallık gök, yaratıcılık temayülü göstermiş olup bunun yanı sıra Ouranus isimli gök tanrı, bilinenden farklı olarak

bizatihi biçimde yarattığı varlıklara karşı kin güder, olumsuz duygular besler (Eliade, 2005, s. 109). Bu motifin olumlanan yönleri; yücelik, ilahi güç, yaratılışa özgü anlatımlar ile değerlendirilirken öte yandan yok oluş, yıkılma gibi dünyanın sonunu hazırlayan eskatolojik mahiyeti de göz ardı edilemez. Bu mit, diğer eskatoloji motiflerinden farklılık göstererek yüce varlığın kendini yok etmesi ya da gizleyerek soyutlaması biçiminde dikkat çekici bir farklılığa işaret eder.

Soyut mahiyetli veya ilahi olan pek çok unsur insan zihninde anlaşılmak için mutlaka somut bir sembolleştirme ihtiyacı ile birlikte var olur. Buna bağlı olarak yukarıda detayları aktarıldığı gibi gök unsurunun zihinlerde yer alan soyut vasıfları Kuzey Amerika'da tanrısal tabiat olaylarının mitolojik biçimde betimlemesi ile birleştirilir ve büyük bir kuş vb. şeklinde temsil edilir; bu kuş kanatlandığında rüzgâr eser, şimşek ise dilini simgeler (Eliade, 2005, s. 91).

Ahmet Haşim şiirlerinde daha önce de belirtildiği gibi tabiata dair unsurlar geniş alan içerir. Şiirlerde gök, kimi zaman klasik üsluba yakın bir tarz ile kimi zaman kendine özgü yaklaşımlar geliştirilerek beşerileştirilen biçimde kimi zaman ise sığınılan kozmik bir mekân olarak düşünülüp işlenir.

“Batan Ayın Kenarına Satırlar” şiirinde devir hadisesi kanlı bir savaş ahengi çerçevesinde sunulur. Klasik edebiyat ve tasavvuf geleneğinde geniş yer tutan bu mazmun, gök ve yer birleşimini ifade eden bir çember düzeni dâhilinde değerlendirilir. Buna göre her şey evrenin tözünü simgeleyen Nur-ı Muhammedi'ye dönüşü simgeler. Çembersel bir düzen oluşturan kavs meselesine göre gerili durumdaki iki yaydan biri yerküreden göğe doğru meyil gösterir ve yükseliş yayını (kavs-ı urûc) sembolize eder. Gökten yeryüzüne doğru uzanan iniş yayı (kavs-ı nüzul) ile birleşerek dairesel sistematığın evrensel niteliğini ihtiva eder (Pala, 2014, s. 114). Bu teorik bilgiler ışığında şiirin bütününe sirayet eden mantığın devir hadisesi olduğu çıkarımına ulaşılır.

Devir hadisesindeki yay motifleri izahıyla şiire bakıldığında kanlı bir savaş düzeni imlenir. Bu aktarımın mantığına göre ise ‘kamışlık’ tarlasındaki kamışlar yerdeki gerili yay motifinin gökyüzüne fırlatılmayı bekleyen okları gibi değerlendirilir. Yani gök-yer arası geçişi sağlayan mitik unsur olup ‘ok’ simgeciliğini de bünyesinde barındırır. Keza rivayete göre Firavun güneşi bulmak için ruhsal manada kamışlıktan göğe doğru uzanır. Bu yönelim aşkın bir arınma, aydınlanmayı sembolize etmesi

dolayısıyla sınavlar yolunun bekçileri ile mücadeleyi gerektirir. Güneşe ulaşma büyüğü çerçevesinde kahramanlık sembolizasyonunda sunulur. Kamışlık yerden göğe yükselen kavs-ı urûc yayını simgeler niteliktedir (Eliade, 2005, ss. 171-172).

Gök yayı, ipek örtü ile oluşmuş gezlerle gümüş oklarını yeryüzüne indirir. Güneş-ay-yıldız ışıkları da gerili olan gök yayının okları vazifesini görür. Dairesel sistemde düzenek bu şekilde kurulu olup edebî metinlerde de imgesel yollarla atıflar yapılır. Temel mantığın aktarımı ardından şiire tekrar döndüğünde şu kısım önemli görülür:

Bir vurulmuş ilâhı andırıyor

Suda teskîn-i zahm eden bu kamer,

Nısf-ı leylin miyâh-ı dîrunda

Yıkanır, dinlenir, durur ve güler...(s. 146)

Bir vurulmuş tanrıyı andırıyor

Suda yarasının acısını yatıştıran bu ay,

Gece yarısının uzak sularında

Yıkanır, dinlenir, durur ve güler... (s. 139)

Aktarılan dizelerde Firavun örneğini hatırlatan bir işleniş hâkimdir. Yeryüzünden göğe yükselen oklar, tanrı ile özdeş tutulmuş olan ve gece göğünün otoritesi ‘ay’a isabet ederek ‘vurulmuş tanrıyı’ simgeler. Bu durumsa ay’ın suya yansıyan görüntüsünde izlenir. Yarasını yatıştıran bu ay sembolü su üzerinde kan birleşimini de yansıtarak su-ateş evliliğinin tözsel oluşumunu hatırlatır mahiyettedir. Zira kan sembolü kırmızı rengi itibariyle ateş ile özdeşim oluşturur.

Zühâli bir cidâlin âsârı:

Gizli bir kavs-i bâtenâhîden

Oklar indikçe -aks-i âlem-i dîr-

O muzî cüsse-i ilâhîden

Suya bir hûn-ı âteşîn akıyor... (s.147)

Kaygılandırıcı bir savaşın eserleri:

Gizli bir sonsuz yaydan

Oklar indikçe -yansıtarak uzak bir evreni-

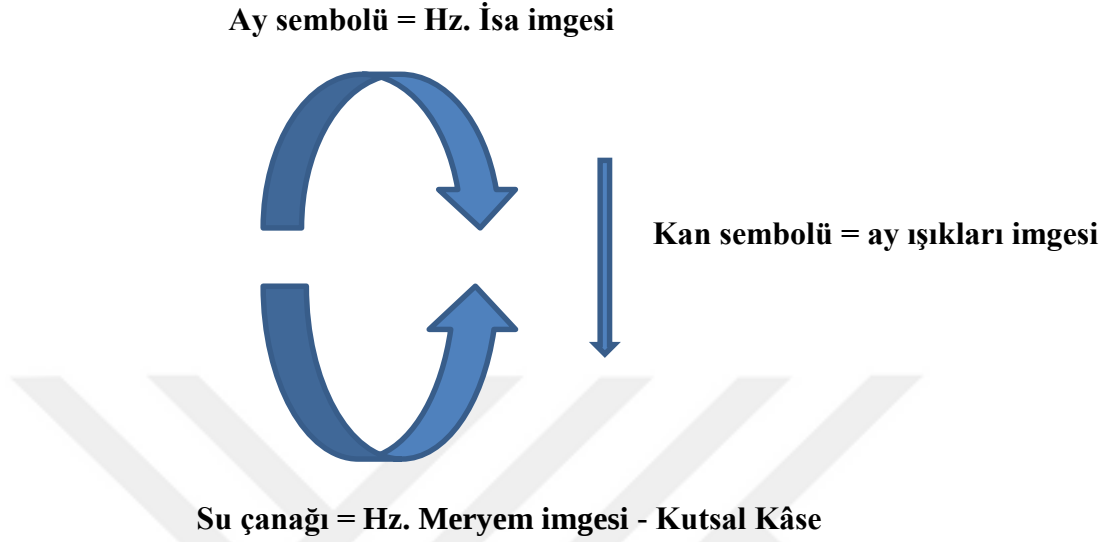
O ılık saçan tanrısal gövdeden

Suya bir ateş gibi kan akıyor (s. 139)

Şiirin ilerleyen kısmı, devir hadisesi biçiminde bir dönüşüm içerir. Bu yansıma ise yerden göğe ağan/yükselen okların mukabili olarak ‘gizli bir sonsuz yaydan oklar, o ılık saçan tanrısal gövdeden akan kan’ biçiminde yeryüzüne iner. Şiirin başlangıcı ile birlikte düşünüldüğünde dairesel bir form oluşturulur. Vurulmuş tanrı figürü akan kanları ile birlikte bir çemberin içinde betimlenir. “Çarmıha gerili İsa diski” oluşumunu da içeren bir tablo aktarılır. Zira vurulmuş tanrı kanlar içinde düşünüldüğünde tanrının oğlu kabul edilmiş olan ve tanrını yeryüzündeki karşılığı olarak değerlendirilen İsa’nın çarmıha gerilişi özdeşimini oluşturur. Kavs hadisesi de bu diskin dairesel tasviri ile bağdaşım içerir. Tanrısal gövdeden akan kan sembolü güneş diskini de hatırlatan bu kullanımıyla ay/güneş ışıklarının yeryüzüne düşmesini, kanlı nitelmesi ile sağlar. Tasvirî biçimde yansıtılan suda kanlı ışıkların birleşimi, ateş ve su kutsal evlilik tözünü oluşturur. Bu kullanımla birlikte kozmogoni mitlerine tekabül eden evrenin yaratılış oluşumu formu görülür. Öte yandan suya yansıyan bu kanlı ışıklar, tanrının vurulması ve akan kanı düzleminde düşünüldüğünde su çanağının/havuz sembolünün “kutsal kâse” imgesini yaratmasını sağlar. Tanrının akan kanını bu çanak biriktirerek yere düşmesine engel olur. Ayrıca havuz çanağının müstakil kullanımda dişilik simgesi oluşu ile birlikte değerlendirildiğinde kutsal kâse motifinin de izahı tamamlanarak ‘kadınlık’ imgesini teşkil eder. Hz. İsa ile anılan bu tanrısal figürün kutsal kadın sembolü karşılığı ise Hz. Meryem olarak düşünülür. Gök ve yerin çember disk hâlinde birleşimi ile birlikte ateş-su kaynaşımı ‘bir’leşmesinin de sembolü niteliğindedir. Bu yönelim ile ‘bir’ sayısının mitolojik anlam değerini de yansıtan bir anlamlandırılış mevcuttur.

Şiirin isminde ‘batan ayın kenarı’ ifadesi sıra dışı bir bağdaştırma içerir. Zira ay için batan fiili kullanılmayıp güneşin batması ifadesi yaygın kullanımdadır. Şairin bu tercihi ‘çarmıha gerili İsa diski’nin ‘güneş diski’ne karşılık gelebileceğini düşündürerek bizatihi kullanım olduğunu gösterir; böylelikle mitsel tablo tamamlanır. Ayrıca Yunan mitolojisinde güneş tanrısı Helios’a da ulaştıran kutsiyet formları çıkarımlar arasında

yer alır. Çarmıha gerili İsa diski ve “kutsal kâse” mitinin ‘kavs’ döngüsellikindeki ifadesi aşağıdaki şemada görselleştirilmeye çalışılır.



“Bir Günü Sonunda Arzu”⁷ şiirinde de kavs sembolü ‘sema’ şeklinde ifade edilmiş olup benzer bir biçimde yer ve gök arasındaki gerili yay modelini yansıtır.

Akşam, yine akşam, yine akşam,

Bir sırma kemerdir suya baksam;

Üstümde sema kavs-i mutalsam!

Akşam, yine akşam, yine akşam

Göllerde bu dem bir kamış olsam (s. 92)

Şiirde sema/gök tılsımlı bir yay olarak doğrudan ifade edilmekle birlikte ilave bir kullanım olarak sırma kemere de benzetmeye rastlanır. Fırlatılmayı bekleyen yay olarak anlamlandırılan kemer ifadesi Osmanlıca literatürde ‘mukavves’ şeklinde karşılanarak özdeşimin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir (Apaydın, 1997, s. 204).

Açıklanan kısım benzerlik gösteren diğer bir anlayış “Havuz”⁸ şiirinde gelenekçi kullanımları yıkan bir tutumu da içerir. Şiirde kadın imgesi yaratılmakla

⁷ Şiirin günümüz Türkçesine aktarımı, orijinaliyle benzer biçimde olduğu için tekrar aktarılmaz.

⁸ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

birlikte gök unsurları da onun aksesuarları olarak sunulur. Bu kullanım göksel inanış çerçevesinde kutsanan bir otorite olarak değerlendirilişi sarsarak daha bireysel kullanımla aksesuar olarak sunulur. Alışıl gelmiş zihniyetin tabuları yavaş yavaş yıkılmaya başlanır. Gök unsuru, evrensel çağrışımlarından sıyrılarak fonksiyonel bir tercihle kullanılma yoluna gidilir (Özkök, 2019, s. 227). Buna göre mehtap kemere benzetilirken, sema üzerindeki örtüsü ve yıldızlarsa elindeki çiçeği olarak gelenekten ayrışma gösteren orijinal bir ilişkilendirme yoluna gidilir.

Mehtap kemer taze belinde

Üstünde sema gizli bir örtü

Yıldızlar onun güldür elinde (s. 93)

“Girye-i Niyâz” adlı şiir, klasik tarzı hissettiren çağrışımlar kullanarak oluşturulur. İlk iki dizede leff ü neşr sanatını yansıtan kullanım tabiatla ilişkili olan kavramları gayr-ı mürettep biçimde sıralar. Bu sıralamada ilk dizede tıpkı hayatın varoluşsal olarak zaman dilimlerini ihtiva etmesi gibi döngüsel bir zaman formu oluşturulur. Evrensel bir vücut olarak tasarlanan ay sembolü doğan, gelişen ve ölerек yok olan bir form biçiminde tasvir edilir. Zira takvimsel manada ay da döngüyü yansıtarak yükselme, küçülme, büyüme gibi temayüller içerir. Ayın batışı trajik bir çağrışım içerir (Eliade, 2005, s. 187). Ay döngüsellіği çerçevesinde bakıldığında gündüzün pırlıtsı gençlik, güneşin batış evresi geçişi yansıtması yönüyle yetişkinliği, akşam olup ayın belirişі ise yaşlılık sonucu gelen ölüm, yok oluşla ilişkilendirilir. İslam mistisizmine göre takvimsel süreci asıl belirten göksel unsur, ay olarak kabul edilir (Schimmel, 2011, s. 34).

Göge dair bir unsur olan bulut sembolü, tan vaktinde aksettirilen renkli bulut ifadesiyle bahar mevsimindeki havanın açıklığı olarak duyusal algılara hitap eder. İmgesel anlamda ise bulutun kadına dair birtakım çağrışımları da hatırlattığı bilinerek sevgili temi ile bağdaştırılır. Zira bulut sembolizmde göksel unsurların saçı biçiminde ifade edilir (Ersoy, 2000, s. 223).

“Bayrak” şiirinde ok ve yay sembolizasyonu gökyüzü-yeryüzü ilişkisi anlamlandırmalarını kullanarak aktarılır. Gümüş yay ve ipekten gez çekili oluşu gökyüzünün sembolü olup umut ve hayaller ile avutucu bir ışık olarak ifadelendirilir.

Bu kavs-i sîm ü harîrin ki altı asr evvel,

Bir ufk-ı sâkine doğmuştu pür-heves, pür-emel. (s. 214)

Altı yüzyıl önce, bir durgun ufukta istek ve umutla

Doğan senin bu gümüş ve ipek yayın (s. 63)

İlk şekli Oğuz Kağan Destanı ile verilen üç gümüş ok ve ipek yay mitolojik öyküsü, millî bir bilinç çerçevesinde aktarılıp Osmanlı Devleti boyları oluşumuna telmih içerir. Öte yandan ‘mavi ay’ ifadesi ile birlikte bu yeni oluşan devlete dair umut dolu yarınların beklentisi renk mitolojileri bağlamında da desteklenir. Ayrıca ‘pembe ay’ kullanımı ise tıpkı fecir göğünün günün başlangıcını işaret eden pembe rengi gibi sembolik olarak yeni doğmuş olmakla ilişkilendirilir. Bu bağlamda yeni kurulmuş bir devlet için genç oluşumunu işaret eden tercihi renk sembolizasyonu itibariyle de yansıtılır.

2.2.1.1. Göğes Yükseliş Simgeselliği

Yükseliş mitleri kapsamında tanrısallık makamı; ulvi bir tepe, gökyüzü veya tırmanılan yer olarak ifade edilir. Bu ulviyet, bulunan noktadan bir adım daha ileriye doğru gitmeyi ifade eder. Göğün kutsallığı vesilesiyle varlığı ona yaklaştıran her yükseliş, ilahiliği yansıtan bir değer olarak akseder. Canlıların ruhunu teslim etmesi hadisesi olarak anılan ölme eylemi, bedenden kopan ruhun gökyüzüne doğru yükselerek aydınlığa ermesi şeklinde izah edilir. Böylelikle kutsala yaklaşan ruh, yeryüzünden gökyüzüne ağma hareketiyle miraca yükselmiş olarak kabul edilir. Bu durum kozmik mekânlar arasında bir geçiş ritüeli olarak değerlendirilir. Yükseliş miti kimi kültürlerde somut olarak izlenimlenen biçimde yer alır. Buna göre Asur kabilelerinde dağa, ağaca ve göğes asılı ipe tırmanarak ulviliğe erişmeye inanılır. İslami kültürde yerkürenin kutup yıldızı olarak anılan Kâbe, en yüce yer biçiminde ifade edilir. Bu sebeple ruhsal arınma, aydınlanma gibi spiritüel düşünceler Kâbe’ye yolculuk ile gerçekleştirilir (Eliade, 2005, ss. 137-139).

Kutsallığı sembolize eden göğes yükseliş pek çok mitolojide merdiven motifi vasıtasıyla sunulur. Bu motif, gök ve yer arasında geçişi temsil eden bağlantı kanalı gibi düşünülür. Basamakları ilahi aşamalar şeklinde yorumlanan ve çoğu zaman her evrede farklı sınavlardan geçerek tanrısallığa erişmeyi ifade eder. Örneğin; Mısır mitolojisinde

güneş tanrısı Ra, ‘asket pet’ isimli merdiveni kullanarak adımlar hâlinde yükselişi simgeler. Keza asket sözcüğü adım manasında bir kullanım içerir. Mitra mistik görüşlerine göre bu merdiven simgesi, yedi basamaklı olarak tasavvur edilip her adımı farklı bir kimyasal maddeye karşılık gelmesinin yanı sıra yedi gezegen özdeşimiyle sembolize edilir. İslami Türk edebiyatının bilinen ilk yazılı eseri olan *Kutadgu Bilig*’te bahsedilen merdiven sistematigi elli adım olarak anılıp son basamağa ulaşma başarısı gösteren kahraman rivayete göre bade içme motifi ile ölümsüzlüğe ermiş kabul edilir. Hz. Yakup’un rüyasına giren merdiven ise Allah’ın meleklerinin yolu olarak tasvir edilir (Eliade, 2005, ss. 141-146).

“Bayrak” şiirinde ok ve yay sembolizasyonu bayrak oluşum süreci ve Osmanlı arması simgesi iken aynı zamanda birtakım felsefi metinlerde ok, yerküre ve gökyüzü arasında etkileşimi sağlayan merdiven simgesi ile ilişkili biçimde yer alır (Ersoy, 2000, s. 353). Buna bağlı olarak şimşek ve güneş ışınları yer ve gök arasında ok sembolizasyonuna bağlı gidiş-geliş ve bağlantıyı sağlar. Buna göre okun temel malzemesi tahta olup ağaç kökenine dayanmakla birlikte ağaç sembolizminde detayları verilmiş olan hayat ağacı merdiven simgesini karşılayan anlamlar ihtiva eder. Böylelikle iki dünya arası geçişlerin sağlanması ve tanrısal yükselmenin sembolü olur. Osmanlı toplumu oluşumunun simgesi olarak ok ve yay sembolü de devletin türeyip, çoğalması ve yükselmesi ile ilişkili anlamlar içerir. Şiirde de bayrak, arma ve devletin oluşum sürecine işaret edilir.

“Başım” şiiri öznenin psikolojik olarak aşağılık kompleksi hisseden, kendini beğenmeyen duygusunu yansıttığının yanında mitolojik olarak da baş-boyun-gövde üçlemesinden söz edilebilecek anlamlandırmalar içerir. Şiirde kutsiyete yükseliş merdiveni sembolüne kadar giden bir imgelem söz konusudur. Jacob’un görüşüne göre yeryüzünü beden, gökyüzünü baş imgeleri ile temsil eden sistematikte aradaki bağlantıyı ise boyun çağrışımı sağlar. Merdiven motifi de boyun kısmına karşılık kullanılan bir imgeyi gösterir. Boyundaki kemik dokusu yedi sayısına tekabül ederek üçü gök, dördü yer özdeşimini oluşturan sayısal sembolizasyonu oluşturur. Böylelikle insan vücudundaki boyun sembolü kutsallığa işaret eden bir nitelik teşkil eder (Ersoy, 2000, ss. 138-140).

Bîhaber gövdeme gelmiş konmuş

Müteheyyiç, mütekallis bir baş

Ayırır sanki bu baştan etimi

Ömr-i ehrâma muâdil bir yaş! (s. 96)

Habersizce gelmiş gövdeme konmuş,

Coşkun, gergin bir baş;

Ayırır sanki bu baştan etimi,

Hayatı ehramına eşit bir yaş (s. 230)

İnsanın fiziksel varlığı bedeni ile zihinsel var oluşu ise kafa tasvirinde sunulur. Platon'a göre mikromozmos yapılanmayı teşkil eden kafa, her bireyde ayrı bir sistematik işleyişi oluşturur. Bedensel bütünlüğü sağlayan baş-gövde oluşumu kümbeti andıran yapı biçiminde betimlenir (Ersoy, 2000, s. 211).

'Hayatı ehramına eşit bir yaş' (s. 230) dizesi ile birlikte 'ters döndürülmüş ağaç' metaforu merdiven simgeselliği göstererek kutsiyete tırmanışı sağlayan figür olduğunu kanıtlar niteliktedir. Zira piramitlerin anlamsal çağrışımı ile uyum gösteren bu kullanım bireyin göğe tırmanışında beden simgesinin rolünü kanıtlar. Bu dizelerdeki ehramın(pramit) sembolü, tapınak ve gök kubbeyi anımsatarak ilk alıntıdaki baş ve gövde unsurunu da hatırlatır. Keza Mısır kültüründe Firavun ile ilişkilendirilerek oluşturulan piramitsel yapılar yükseliş miti ile bağdaştırılır. Bu piramitsel oluşum, mitolojide ters dönmüş ağaç benzetmesi ile karşılanarak taşların istiflenişi itibariyle göğe doğru uzayan tepe görünümündedir. Asıl unsur olan kökler, göğe doğru temayül gösteren vaziyette tasvir edilerek ilahi yükseliş simgelenir (Ersoy, 2000, s. 280). Böylelikle baş-boyun-gövde kozmik alan dâhilinde bireyi göğe yükselten 'merdiven' imgesini yansıtır.

Ürkerim kendi hayâlâtımdan

Sanki kandır şakağımdan akıyor...

Bir kızıl çehrede âteş gözler

Bana gûyâ ki içimden bakıyor! (s. 96)

Ürkerim kendi görüntümden,

Sanki şakağımdan kan akıyor

Bir kızıl yüzde bu ateş gözler

Bana sanki içimden bakıyor (s. 230)

Alıntılanan dizelerdeki kanlı savaş ortamını çağrıştıran atmosfer ile birlikte dinî mahiyette bir sembol niteliği taşıyan Hz. Ali ve Kesikbaş hikâyesini hatırlatan çağrışımlar mevcuttur. ‘Ürkmek, kan akması, kızıl yüz, ateş göz’ gibi ifadeler bu çağrışımı sağlar.

Şiir öznesinde gelişen psikolojik algı çerçevesinde yansıyan ‘çirkinlik’ algısı temalı şiirden hareketle Özkök şu değerlendirmeleri aktarır: Aşağılık kompleksi ötesinde bir algıya dayandırılan yorumlamada uyum göstermeyen bir birleşimden söz edilir.

Âh yâ Râbbi, nasıl birleşti

Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?(s. 96)

Ah Yarabbi nasıl birleşti

Bu çetin başla bu suçsuz bedenim? (s. 231)

Buna göre baş aklı temsil etmesine rağmen geri plana atılarak gövde fiziki yapısı öncelikli değer olarak yorumlanır. Paralellik içinde bir algıyı yansıtmayan bu betimleme, modern birey algısı özdeşimi içerir. Modern çağda kişiler, zihni aşkın bir unsur olarak tanımlayıp arka planda değerlendirirken fiziki faktörleri ön planda tutma temayülü gösterir (Özkök, 2019, s. 32). Ahmet Haşim’in sanat eserlerinde özne üzerinden yansıttığı çirkinlik algısı ile birlikte gelişen aşağılık kompleksi izleri taşıyan şiir, mitsel öykü alt yapısı dâhilinde harmanlanarak sunulur. Bu mitik öykülere uzanan yol ise imgesel teknik dâhilinde şiirsel form ile aktarılır.

“Merdiven”⁹ şiiri çok meşhur bir imgelem olarak merdiven ile göğe yükselişi ifade eden bir diğer örnektir.

Ağır, ağır çıkacaksın bu merdivenlerden

Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak

Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak (s. 226)

⁹ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

Daha önceden de bahsedildiği, araştırıldığı üzere burada sadece bir hatırlatma olarak sunulan olan bu imge hayatın döngüsellliği kapsamında kişinin her geçen gün ölüme yaklaştığı bir biçimde ifade edilir. Kişioğlu yaşamda ilk andan itibaren doğum-yaşam-ölüm çizgisinde yürür. Pek çok kültürde ölenlerin göğe ağıdığı/yükseldiği düşünülerek merdiven sembolü de göğe tırmanan ölümlü varlığı simgeler.

‘Güneş rengi bir yığın yaprak’ ifadesi sonbahar/tragedya mitine malzeme oluşturur biçimde söylem içerir. Zira bu mitte mevsimsel olarak da yeşilden sarıya dönmüş yapraklar dökülerek insan ömrünün geçici baharının solmasını temsil eder. Öte yandan devamında aktarıldığına göre ‘yüzün perde perde solması’ hayata gelen varlığın belli aşama döngüsü hâlinde yok oluşa hazırlandığı sistemi yansıtır. Sarı renk simgeselliğinde ölümü, hastalığı, fersizliği ifade eden bu anlatımlar gerek mevsimsel olarak tabiatın ölümüne götüren kış hazırlığını gerek bireyin reel sonuna götüren sararıp solması ile ölümü ifade eder niteliktedir. Ayrıca şiirin geneline nüfuz eden sonbahar mitinin trajik öyküsü, kahramanın yenilgisine, sona götürür. Bu mit kapsamında kader çarkının tepesindeki kahraman merdivenin sonuna doğru yaklaşmış olup bu tepe nokta, merdiven simgesi üzerinden yansıtılır. Çünkü özne merdivenin başında tasvir edilmeyip sona yaklaşan bir tablo betimlemesi ile sunulur.

2.2.2. Güneş

Güneş pek çok kültürde ve farklı disiplinlerde inceleme konusu olmuş bir motiftir. Her kültür kendi dinî, millî ve folklorik unsurlarına bağlı olarak geniş anlam dairesi içinde değerlendirilir. Bu sebeple güneşin somut niteliklerinden ziyade soyut, imajinasyonel varlığı dikkat çekicidir. Sanat eserlerinde imgesel bir kavrayışla bu algı sunulmaya çalışılır.

Güneş mitinin pek çok kültürde ilahi bir sembol olarak anılmasının yanı sıra doğrudan tanrı olarak değerlendirildiği de görülür. Yeniden doğuş gizemini aksettiren bir motiftir. Japon bayrağı kutsanan güneş sembolünü içerir. Yunan mitolojisinde Apollon güneşi keşfeden tanrı olarak bilinir (Yavuzer, 2019, s. 186). İslamiyet’te güneşin kudretinin farkında olunmasına karşın tapınılmaması gereken bir güç olduğu yönünde uyarılar mevcuttur. Tanrısal nurun yeryüzündeki cismaniyet kazanmış hâli güneştir. *Kur’an-ı Kerim*’deki bazı ayetlerde onun tecellisine değil bizatihi olarak yaratıcıya tapınılması gerektiği hususu yer alır. Zira güneşi esas alan zaman ölçüsünden

ay yılı temelli geliştirilen takvime geçişteki dikkat edilen nokta da bu zaafıtan kaynaklanır (Schimmel, 2004, s. 32).

Çin simgeçiliğinde güneş eril unsur yang ile ilişkilendiren bu motif, hâkimiyeti sembolize eder. Hükümdar Wu, annesinin bedenine nüfuz eden güneş vesilesiyle dünyaya gelir biçiminde inanış tespit edilir. Güneş, klimatolojik anlamda ışınlarını yoğun ölçüde bahar mevsimi ile birlikte yansıttığı için nevrüz/bahar ile ilişkilendirilen anlamlara sahiptir (Eberhard, 2000, s. 132).

Güneş genellikle cinsî bakımdan erkek ile ilişkilendirilse dahi tersi biçimde Türk mitolojik sisteminde güneşin muhafaza eden, sığınılan unsur olarak şefkat gösteren yönü itibarıyla dişil vasıflar teşkil ettiğı görüşü hâkimdir. Ay ata ya da dede olarak anılırken güneş ana biçiminde ifade edilir. Mısırdaki efsanevi anlatımlara göre mağara motifi anne rahmi ile özdeşim göstererek güneş ışınlarının yoğun yansıması ile toplayan, kollayan mekân görevi görür. Böylelikle türeyiş mitlerinde ana görevindeki güneş motifi izlerine rastlanır (Uslu, 2014, s. 65). Yunancada Anadolu kelimesi karşılığında kullanılan ifade ‘güneşin belirlediğı konum’ anlamını ihtiva eder (Karakurt, 2011, s. 138).

Güneşin psikopomp yönünden söz etmek gerekirse bu sözcüğünün anlamına ilişkin aktarımlardan başlamak yerinde olacaktır. Güneş, tanrının yeryüzünde insanlığa kılavuzluk eden bir tecellisi olan düşünce tarzına göre literatürde psikopomp olarak karşılanan bir vazifeyi üstlenir. Buna göre canlıların ruhuna iştirak ederek yardımcı olan bir rehber görevindedir. İki dünya arasında deneyim kazanarak erginleşmiş bir kudreti temsil eder. Gerek reel yaşamda gerek ruhlar âleminde tecrübeleri ile doğru yolu gösteren bir bilge sembolünü ifade eder. Mitolojik yolculuk arketipinde ‘doğüstü’ yardım motifi ile özdeşim kurulabilecek bir mahiyet gösterir. Kutsal bir nitelik taşıyan bu inanışa göre Grogoragalli, bütün ölümlü ruhları temsil eden aşkınlığa eren yani güneşleşen kılavuzu ifade eder. Her gün yeniden yükselen güneş, ölümlü varlığın teşekkül ediş i olarak yorumlanır (Eliade, 2005, ss. 149-150). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere bir ışık kaynağı olması itibarıyla yol gösterici, rehber kabul edilir. Aynı zamanda güneşin bu olumlanan yönü kozmosun oluşumunda aktif unsurların başında yer almasının da göstergesi kabul edilir. Böylelikle güneş, kozmogoni mitleri arasında yer alan bir unsur olarak değerlendirilir. Bu özelliğine paralel olarak çeşitli

kültürlerde yaratılış efsanelerine konu olur. Jung, siyah renkli güneş metaforunu bilincin karanlık evresi olan bilinçdışı ilişkisinde sunar (Jung, 2015, s. 114). Simyadaki anlamlandırmaya göre sol biçiminde ifade edilerek zihni işaret eden güneş motifi, Kızılderililer arasında evrensel ruh olarak değerlendirilir. Kara güneş, fiziki manada ilk maddeyi işaret eder (Astroset, 2010).

Güneş bilgelik vasfını ilahi nitelikler yüklenmesi vasıtasıyla kazanmış olup rehber olarak değerlendirilirken çeşitli mitlerde ‘göz’ imgesiyle gören, bilen anlamı da kazandırılır. Yahudi inanışlarında kutsal yol gösteren biçiminde değerlendirilirken pek çok kültürde mitik varlıkların her şeyi bilen, gözlemleyen gözü olarak sembolize edilir. Yüksekte durarak evreni izleyen tanrısal gözdür (Astroset, 2010).

Güneş çeşitli kültürlerde dairesel sistemdeki haç motifini yansıtır. Buna göre bellekte anlamsal çağrışımlar içeren dairesel diski işaret ederek cezalandırılmış varlığı simgeler. Tanrıdan bağışlanmayı dileyen güneş çemberine gerili insan tasviri Hristiyan dininde yer alan çarmıhtaki İsa simgesini çağrıştırır. Bu anlamlandırma Yunan mitolojisinde Zeus tarafından cezalandırılarak daima dönen tekerlek üzerinde asılı hâldeki kurban biçiminde karşılanır (Al, 2017, s. 139).

Eski Türkçede ‘kuyaş’, Moğolcada rengindeki kızılık dolayısıyla ‘nara’ biçiminde kullanılan güneş motifi, yansıttığı aydınlık ve ısı enerjisi ile yaşamsal güç ve verimliliği sembolize eder. Medeniyetin tohumlayıcı unsuru olarak ‘doğudan yükselen aydınlanma’ biçiminde saygınlığı ve kudreti işaret eder. Bazı inançlara göre güneşin ortaya çıkışı olan fecr vakti ve kayboluş anını gösteren gurûb anı bazı inançlarda dikkat edilmesi gereken zaman dilimlerini oluşturur. Örneğin; Sibiryâ kültüründe bu vakitlerde ortaya çıkarak kişilere bela getiren ‘sıml’ isimli mahlûkattan söz edilir (Karakurt, 2011, s. 138). Türk folklorik sisteminde çift başlı gök kartalının konumlanışına göre sağ kanadıyla güneşi, sol kanadı ile de ayı muhafaza eden bir tanrısal figürden söz edilir. Güneşin göz ve aydınlık gibi anlamlar içermesi kapsamında güneş-ayna özdeşimi görülür. Şamanizm’de ayna ile büyüsel içerikli bakılan fallarda güneşin göz ve ışığı sembolize eden yönü ayna motifine atfedilerek her şeyi görme yetisi yüklenir (Uslu, 2014, s. 64).

Ahmet Haşim’in “Gurûb” adlı şiirinde dişil nitelikler içeren güneş miti kullanımı anne imgesi ile bağdaştırılarak aktarılır. Keza güneş-anne ilişkisi bu mitin teorisinde

geniş anlam alanı ihtiva eder. Şiire göre ‘güneş bu yöreye güçsüz ışıklarla’ yansır. Teoride yer alan mağlubiyet, başarısızlık gibi konulara şiirde yer verilen “güçsüz ışıklar” söz öbeği ile çağrışım yolu açılır. Bununla birlikte şiir öznesi, kaos ortamı ve felaketi ruhsal biçimde yaşar. Fiziksel boyuttan ziyade öznde ruhsal anlamda kışı yaşama durumu yansır. Bu durum annenin yokluğu ile bağdaşım gösterir. Öte yandan ‘bu yöreye’ biçiminde mekânsal daraltma ifadesi de kış mitinin evrenselliğinin yanında şair için daha bireysel hâle getirilişini ifade eder. Karamsarlık duygusu içindeki özne, süregelen yas süreci içindeki bir kişiliği yansıtır. “Güneş, gökyüzünü süsleyen o güzel/ Acıklı bir yas yürüyüşüyle/ Batıyordu, incelikle...” (s. 19) dizelerinde bu yas süreci ifade edilir. Güneşin incelikle batışı annenin kaybedilişi ile özdeşleştirilir.

Jobs, güneşin cinsî bakımdan erkeği çağrıştıran etken niteliğini vurgular. Bilgin tavrı, yaratılış kudretini ve hürriyeti simgeler. Cezbedici bir unsur olarak görkemi sembolize eden güneş motifi uyku esnasında görünme biçimlerine göre çeşitli şekillerde değerlendirilir. Buna göre ateşle özdeşim içinde ise galibiyeti, belirsizlik içinde yansımaları uzlaşmazlığı, kırmızı rengin yoğun tonundaki tasvirinde ise savaşı çağrıştıran bir değerlendirmeye sahiptir. Öte yandan kızgınlık, vefasızlık, kısa ömür gibi olumsuzluk içeren anlamlara da geldiği bilinir (Al, 2017, s. 139). Şiirde yenilgi, kaybediş, ölüm konuları verilen ilk bölümün devamında güneş doğuşu ve ışık huzmesi yansıyarak sağlanan adaletin, güneşin yükselişi ile gelen mutluluğun ikiliği yansıtılır. Bu ilişkilendirmeyi şiirinin şu dizeleri kanıtlar biçimde kullanılır:

İsmirârî-yi rûy-ı âfâka,

Saçılan nûr-ı ra'şe-efzâsı;

Sanki zerrin, safîr ü elmâsın,

İmtizâcât-ı renk renginden

Dökülen bir şelâle-i nûrun,

Hep bu emvâc-ı lem'a-perveridir... (s. 189)

Ufukların yüzündeki karalığa

Saçılan ürpertici aydınlığı,

Sanki altın, gök yakut ve elmasın

Renklerinin kaynaşmasından

Dökülen bir ılık çağlayanının

Hep bu parıltılı dalgalarıdır (s. 19)

Bu kısımda yenilgi ve gözyaşı ile verilen atmosfer güneş anılması ile birlikte dağılarak yerini ‘ılık çağlayanı’na bırakır. ‘Ufuk’ kelimesi gök ve yerin bağlantı noktası olması itibariyle ayrıca ‘ürperen aydınlık’ sözü ile birlikte kutsiyeti hatırlatır. Ölüm teminin baskın olduğu bu şiirde yükselen annenin ruhu ılıklar içinde gökyüzünde belirir. Bu önemi yansıtan durum, değerli taşların birleşerek güneşin aydınlığını içermesi benzetmesinden ileri gelir. Güneş miti pek çok kültürde bir kült niteliği taşıyarak padişah, otorite ile de özdeş anlam dairesi oluşturur. Bu şiirde de ‘ılık çağlayanı, altın, gök, yakut, elmas’ın birleşimine tekabül eden ılığı, padişahlara yaraşır değerli taşları bünyesinde ihtiva etmesi ile ilişkilendirilir. Zira İnka kültüründe hükümdarlığı simgeleyen güneş tanrısı, değerler kaybına uğramış toplumda refahı ve yeni dünya nizamını oluşturacak hâkim gücü simgeler. Güneş, diğer tüm tanrıların üzerinde bir güç, otoriteyi temsil eder. Bu kültürde Aclla isimli güneşin masumiyeti temsil eden kızları topluluğundan da söz edilir. Bu grubu oluşturan kadınlar, güzellik ve nezaketin sembolü olurlar (Bonney, 1981, ss. 36-37). Öte yandan bilinçdışı unsurun yolunu açan bir anlatımla ‘ılık, karalık, parıltı dalgalanımı’ ifadeleri şiir öznesinin bilinç ile bilinçdışı arasında yansıyan aksini de belirtir.

İkinci bölümün aktarımının mukabilinde üçüncü bentte reel duyguya tekrar dönülerek güneşin batımına can çekişme anlamı yüklenmiş olup anne imgesi bir kez daha yakalanır. Zira önceki bölümlerde ölen annenin matem günü anlatılır. Burada da güneşle özdeş can çekişen anne imgesidir. Güneşin ılınları yine ilk dizedeki gibi solgun yansır, yok olmaya doğru gidişat gözlemlenir. Bu yansımalar şiir öznesinde karşılığını bulurken kişinin deniz ile kendini özdeşleştirmesi görülür. İnleyen dalgalar, titreyip ağlayan bu deniz, kimsesiz, ölgün, darmadağın anıları canlandırır. Kişiyile özdeşlik kurulan deniz sembolü bilinçdışı imgesini doğurur. Keza ‘anı, deniz, dalgalanma, ılık yansımaları’ gibi ifadeler yitirilmiş kişinin ardından onun açtığı boşlukla ortak anıları canlandıran bilinçdışına gönderme oluşturur.

“Terane” adlı şiirde güneş sembolü sevgili nitelikleri ile bezenmiş biçimde sunulur. Yaz mitini de ihtiva eden bu atmosferde güneş güzellik saçan, kudretli bir

unsur olarak yer alır. Öte yandan öznenin erkek olduğu yüksek ihtimaline dayanılarak güneşe dişil vasıflar da yüklenen mitik anlam dairesi içinde aktarılır.

Gel ey mihr-i hayalim, ey benim âmâc-ı âmâlim

Evet ey yâr-ı nazanım

Perestidem, enîsem, dilberim, ey şûh-ı handânım

Bak etraf u havâliye

Ufuklar mübtesem; hulyâ-yı subhun şûhî-i nâzı

Uçar her berg-i hazrâdan

Çiçekler hep târî, kuşlar münevver; lahn-ı dilsâzı

Bekâret ebr-i sevdâdan

Yağar hep sanki altun, sanki zümrüt, sanki hulyâdır!

Cihan mahmurdur her yer harîm-i aşk u sevdâdır (s. 205)

Gel ey hayalimin güneşi, ey benim isteklerimin hedefi

Evet, ey nazlı sevgilim

Tapındığım, arkadaşım, güzelim, ey gülen şuhum

Bak yöreye, çevreye,

Ufuklar gülümser; sabah hülyasının nazlı şuhu

Uçar her yeşil yapraktan;

Çiçekler hep taze, kuşlar parlak, gönül okşayan sesi

Sevginin el değmemiş bulutundan

Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hülya!

Dünya sarhoştur, her yer aşk ve sevginin ocağı (s. 55)

Alıntılanan kısımlarda güneş mitinin vurgusu açıktır. Buna göre güneşin doğuşundaki yavaşlık nazlı sevgili ve şiir öznesinin hayali ile özdeş tutulup bu nazlı şuhun doğuşu ile ufuklar gülümseyip, yapraklar çiçeklenip, yer ve gök unsurları neşeli bir atmosferde buluşur. Çünkü yüce ve güzel olan her şey çevresine de bu enerjiyi aksettirir. Ayrıca ‘tapındığım, arkadaşım, güzelim’ şeklinde hitap edilen bu sevgili özne tarafından tapınılan bir ilah hüviyetine yükseltilir. Bu durum ise güneş mitinin yüce

güçlerini bünyesinde barındıran mitik anlamlandırmalar arasından padişah-otorite biçiminde aktarılıp tanrılaştırma meyli de görülür. Bu yüce güç evrende doğduğu vakit hiçbir şey kayıtsız kalmayıp güzelliklerle dolu tepkiler verilir ve doğa canlanır.

‘Sevginin el değmemiş (bakir) bulutundan altın, zümrüt ve güneş yağması’ ifadesi ile güneş ışınları ile altın ilişkisi görülürken öte yandan da padişaha ve kadına yakışan tarzda değerli aksesuar unsurlarının yağması biçimde akıcılaştırma eğilimi hâkimdir.

“Hazân” şiirinde güneş miti kızılık, kanlı ışık anlamları ile birlikte anılarak kullanılır.

Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr,

Bir kanlı ziyâ haşrediyorken onu bir yed,

Bir bâd-ı haşîn aldı o rûyâyı müebbed (s. 114)

Bir gün ki güz ufka kızıl dalgalı bir aydınlık,

Bir kanlı ışık topluyorken, onu bir el,

Bir sert rüzgâr aldı o düşü sonsuza dek (s. 99)

Gün batımı vakti ‘bir kanlı ışık topluyorken’ denilerek annenin ölüm anı şeması ile birleştirilen bu ifadeye göre ‘onu alan el’ de güneş ile alakalı olarak sunulur. Anlatıma göre gün batımı kızılığı kan imgesi oluşturup ölüm müsebbibi rolünde aktarılır. Burada güneşi farklı bir anlam dairesinde konumlandıran şiir öznesine göre artık o diğer şiirlerdeki gibi aydınlık, sıcaklık, yaz simgesi olmayıp kanlı ışık olarak anılır.

Güneşin batışı bir tür ölüm hadisesi olarak yorumlanmakla birlikte her gece yerini aya bırakan güneş, ölümler âlemine yolculuk eder. Bu sayede güneş motifinin reel dünya ve gökyüzünde olduğuna inanılan ruhlar âlemi arasında kurduğu bir bağlantıdan söz edilir. Tanrısallığın sırrına ermiş bu motif, iki dünyada da deneyime sahip biçimde psikopomp fonksiyonunu ihtiva eder. Her akşam ruhlar âlemine yaptığı yolculukta diğer canlı ruhlarını da yanına katarak götürür, yol göstermenin yanında öldürme işlevine de sahiptir (Eliade, 2005, s. 167). Eliade’nin güneş fonksiyonlarını sıraladığı bu açıklamaya göre şiirde güneş, öznenin annesine psikopomp rolü üstlenen işleviyle ölüm verir. “On beş yıldır ufka güneş kanlı düşerken” (s. 99) dizesinde de bu ölümün

gerçekleştirdiği ve göğe kurban verdiği inanışında olan özne görülür. ‘Güneşin kanlı düşmesi’ ifadesi ise güneş ışınlarının ok, mızrak; güneşin de avcı rolünde ölüm getirdiğine inanılmasını hatırlatır.

2.2.3. Ay

Ay sembolü göksel unsurlar arasında hem mitolojik hem folklorik hem de astrolojik anlamda pek çok anlam dairesinde yer edinmiş bir motiftir. Güneş motifi gibi ay da kutsal kabul edilen bir unsurdur. Mitolojik anlamda ay; görkemli oluşu, verimliliği ve türemeyi işaret eden anlamlandırmalar içerir. Ay gibi parlak bir güzellik masumiyeti simgeleyen varlıklar için kullanılan bir tabirdir. Gecenin karanlığında evrene aydınlanma ümidini veren ay motifi, gökteki otoriteyi sembolize eder. Döngüsel hareket sistemi ile takvimsel geçişleri işaret eden oluşumu kozmik değişimin de sembolünü oluşturur. Dolunay evresindeki ay gerek dairesel yapısı itibarıyla gerek astrolojik olarak olumlu karşılanması sebebiyle verimlilik ve çoğalmayı çağırır. Bazı uygarlıklar ayın evreleri ile geliştirilmiş yıl sistemini esas alır böylece ayın medeniyetler üzerindeki önemi anlaşılır (Yavuzer, 2019, ss. 188-189).

Ay miti canlı bir varlık olarak değerlendirilerek doğuş ve batışı varlığın doğumu, ölümü gibi bir değerlendirmeye yorumlanır. Öte yandan ayın ölümü tufan veya afet gibi algılanmasına rağmen mutlak bir yok oluşu işaret etmez zira her doğuşunda yeniden dirilişi çağırır bir anlam taşır (Eliade, 2005, s. 194). Döngüselliğin sembolü olan ay miti her zaman dinamik bir yapı teşkil etmekle birlikte hareketi neticesinde geceyi doğurur, günlerin hareketini ihtiva eder.

Ay motifini su ile ilişkilendiren yaklaşımlara göre beden-ruh-akıl üçlüsünden meydana gelen insanın ruhu ay katmanında suyla özdeşim gösteren ruhsal arınmayı gerçekleştirerek yeryüzüne dönüşünü gerçekleştirir. Akıl unsuru ise arınma sağlandığında güneşe dönüş yolunda olur. Akıl ve ruh ikiliğindeki kişi ay ve güneş katına yolculuğu ifade eder. Ruhsal yolculuk kameri bir yol olarak değerlendirilirken akıl yolu aydınlık biçimde tasvir edilir (Eliade, 2005, s. 210).

Tanrısallıkla bağlantılandırılan en eski sözcüklerden biri olan ‘me’ ifadesi ay anlamına gelir. Ayın evrimsel döngüsü astrolojik bir hesaplamayı içererek Sanskritçede ‘miimi’ şeklindeki kullanım yıl sisteminin döngüsünü oluşturan ölçüme karşılık gelen ifadedir. Pek çok dilde de isimlendirmelerin manası ölçüm aracı anlamına gelen köke

ulaşılır. Örneğin; Arapçada mah, Gotik dilinde mena, Yunanca mene vb. kullanımlar mevcuttur (Eliade, 2005, s. 188).

Mitolojik anlatılarda ay-su ilişkisi dikkate değer bir etkileşim içerir. Hindu kültür çevresinde ayın sulara oluşu fiziksel bir yansımanın yanı sıra mitik etkileşimi ifade eder niteliktedir. Öte yandan yine bu kültürde yağmurun aydan geldiği düşüncesi sloganlaşan bir kullanıma ulaşır. Sulara hükmeden Sin, aynı zamanda ay tanrısı olarak anılır (Eliade, 2005, s. 193).

Ay miti bazı mitolojilerde dişil niteliklerle anılmasının yanı sıra kutsal işaret eden tanrıça vasfı ile birlikte de düşünülür. Evrensel örtüyü sembolize eden gökyüzü imgesiyle birlikte varlıkların kaderini de dokuyan bir işleve sahiptir. Dokuyuculuğun başlangıcını temsil eden Athene veya Mısır dokuyucu tanrıçası Neith bu motifle ilişkilendirilebilecek mitolojik şahısları gösterir. Öte yandan örümcek figürü de ayın dokuyuculuk noktasında etkileşimini oluşturan bir motifi yansıtır. Keza Arachne, kendi kaderinin ağlarını ören örümceğe dönüştürülmüş mitik şahsı simgeler. Çeşitli tanrıçalar ile örneklendirilebilen ayın dokuyucu ana figürüne ulaşan bu vasfı kozmik oluşumu ilmek ilmek işleyen, gökyüzü örtüsünü yerkürenin üzerine dokuyarak kubbe gibi kapatan işlevlerle anılır (Eliade, 2005, ss. 217-219). Ay unsurunun örümcekle olan bağlantısı kaderin ağlarını örmek kapsamında geliştirilir. Bu ilişki kadın arketipleri arasında ‘dokuyucu ana’ modelini akla getirir. Dokuyucu ana arketipi hayatı dokuyan, kuran dişil bir karakteri sembolize eder. İlgili bölümlerde detaylarına değinilecektir. Ay miti de yuvayı kuran dişî kuş misali kozmosu ören bir örümcek olarak ifade edilir. Ay unsurunun bilhassa dişil özellikler göstermesi, doğurganlıkla ilişkilendirilmesi dolayısıyla kozmosun da oluşumunda katkı sahibi olduğu gerçeğini gösterir. Böylelikle kozmogoni mitleri arasında önemli bir yer edinir.

Ayın dişil nitelikte benimsenmesine karşın bazı motiflerde farklı olarak ‘eril’ biçimde olduğu da görülür. Hint mitolojisinde ay, cinsî bakımdan erkeği sembolize eder. Brahma mitik anlatılarında tanrısal ayın eşi olan güneşin kızıdan söz edilir (Eberhard, 2000, s. 45). Uygur yazıtlarında Ay Han ismiyle anılan şahıs Oğuz Han’ın babası olarak bilinir. Bununla birlikte Türk mitolojik sisteminde ay vesilesiyle hamile kalan kadınlardan söz edilir. Böylelikle ay, türeme ve doğurganlığın sembolünü oluşturur (Uslu, 2014, s. 70).

Türk mitolojisinde bilhassa dolunay evresindeki ay, neşe ve şansı işaret eder. Sözlük anlamı olarak aydınlık, arınma, ferahlık ve yükselişi simgeleyen ışık huzmesi olarak açıklanır. Aymak biçiminde kullanılan ifade ayın akılla ilişkilendirilen yönüne işaret ederek argoda uyanmak, farkına varmak biçiminde anlamlandırılır. Ayın evrelerinden biri olan hilal, görünümü itibariyle boğanın boynuzunu işaret ederek ay-boğa anlamsal çağrışımını oluşturur (Karakurt, 2011, s. 55). Öte yandan İslamiyet’in sembolü hilal biçimiyle sunulurak ulviyete ulaştıran bir anlamlandırmayı içerir (Yavuzer, 2019, s. 189). Khmerlerde ay, dinamizmi ifade eder. Gümüş düzlem hâlinde olan dış yüzeyi kıymetli taşlarla bezenmiş vaziyetteki araba, hareket kabiliyetini artırır (Karakurt, 2011, ss. 97-98). Ay motifi, Vedalarda tanrısal bitki soma olarak anılır (Eberhard, 2000, s. 45).

Ay, varlığın güzelliğini yansıtmasının yanı sıra kutsanan mahiyeti itibariyle tanrının görkeminin aksedişi olarak yorumlanır (Schimmel, 2011, ss. 34-36). Divan edebiyatı şiir geleneği başta olmak üzere ay, edebî eserlerde güzelliği, parlaklığı, görkemi dolayısıyla sevgiliyi çağrıştıran bir unsurdur. Bu parlaklık ve ışık yayma özelliği Jung’un ‘ışığın hanımı’ olarak ifadelendirdiği kadın arketipini de çağrıştıran bir yapı teşkil eder.

“Peri-i Hürriyet” adlı şiirde mitolojik bağlantılar kurularak mitik bir anlam dairesi tertip eder. Buna göre şiirde elinde yıldızlı taç tutarak öznenin umudunun simgesi olan unsur gece karanlığının parlayan gök unsuru “ay”ı işaret eder. Şiirin devamındaki aktarımlara göre de kadın imgesi yaratılarak taçlı bir sultanı sembolize eder. Bu bağlamda mitik işleyişte ‘ay-kadın’ ilişkisi dikkat çeker. Gece göğünde ışık huzmesi biçiminde yeryüzüne yansıyan ay miti özneyi birtakım hayaller dünyasına da davet eder. Bu hayal âlemine yolculuğu ise “Gecenin karanlığında altın işlemeli bir yol göründü” (s. 56) dizesi kapsamında gece göğündeki yıldız topluluğu olan samanyolu imgesi, öznenin bilinçdışına yöneliminin ışıklarla dolu yolu metaforu ile ifade edilir.

Edip serâir-i eb'âdî câbecâ târâc,

Göründü dest-i ümidimde bir mükevkeb tâc.

Zalâm-ı leylede mer'iydi râh-ı zer-kârı

Ve oldu her şeye bir ra'ş-e-i ziyâ sârî.

Kızıl ve gölgeli kıvrıntılarda gizlenmiş

*O hüsn-i müskiri sarmıştı lerze-i hâhiş.
Gözünde katre-i zerrin-i ihtisas ü heves,
O gizli sineyi sarsardı bir menekşe nefes.
Zer-i hayal ile perverde nâşînîde, tarî
Şükûfelerle örülmüştü zülf-i leyi-eseri.
Gülen dudakları zulmette kanlı bir güldü
Ve gözlerim onu görmekle âşina buldu (s. 211)
Uzaklıkların gizlerini yer yer yağma edip
Göründü umudumun elinde yıldızlı bir taç.
Gecenin karanlığında altın işlemeli bir yol göründü
Ve her şeye bir ışıklı ürperiş bulaştı.
Kızıl ve gölgeli kıvrıntılarda gizlenmiş
O sarhoş edici güzelliği isteğin titreyişi sarmıştı
Gözünde duygulanmanın ve istemenin altın damlası
O gizli göğsü bir menekşe soluğu sarsardı.
Hayalin altınıyla beslenmiş, işitilmemiş, taze
Çiçeklerle örülmüştü gece gibi saçı.
Gülen dudakları karanlıkta kanlı bir güldü
Ve gözlerim onu görmekle tanışını buldu. (s. 57)*

Şiirin alıntılanan bu kısmında ay sembolizasyonu kullanılırken esasında yaslanan temel, gece karanlığı gibi bireyin karanlık evresinde yer alan hayal, arzu, saplantı gibi gizlerini gün yüzüne çıkaran atmosfer tasviridir. Buna göre ay bir hayalin ta kendisi olarak asıl unsur iken aya ulaştıran yolu ise onun ışıkları sağlayarak öznenin zihnindeki hatıralara kıvılcım oluşturup ve bilinç-bilinçdışı arası bağlantıyı sağlar. Şiirde ‘uzaklıkların gizlerinin yer yer yağma edilmesi’ ifadesi bu geçmişte kalan, uzaklaşılan ama bireyin bilinçdışı derinliklerine gizlenen sırların, gökyüzündeki ışığın ani kıvılcımları gibi apansız, düşünülmeden gün yüzünde belirmesi tasavvur edilir. Zira Freud’un teorisinin temelinde bulunan bilinçdışındaki ‘şeyler’ düzenli bir yer alış

göstermez, karanlık evrede tıpkı bir su gibi akıcı surette yüzen unsurlar olarak ifadelendirilir. ‘Yağma etmek’ söz öbeği beklenmedik, ani zamanda ve düzensiz surette gerçekleşen bir eylem olarak bilinçdışından gün yüzüne yansıyan bu saplantı, korku ve tutkuların ifadelenişini aktaran yerinde bir tercihtir.

‘Umudun elinde yıldızlı bir taç’ görünmesi söylemi ay ve otorite ilişkisini akla getirirken kadın imajı ile birlikte düşünüldüğünde de gökyüzündeki yüce sultan şeklinde taç simgesi ile kullanılır. Ay mitine dışıl vasıflar yüklenerek aktarım sağlanır. Diğer şiirlerde zikredilmiş olan gece göğünün tül ile kaplı oluşu bu şiirde yerini ‘çiçeklerle örtülmüş gece gibi saçı’ ifadesine bırakır. Ayrıca yine bu söylem kapsamında yapılabilecek başka bir yorum ise Haşım’ın şiirlerinde kadın-sevgili-anne ortaklığında birleşen evrensel bir kadın imgesi yaratılırken bu dizelerde ölen anneye de işaret eden kullanımlar göze çarpar. Keza ölenlerin başına konulan çiçekler geleneğin yansıması olarak şiirde ‘saçı örten çiçekler’ biçiminde ifade edilir. Bu durum ise mezarın başındaki çiçeklerin sembolik kullanımını oluşturur.

‘Her şeye ışıklı bir ürperiş bulaştı’ ifadesinin anlamsal değeri irdelendiğinde elinde taç bulunan ve gece göğünün otoritesi olan bu yüce varlık hem ışıklı oluşuyla ulvi bir nitelik ihtiva ederken hem de kudretiyle bireyi ve yeryüzünü ürküten bir güç teşkil eder. Ay imgesi kapsamında öznenin hayali ve umudunu kutsallaştırma, ilahlaştırma eğilimi de yansır. Bu bilgilere ek olarak somutlaşan bir değerlendirmeye Seher Özkök ilgili tezinde, II. Meşrutiyet Dönemi’ndeki despot anlayış sisteminin yerine özlenen, hayal edilen özgürlük arzusu ve aydınlığa duyulan isteğin ifade edilmesi olarak yorumlar (Özkök, 2019, s. 207).

Kadın imgesinin yer aldığı bu şiirde Lacan’ın teorisine göre ‘imgesel düzlem’de konuşlandırılan özne dikkate alındığında arayış meylinden söz edilir. Bu arayışın temeli ise Jung’un arketipsel düzeninde anılan ‘anima’ arayışıdır. Buna göre şiire tekrar dönülürse; ‘sarhoş edici güzellik, isteğin titreyişi, sarmak eylemi (anne karnına dönüş ve muhafaza edilme arzusu), menekşe soluğu, saç, gülen dudaklar, kanlı gül, durgun yüzlü kadın’ ifadelerinden anlaşılır ki öznenin ruhunda asıl ulaşmak istediği hayal ‘anima’ arketipi etrafında birleşir. Keza şiirde anne imgesi de yer alsa dahi Oidipus kompleksi bağlamında değerlendirildiğinde bu imge de evrensel kadın, aranan kadın teminde buluşur.

“Mavi Gözler” şiirinde isimlendirmeden de anlaşıldığı üzere göz sembolü coşkun hayal dünyası ve gece göğünün maviliği ile ilişkili anlamsal çağrışımlar oluşturur. Şiirde öznenin bilinçdışına yolculuğunun akışkanlığı yer alıp göz sembolü, gece göğünde suya aksederek öznenin zihnindeki hayallerini yoklar. Bu bağlamda düşünüldüğünde görsel duyuyu ifade eden göz simgesi Taoizm felsefi görüşüne göre göksel unsurlar olan ay ve güneşle ilişkilendirilir. Sağ göz dinamizm, güneş ve ileriye sembolize ederken sol göz ise edilgen oluşu, ayı ve geriye işaret eder (Ersoy, 2000, s. 226).

İki çapkın nuveyre-i sevdâ,

İki şi'r-i belîg-i mevce-nümûd;

Umk-ı aşkında dâima peydâ

Şühî-i aks-i âsmân-ı kebûd (s. 198)

İki çapkın aşk kıvılcımıdır,

Dalga gibi iki belirgin düzgün şiir;

Sevginin derinliğinde hep ortaya çıkan

Mavi göğün yansıttığı şuhluk (s. 33)

Şiirde ay unsuru doğrudan verilmeyip imgesel yolla aktarılır. Zira alıntılanan dizelerde ‘mavi gök’ ifadesi gece göğünü çağrıştırmakla birlikte atmosferi, gece karanlığını aydınlatan ay ışıklarının varlığı şeklinde bir anlama ulaştırır. Keza ilerleyen kısımlarda verilen “O sıkıntılı ayrılık gecelerinin” dizeleriyle birlikte bu tespit doğrulanmış olup zaman dilimi olarak gece seçilmiş ‘ay’ imgesi şiirde çağrıştırılır. Göz sembolünün ayı çağrıştırma yönü de dikkat çeker.

Ay imgesi ile birlikte Freud teorisinde anlam bulan 0-6 yaş aralığında yaşanıp biten karanlık evre yansıtılmış olup öznenin bilinçaltındaki dürtü, arzular, korkular, hayaller şiire nüfuz eder. Şiirin bütününe sirayet eden arayış, kimlik kazanma, hayaller geçmişle kurulan bağlantı olarak bu kapsamda “göz-ay” ilişkisini de yansıtarak ay imgesinin mitik karşılığı ile özdeşim sağlar.

“Hatime” şiirinde ay sembolizasyonu kadın imgesi ile birlikte anılarak dişil niteliklerinden söz edilen bir yapı teşkil eder. Ay bu şiirde anne imgesinin şefkat ve

koruyan yönü ile birleşirken öte yandan şiir öznesinin imgesel düzlemde yaşayışı ile anima arketipini de hissettiren kullanım içerir.

*Rûhum o kadar oldu ki mehtâb ile mâlî,
Artık yetişir cûşîş ü tufân-ı hayâlin! (s. 123)*

*Ruhum ay ışığıyla o kadar doldu ki,
Artık yetişir hayalinin ıııklı coşkunluğu (s. 121)*

Bu dizelerde ay ışığı öznenin ruhunda vücut bulan bir coşkunluk oluşturur. Kadın imgesi ile birleşen bu coşku;

*Bir facia-i hisse bütün oldu mübeddel
Gûyâ ki kamer şimdi uzattın bana bir el,
Bir el ki onun dest-i şifa-bahşına benzer;
Onlar gibi sakit, o dudaklar gibi bifer
Çehrende gülen bir mütefekkir leb-i şefkat
Gönderdi bu hummalara bir bûse-i hürmîet (s. 122)
Bir duygusal yıkıma dönüştü her şey:
Sanki ay şimdi bana bir el uzattın,
Onun şifalı eline benzeyen bir el;
O dudaklar gibi bitkin onlar gibi suskun;
Yüzünde gülen bir sevecen, düşünceli dudak
Bu hummalara bir saygı öpücüğü gönderdi (s. 121)*

Dizeleri ile birlikte düşünüldüğünde şehevî mahiyetteki arzu duygularını yansıtan bir ışıklanma olduğunu yansıtır. Kadınlığa dair ‘güzellik, dudak, el, öpücük’ gibi ifadeler anne sembolünden yansıyan ııık derinliklerinde anima arketipinin uzanışını gösterir. Şiirin devamında tahrik ve kışkırtma temelli bu oluşum şu dizelerle tamamlanır:

*Sendin bu bakan çehre bu sâkin nazar-ı gam,
Rûyâ-yı mehâsinle bu âvâre gülen fem,*

*Eller bu benim şi'rimi tahrik eden eller,
Sendin bu inen ses ki ziyalar gibi titrer,
En sonra bu nûrun ki sarar rûhu melâle
Benzer o kadar ağladığım, âh, o hayâle. (s. 123)
Sendin bu bakan yüz, bu durgun üzgün göz.
Güzelliklerin düşüyle şaşkınca gülen bu ağız;
Eller, benim bu şiirimi kışkırtan eller;
Sendin bu inen ses, ışıklar gibi titreyen.
En sonunda ruhu sıkıntıya düşüren bu aydınlığın
Ah, bunca ağladığım o hayale benzer (s. 123)*

Eller cinsellik kapsamında değerlendirildiğinde şehveti, dokunuşu ve isteği simgeleyerek davetkâr bir uzuv olarak kabul edilir (Ersoy, 2000, s. 245). Şiirde yer alan ‘yüz, göz, güzellik düşü, ağız, şiirimi kışkırtan eller, ışıklar gibi titrek (canlılık emaresi)’ ifadeleri kadın imgesi temelli arzu duygusunu çağrıştıran söylemler ihtiva eder.

“Kadın Nedir Çiçek Nedir?” şiirinde kadın ve çiçek mukayesesi yapan özne sonucunda ikisinin de ortak varlıklar olduğu kararına varır. Kadınlığın vasıf ve niteliklerinden daima güzellikler, neşe ile bahseden özne, gök unsurlarından olan güneş ve ay ile ilişkilendirilen mitlere de çağrışımsal geçiş sağlar. Buna göre “Çiçek sonrasızlığın anlamından oluşmuş ise,/ Kadın öncesizliğin hayalinden cisimlenmiştir/ Bu, aya ve güneşe uygun birer benzerliktir” (s. 41) dizelerinde ay ve güneş unsurlarının dişil niteliklerine göndermeler içerir. Kadının ‘öncesizliğin hayalinden cisimlenmiş’ ifadesi ile bir arada kullanımı hiçlik-yokluk kavramları ile birlikte düşünüldüğünde doğum olayı öncesi özne hiçken/yokken doğumla birlikte cismaniyet kazanır ve öncesizlik, yokluğa tekabül eden bir kullanım içerir.

*Kadın, sema; o da bir nuhbe-i tesellidir,
Kadın, çiçek, o da bir hande-i nihanidir;
Bu iki ruh-ı nefisin meali sevdadır (s. 202)
Kadın, gökyüzü; o da iyi bir avunmadır,
Kadın, çiçek, o da bir gizli gülüştür,*

Bu iki güzel ruhun anlamı sevgidir! (s. 40)

Gök unsurlarından bahsetmenin yanında göklere doğru yükselen sesleniş gökyüzü sembolü kapsamında anne imgesi ile birleşir. Şiirde gökyüzü bir avunma şeklinde nitelenmiş olup kucaklayan, avutan, koruyan ruhu simgeleyen kozmik mekândır. ‘Ruhun anlamı sevgi’ söylemi de kadın sembolü düzleminde anne imgesine ait bir duygu faktörü olarak yer alır. Öte yandan şiirde yer alan ‘ufuk’ kelimesi de daha önce açıklandığı biçimde gök ve yerin birleşim noktasını oluşturur. Kadın motifinin gök unsurları ile birlikte anılması yanında çiçeğin cisim olarak yeryüzüne ait bir varlık olması izahıyla beraber her ikisini de birleştiren görüş çerçevesi ‘gök ve yerin’ birleşimini ‘ufuk’ sembolü ekseninde ve ‘kadın-çiçek’ özdeşliğini ‘evren’ düzeyinde temsil eden işaretlerdir.

“Ruhum” şiirinde su ve ay mitleri ilişkili bir kullanım göstermekle birlikte dişil nitelikte olan kadın imgesi çağrışımları ile sunulur. Buna göre şiir öznesinin ruhunda derin izlerle anılan ay motifi kullanımı ihtiva edilir.

*Ey eski kamer, ey ezeli ruh-ı münevver,
Sen şimdi bu tüllerle muhitatı sararken
Nurunda teselli bütün alama koşarken,
Yalnız bu derin gölde senin açtığın izler
Bir gizli gamın şehka-i seyyalini gizler (s. 105)*

*Ey eski ay, ey öncesiz aydınlık ruh,
Sen şimdi bu tüllerle yöreyi sararken,
Işığındaki avuntuyla bütün acılara koşarken,
Yalnız bu derin gölde senin açtığın izler
Bir gizli tasanın akıp giden hıçkırığını gizler (s. 79)*

‘Eski ay’ sıfatı ile yapılan nitelendirme; yeni ay, yeni oluşum, yeniden doğuşun aksine ölmüşü, yok olmuşu da işaret eder. Eski kelimesinin geçmişi yansıtması yönünden de mazi-hâl arası zamansal geçişler ihtiva eder. ‘Tüller ile yöreyi sarmak’ işlemi ay ışığının yansıtması ve gökyüzünün tül den bir örtü olarak yeryüzünü örtmesi

durumunu yansıtır. Aynı zamanda tül kadınların kullanımına ait oluşuyla cinsiyeti de yansıtan örtüştürmedir.

Tülden ve buluttan ve bütün sîm ü semenden

Bir hâb-ı serâbî dökülürken yere senden

Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın

Sen her suda bir başka ziyâ, başka kamersin (s. 106)

Tülden ve buluttan, hep gümüş ve yaseminden

Bir serap uykusu dökülürken yere senden,

Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın,

Sen her suda bir başka ılık, bir başka aysın (s. 79)

Şiir boyunca imge düzeyinde yer verilen nesne artık ‘aysın’ hitabı ile açıkça belirginlik göstererek sembol düzeyine getirilir. ‘İşıksın’ söylemi ile de su mitinde bahsedildiği gibi ilahlaştırma ve ruhani bir vasıf kazandırma meyli görülür. Ay simgeçiliğinde bir başka ilişkili kullanım olarak gökyüzünün gümüş düzlem olarak inanılmasına koşutluk gösteren biçimde ay-gümüş ilişkisi yansıtılır.

“O” isimli şiirde ay motifi, hemen şiirin başında ”beklenen” unsur olarak yer edinir. Başlangıçta zamansal döngü gün batımı evresindeyken şiirin ilerleyen kısımlarından sonuna varıncaya kadar zamansal döngü devam etmiş ve gece atmosferi oluşur. Ay değişim ve dönüşümün sembolü olarak şiire de nüfuz eder.

Dâmen-i zem her şeyi saklar

İklîm-i hayâlâta bakan bir nazar-ı dûr

Hüzniyle doğar necm-i semâ sâkit ü mahmur (s. 109)

Gecenin eteği her şeyi saklar.

Hayaller ülkesine bakan bir uzak göz

Acısıyla doğar gökteki yıldız suskun ve uykulu (s. 87)

‘Gecenin eteği’ söylemi ay unsurunun nitelikleri arasında kullanılmakla ay mitinin dışıl vasfına atıf oluşturur. Ay gökyüzünde yücelik makamının sahibi iken bir ana gibi etekleri de yeryüzünü oluşturur. Şiir öznesi ruhunu yıldız simgesinde

yansıtırken ölen annenin ruhu da ay üzerinden aktarılır. Ay-kadın/anne ilişkisi yansıtılır. Ay kozmik merkez olarak yer alır ve teorik anlamlandırmalarda ve bu şiirde de özne için merkez noktası anne vasfını yüklenen ay mitinde toplanır.

“Hilâl-i Semen” şiirinde ay sembolü mitsel söylemler dâhilinde hayatın döngüsünü yansıtan bir aktarım oluşturur. Ay ve yeni-eski şeklinde şiire yayılan sıfatlandırmalar öznenin anısal belleğinde ay unsuru ile çağrışımsal geçişini aktarır. Haşim şiirlerinde kadın motifi önemli yer tutar. Şimdiye kadarki izahlarda kadın motifleri ya anne ya sevgili formunda şekillenerek sunulurken bu şiirde farklılaşma yoluna gidilip ‘babaanne’ simgesi yansıtılır. Bu durum anısal belleğin daha derinlerdeki malzemelerinin kullanımına işaret eder.

Hatice Kocabay ilgili tezinde bu konuda ay unsurunun kullanımına ilişkin şu tespitleri aktarır: Evreler düzleminde geçişli oluş ve değişim içeren ay, başlangıç noktasına yeniden dönmesi ile birlikte geçmiş yaşama dönüş temayülü gösteren öznenin ruhu ile özdeşim içerir. Esasında şiir öznesinin ruhunda hep yaşayan canlı bir mefhum olarak ‘geçmiş’, bitmiş bir döngü değil tekrar tekrar dönüşerek farklı tezahürlerle varlık gösteren bir süreci yansıtır. Bergson’un zaman felsefesi uyarınca çevrimsel zamanın akışıyla ilişki içinde Durée’yi yaşayan bilince işaret edilir. Canlı bir bitki olarak yasemin, ay unsuru ile özdeşim içinde kullanılarak zamansal bakımdan tamamlanışı çağrıştırır. Tabiata dair iki unsur bağlantı oluşturarak zamanın döngüsellliği ve hareketliliği temelinde tamamlanmayı simgeler (2010, ss. 64-65).

Gizli fecrin ziyâlarından emel,

Bir teselli-i mihribân alacak,

O harâbât-ı târ ü sâkiteye

Doğacak belki bir ziyâ-yı şafak (s. 212)

Gizli tanın ışıklarından dilek,

Bir sevecen avutma alacak,

O karanlık ve suskun yıkıntılara

Doğacak belki bir gün ışığı. (s. 59)

Geceden sabaha karşı geçişin ilk anlarında fecir vaktini anımsatan bu vakitte çeşitli inançlara ve İslam mistisizmine göre duaların kabulü ve dilek kapıların açık olduğuna inanılır. Buna göre öznenin dileği olarak bu karanlık ve yıkıntı olarak adlandırılan kaybedişlerin ardından gün ışığı, umut beklentisi aktarılır.

2.2.4. Işık

Işık sözcüğü etimolojik olarak Sanskritçe parlaklık ve gün ışığını karşılayan div ifadesinin yanında gök anlamına gelen dyaus biçiminde benzer kökten türemiş kullanımları yansıtır. Ostyak halklarında ‘senke’ biçimindeki kullanım aydınlık anlamında gök tanrıya verilen isimdir. Altay Tatarları arasında ‘ak ayas’ biçiminde kullanımla tanrı Ülgen’e işaret edilir (Eliade, 2005, ss. 90-91). Yunan mitolojisinde tanrı Apollon, tabiatı fark etme, kudret, zihinsel kavrayış gibi niteliklerle anılmanın yanı sıra parlak bir ışık olarak bilinir. Bu ışık, evrenin karanlık gizlerini aydınlığa kavuşturur (Erhat, 1996, s. 40).

Kanare literatüründe ‘ko’ kelimesi parlaklık, ışık huzmesi, boynuz, öküz ve dağ gibi anlamlara gelirken Tamil dilinde ‘kon’ biçimindeki kullanım tanrıya işaret eder. ‘Konar’ şeklinde kullanıldığında ise ineği simgeleyen bu ifade bazı kültürlerde tapınılan totem olarak ineğin yer almasıyla bağlantılı bir yaklaşımı içerir (Eliade, 2005, s. 122).

“Yollar” şiirinde isminin de içerdiği biçimde öznenin benlik arayışı bağlamında iç benliğine yaptığı ruhsal yolculuktan söz edilir. Bu simgesel yol altın ile ilişkilendirilen ışığın aydınlattığı ve göğün tozlu göğsündeki yani geçmişten saklı anılarla şimdi arası yolculuktur. Karanlıkta yol bulmaya, iz düşümüne sebep olan altın cevherinin spiritüel, rehber olma ve yol gösterme anlamsal değerinden de bahsedilir.

Bir el

Derîçelerde bir altın ziyâ yakıp indi

Aktı âb-ı sükûta yıldızlar

Bütün sular zehebi lerzelerle işlendi.(s. 152)

Bir el

Pencerelerde bir altın ışık yakıp indi,

Aktı sessizlik suyuna yıldızlar

Bütün sular altın titreyişlerle işlendi (s. 143)

Işık arketipini anımsatan biçimde kullanım oluşturulan bu şiirde güneş ışıklarının son göz kırpması altın ışık formunda renk benzeşimi ve yol gösteren vasfı ile ilaheleri/tanrıçaları andıran biçimde tasvir edilir. Zira ışık arketipi kadınlığın da temsili yönüyle sunulur. Öte yandan otorite, yücelik vasıflarıyla nitelenen bu ilahi ışığın kaynağı ‘bir el’ olarak anılır. Bir sayısının tevhit inancını hatırlatan yönü ile birlikte düşünüldüğünde teklik ve yücelik sadece onda toplanır şeklinde sayı simgeçiliğinin anlam dairesini de ihtiva eden kullanım çıkarımlar arasındadır. Zira ışık motifi kutsalın tecellisi formunda bir kullanım ihtiva eder. *Kur'an-ı Kerim*'de yer alan bir ayette tanrı kozmik evrenin ışığı biçiminde tarif edilirken bu durumun yanı sıra Hz. İsa kendini yeryüzünün ışığı şeklinde niteler. İlahi ruhu sembolize eden Ruhu'l-Kudüs, gökyüzünün derinliklerinde yere inen yoğun bir ışık demeti olarak bilinir. İslam mistisizminde Hz. Muhammed, nur sıfatıyla anılmış olup maddeyi oluşturan tözü, bu nurun simgelediği görüşüne inanılır (Ersoy, 2000, ss. 180-181). Böylelikle şiirde ilahelerle eş düşünülen ışık arketipi dinî inançlar çerçevesinde de anlamsal çağrışımları içerir.

Yollar,

Ah ey kimsesiz giden yollar,

Yolların ey sükût-ı hüzn-eseri,

Bugünün inmeden şeb-i kederi,

Meâbid-i emel ü histe sönmeden bu ziyâ,

Ölmeden onların ilâheleri,

Âh gitmez mi, kimsesiz, sessiz

Yollar,

Âh gitmez mi hatt-ı sâkitiniz,

Şimdi zer gözleriyle, tâ öteden

Tâ öteden

Gam-ı ervâhı vecde da'vet eden

Uzak meâbid-i pür-nûr-ı vecd ü rûyâyâ

Ki câbecâ kapıyor bâb-ı va'dini sâye (s. 153)

*Yollar,
Ah ey kimsesiz giden yollar,
Yolların ey üzümlü sessizliğı,
Bugünün inmeden keder gecesi,
Dilek ve duygu tapınaklarında sönmeden bu ışıık,
Ölmeden onların tanrıçaları,
Ah gitmez mi, kimsesiz sessiz,
Yollar,
Ah gitmez mi susan çizgileriniz,
Şimdi altın gözleriyle, ta öteden
Ta öteden
Ruhların tasasını bir kendinden geçişe çağırın
Uzak ışıık dolu coşku ve rüya tapınaklarına
Ki yer yer kapıyor verdiği sözün kapısını gölge. (s. 145)*

Şiirde verilen anlam öbeklenişine dikkat etmek gerekirse ışıık arketipine ilişkin izahlar mümkündür. ‘Yollar’ tekrarlaması vurgulanarak esasında bu yolun somut anlamda değil ışıık ifadesi ile birleşerek manevi anlam ihtiva edebileceğı gibi ışıığın kişide karanlıklarını aydınlık eden yol göstericilik vasfına işaret edilir. ‘Ruhların tasasını kendinden geçişe çağırın’ ifadesi ile birlikte ışıık motifinin ilahi yönü bireyi rahatlatan, ferahlatan niteliğı dikkat çeker. ‘Coşku ve rüya tapınakları’ bir otorite hatta öznenin söylemi ile ‘tanrıça’ya götüren yoldur. Keza anlaşılır ki özne, maddi âlemde olmasa dahi ruhu karanlıklar içinde kalmış, ışıığa tapınma derecesinde bir anlam yükler. Bu anlamlandırış kolektif belleğın izlerini yansıttığı ölçüde bir ‘inanma ihtiyacı’ arayışı olur ve ışıığın tanrısal sembol olma yönüne işaret edilir. Keza ‘bir el’ ifadesi kutsanan varlığın ‘bir’ oluşuyla beraber kudretine de işaret eder. Mitoloji eksenli metinlerde ‘bir el’ söylemi çoğı kullanımda tanrısal el ve yardım ile ilişkilendirilerek ışıığın yol göstericiliğine sınımlan anlam içerir. Lakin ‘tanrıça’ söylemi ile birlikte anima arayışını da çağrıştıran ilişki kurulur. Yücelikle ilişkilendirilen ışıık motifi kullanımını takiben

‘altın ılık’ söylemi bu tespiti doğrular nitelikte olup göklerdeki otoriteye yakışır biçimde değerli unsurlarla birlikte anılır.

“Zulmet” şiirinde güneş ışıkları temelinde aktarılan ve batışındaki son yansıyışlar, öznenin ruhundaki ölüm-yaşam zıtlığını izah eder biçimde kullanılır.

Beni bir tûde eyleyen zulmet

Sana hüsn-i hayali nakşedecek

Oldu çeşmin nücûm ile mâlî,

Onların iştial-i seyyali

Seni gûyâ karanlık üstünde

Etti bir heykel-i ziyâ gibi hak.

Sen git

Ve eyle da'vet-i iklim-i ruhuna rağbet (s. 155)

Beni bir yığına çeviren karanlık

Sana hayalin güzelliğini gösterecek

Gözlerin yıldızlarla doldu,

Onların akıp giden alevlenişi

Sanki karanlık üstünde seni

Işıktan bir heykel gibi yonttu.

Sen git

Ve ruh ülkesinin çağrısına uy (s. 147)

Şiirde ılık arketipi metnin yapısına sirayet etmiş düalizm ile mevcuttur. Zira ‘karanlık-ılık, ölüm-yaşam, gitmek-kalmak eylemleri’ şeklinde iki ayrı kutuplar olarak mukayese edilir. Özne kendini ‘yığına çevrilmiş karanlık’ olarak ifade ederken aslında şahsında gelişen ılık isteği ve ıksız kalmanın acısını hisseder. Böylelikle de muhatap alınan karşı saftaki varlık ‘güzellik, hayal, ışıktan heykel, ruh ülkesi’ söylemleri ile yansıtılarak ılık mitinin ruhani yönü anlamlandırılır. Aydınlık olan her şey güzellikle kaplıdır anlamını içerir. Ayrıca ‘ılık heykeli’ denilerek tapınılası derecede cazibeli gelen bu varlıktan yoksun olan öznenin karanlıklar içindeki hüznü hâkimiyet gösterir.

Ruh ve ışık birlikteliği, ilahi vasıfları niteleyen ışıktan yoksunluk öznedeki ‘inanma ihtiyacı’ çerçevesinde himaye edilmeyi bekleyen yalnız ruhu simgeler. Işık özne şahsında tanrılaştırılır.

Şiirdeki düalizme teorik çerçeveden bakılırsa şu bilgiler aktarılır: Çin Tao felsefesi görüşlerine göre ışık; etken durumu, dinamizmi, canlılığı, pozitifliği ve eril ilkeyi sembolize ederek yang ile özdeşim gösterir. Karşıtı bir yaklaşım olarak karanlık ise edilgenlik, statik enerji ile birlikte negatifliği ve dişil özellikleri simgeleyen yin ile ilişkilendirilir. Bu ikilik çember düzeni sistematığı ile zıtlıkların tamamlayıcılığı çerçevesinde daimi bir bütünlüğü yansıtır (Campbell, 1993, s. 30). Böylelikle yüce varlıklara dair genel kanaat olarak atfedilen erillik unsuru ışık huzmesi için de geçerli bir durum olarak görülür.

Ahmet Haşim şiirlerinde ‘ışık’ motifi gerek semboller gerek imgesel yollarla sıkça işlenir. Daha çok ‘güneş, ay, yıldız, kutsiyet’ unsurları gölgesinde aktarılan bu mitik motife gerekli kısımlarda yer verilir. Zira burada verilen örnek kullanımlar ‘ışık arketipi’ni baskın olarak yansıtan şiirlerden seçilir. Diğer şiirlerde ana unsurları destekler biçimde olan kullanımlarla beraber çalışma boyunca yeri geldikçe atıflar yapılır.

2.2.5. Yıldız - Gezegen Sembolizmi

Uzayın uzayıp giden boşluğu esrarlı bir sessizliği çağrıştırarak evreni kaplayan derin anlamı simgeler. Gök bilimciler tarafından çeşitli incelemelere konu olan bu derinliğin koyu renginde beliren yıldızlar, ilahi yol göstericiliği işaret eder. Mitolojik yolculuğun doğaüstü yardım motifini bünyesinde barındıran yıldız sembolizmi, tanrısal ışıgın aksedişi olarak yorumlanır (Wilkinson, 2011, s. 22). Böylelikle de pek çok sanat eserine ilham veren unsur ya da estetik tema olarak kullanılır. Dolayısıyla soyut mahiyetler de kazanmış olan bu kozmik unsurlar sembolizasyon sistematığında yansıtılır.

Yıldız sembolizminin yardımcı güç olarak anılması, ruhları cennete ulaştıran yolu işaret etmesi biçiminde yorumlanırken gök kubbede beliren gizemli görüntüsü ise tanrının habercisi şeklinde değerlendirilir. Beytullahim ismiyle anılan yıldız Hristiyan inanışlarında önemli bir dönümü simgeleyen Hz. İsa’nın dünyaya geliş muştusu olarak değerlendirilip kutsanır. Öte yandan kahramanlık sembolü olarak bilinen bu motif,

çeşitli başarılar karşısında alınan unvanı simgeleyerek armacılık kültüründe komutanlığın işaretini içerir (Wilkinson, 2011, s. 22). Günümüze değin devam eden bu anlayış çerçevesinde rütbe, yıldız simgesi ile birlikte ihtiva edilir. Göğ'e dair motifler otorite ve hükümdarlık yetkisi ile bağdaşım içerir. Yöneticilik vasfı yüklenen bu anlamlandırmalara örnek vermek gerekirse; Sirius yıldızı görünmeye başladığında Nil Nehri mevsimsel döngü kapsamında suları artarak taşkınlara sebep olan düzeye ulaşır. Takvimsel çizelgeyi oluşturan bu ortaya çıkış yeni yıla girmenin habercisi olarak değerlendirilir. Yıldızlar arasında beş köşe biçimli olanı cenneti, hilal ise tanrısallığı işaret eden anlamlar ihtiva eder (Wilkinson, 2011, s. 23). İslamiyet'te yıldız ve hilal kutsiyeti niteler.

Türk-İslam geleneği sentezini yansıtan Kutadgu Bilig isimli eserde Zuhal, yıldızların arasında en yüceliğe sahip olması dolayısıyla hepsinin başında ilerler biçimde anılarak Sekentir şeklinde isimlendirilen Satürn gezegenidir. Yıl sistemini oluşturan on iki hayvanlı Türk takvimi, astrolojik nitelik gösteren yıldız ve gezegenlerin evrimsel dönüşü çerçevesinde oluşturulur. Kültürlere göre farklı isimlendirmelerle anılan göksel unsurlardan söz edilir. Türk geleneklerinde Mars gezegeni eski Türkçede Merih iken renk tonu ve işlevsel bakımdan tehlike saçan, ürkütücü biçimde yakıcı alevleri yansıtmaması ve bu gezegenle karşılaşan her canlının kuruyarak yok oluşa gitmesi biçimindeki inanışlar dolayısıyla 'bakır sokum' şeklinde söz edilir. Öte yandan Kutup yıldızı için tasviri anlamda benzerliği dolayısıyla 'demir kazık' biçimindeki isimlendirme kullanılır. İnsanların gönlündeki isteklerin gerçekleşmesini sağlayan Merkür gezegeni Utarit ismiyle anılır. Yusuf Has Hacıp bu gezegenden dilekleri gerçekleştiren işlevi dolayısıyla bahseder (Uslu, 2014, s. 72).

Astrolojik çalışmaları ile anılan Birüni, göksel unsurların kozmik bir dengeyi sağladığı düşüncesini savunur. Kozmik âlemin var oluşu ve yedi aşamalı göğün hâkimiyetinin Allah'ın elinde olduğunu görüşü bilimsel temelde izahsız kalır. Bununla birlikte *Kur'an-ı Kerim*'de yer alan Ayetel Kürsi'de; Allah, gök kubbenin sahibi olarak anılır ve yer küre ve gökyüzü bütünüyle onun hâkimiyetindedir biçiminde ifade edilir. Gök ve yere dair tüm varlıklar Allah'ın huzurunda secde ederler. İslami inanışlar çerçevesinde kozmik âlemin yaratıcısı Allah olarak yorumlanırken *Kur'an-ı Kerim*'den aktarılan bu ifadeler de bahsedilen inanışın kanıtı niteliğinde değerlendirilir (Schimmel, 2002, ss. 36-38).

Yıldızların rehberlik eden fonksiyonu denizcilik başta olmak üzere coğrafi yapıyı esas alan pek çok alanda kayda değer önem gösterir. Kutup Yıldızı pusulanın temelini teşkil etmekle birlikte daima kuzey yönü işaret ederek yön buldurmaya yardımcı gücü simgeler. Yıldızlar topluluğu olarak bilinen samanyolu, çeşitli kültürlerde farklı anlamsal çağrışımlarla anılır. Genellikle gök ve yer arasındaki bağlantıyı sağlayan tanrısal yol olarak değerlendirmesinin yanı sıra İnkalar ilahi bir ırmak, Maya kültüründe gece karanlığında uzanan parlak bir yılan, Amerika yerlileri için ruhlar âlemine ulaştıran yol olarak değerlendirilir (Schimmel, 2011, s. 23).

Görkem ve cazibenin sembolü Venüs gezegeni, Sümerliler arasında İnanna ismiyle anılmış olup sevinç ve güzellik olarak değerlendirilir. Yunan mitolojisinde Afrodite biçiminde karşılanarak aşk tanrıçası olarak bilinir. Dişil niteliklerle anılan bu tanrıça, Theogonia’da denizdeki dalgalanmalardan ortaya çıktığı şeklinde inanılır. Mitik öyküye göre Kronos, babasının cinsel organını sulara bıraktığı esnada ortaya çıkan köpüklerden güzellik tanrıçasının dünyaya geldiği biçiminde anlatılır. Bu gezegen Akad kültüründe İştar olarak karşılanır. Cazibe tanrıçası kutsiyetin vücut bulmuş formu olarak değerlendirilir. Verimliliği, eğlence ve keyfi nazik ruhunda anlamlandıran bir görkeme sahiptir (Yılmaz, 2013).

“Süvari”¹⁰ adlı şiirde ‘Merih gezegeni’ mitolojik anlam dairelerine işaret eden bir kullanımla sunulur. Mirrih, Behram, Mars gezegeni olarak da bilinen ve yıldız simgeçiliği içinde değerlendirilen bu unsur, kurak ve alevli biçimde anılır. Gök katmanının şövalyesi konumunda yorumlanan bu gezegen, yıldız ilmi kapsamında keyif, sevinç, kahramanlık, güç, mücadele, öfke ve zulüm anlamlarında yorumlanır. Yunan mitolojisinde mücadele ve çatışma tanrısı olarak bilinen bu gezegen, savaşçı bir betimleme ile anılır. Bu komutana bağlı olduğu bilinen yıldızlardan da keskin görüşlü, çatışmayı seven biçimde söz edilir. Renk sembolizasyonu bağlamında kırmızı tonlarıyla özdeşim gösterir (Pala, 2014, s. 323). Bu bağlamlardan hareketle değerlendirildiğinde şiirin ismi ve içerdiği temin bu gezegenle alakası ortaya çıkar. Keza şiirde yer alan ‘kan rengi, süvari, cenk, alev, kanlı mızrak’ gibi kullanımlar savaş atmosferi ile birlikte Merih gezegeni katmanının niteliklerini yansıtır.

Şu bakır zirvelerin ardından

¹⁰ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

Bir süvari geliyor kan rengi.

Başlıyor şimdi melûl akşamda

Son ışıklarla bulutlar cengi (s. 241)

‘Bakır zirveler’ söylemi imgesel ifade tarzı içermekle birlikte eski Türk geleneklerine uygun bir çağrışımdır. Mitoloji ve folklorik anlamda inanıldığı çerçevede bakır zirvelerin ardından gelen kan renkli süvari, gece göğünde yansıyan bu gezegenin ve yıldızların suya aksi olarak ifadelendirilir. Sembolik anlamda gökten yere yansıyan bu ışıklar mızrak, ok gibi simgelerle birlikte ifade edilir. Bu anlatım tarzı ise ‘kavs’ geleneğini hatırlatan bir mahiyeti içerir. Gök ve yer iki ayrı gerili yay olarak dairesel bir bütünlüğü ihtiva eder. Gökten daha doğrusu Merih gezegenine bağlı yansıyan bu ışıklar kavs-ı nuzûl olarak ifade edilir.

Bir bakır tasta alev şimdi havuz,

Suya saplandı kızıl mızraklar.

Açılıp kıvrılarak göklerde

Uçuyor parçalanan bayraklar (s. 241)

Şiirin devamında aktarılan dizelerle birlikte bütünlüklü bir okuma yapıldığında kavs dairesinin savaş ortamı biçiminde tasvir edildiği görülür. Ayrıca bakır sokum olan Merih’in feleğin başkomutanı olma niteliği ile beraber suya yansıyan bu görüntüsü suyun ayna simgeselliği bağlamında perspektif alışı ifade eder.

‘Bakır tasta alev şimdi havuz’ (s. 241) dizesi kapsamında mitolojik açıdan yorumlandığında havuz simgesinin ‘kutsal kâse’ imgesini de çağrıştıran yapısı dikkat çeker. Zira göksel unsurlar arasında gerçekleşen ‘savaş, mızrak, akan kan’ ifadeleri vurulan tanrısal varlığın kanı yere değmemesi gerektiği inancına işaret eder. Hz. Meryem temsilinde bu akan kana tutulan kâse, çanak, tas formu şiirde ‘bakır tas ve havuz’ kavramları ile karşılanırken içindeki alevler de renk bakımından ilişkilendirilerek bir önceki dördlükteki akan kanı sembolize eder.

Farklı bir bakış açısı ile yorumlandığında; ‘bakır tas’ ve ‘havuz’ ifadeleri kadın imgesini oluşturarak suyun dişil enerjisi ile birlikte birleşen “rahim” simgesini ihtiva eder. ‘Alev, kanlı mızrağın suya saplanması’ kullanımları ise cinsel formun yansımasına

çağrışımlar içerir. Keza ‘kutsal kâse’ motifi esasında “kadınlık” sembolü olarak bilinip dişil enerji atmosferindeki cinsel arzu dürtüsüne işaret edilir.

“Peri-i Hürriyet” isimli şiirde yıldız simgesi otorite ve yüce varlığın nitelikleri arasında değerdendirebilen bir kullanım arz eder. “Uzaklıkların gizlerini yer yer yağma edip/ Göründü umudumun elinde yıldızlı bir taç.” (s. 56) dizelerindeki anlamlandırılış çerçevesinde ay otoritenin sembolü olup onun tacını süsleyen unsurlar da yıldızlar olarak yüksek vasıflar yüklenir. Keza rütbe ve eski kültürlerde şövalye sembollerinin yıldızlı armalarla gösterimine uygun bir kullanım oluşturur. Öte yandan yıldızlar kümesi gökyüzü ile yeryüzü arası bağlantıyı sağlayan ve geçiş görevi üstlenen anlamlar ihtiva ettiği bilinir. Bu kapsamdan bakıldığında öznenin bilinç ve bilinçdışı arası geçişlerin yaşandığı şiirde bu yolu yıldızların karanlık göğü pırıltılarıyla aydınlattığı ve oluşturduğu yol metaforu sağlar.

“O” şiirinde hava elementinin değişim ve dönüşüm sağlayan vasıfları mukabilinde fiziki tasvir ile başlayan metin, bir esinti vesilesiyle öznenin ruhsal duygu geçişlerini yansıtan atmosfere dönüşür. Buna göre gökyüzünde beliren yıldız formu şiir öznesinin acı ve üzüntüsünü hissederek ‘doğma’ söylemiyle öznenin formuna girer.

İklim-i hayâlâta bakan bir nazar-ı dur

Hüzniyle doğar necm-i semâ sâkit ü mahmûr;

Bir mâilik üstünde yanar gizli ziyâlar (s. 109)

Hayaller ülkesine bakan bir uzak göz

Acısıyla doğar gökteki yıldız suskun ve uykulu,

Bir mavilik üstünde yanar gizli ışıklar (s. 87)

Esinti temelli yeni oluşum bilinç ve bilinçdışı arası bağlantıyı sağlayan esriklik biçiminde ifadelendirilir. Yıldız öznenin formuna girerek hayaller ülkesine bakan gözün acısını bünyesinde taşır. Mavilik üzerinde yanan ‘gizli’ ışıklar söylemi ise şiir öznesinin acı, anı ve yasını kendi bünyesinde toplamış olan yıldız unsurunun muhtemelen deniz suretindeki maviliğe yansıyarak özneyi iç beniyle karşı karşıya getiren ayna imgesi oluşumunu sağlamasıdır. Lacan topolojisine göre imgesel düzlemdeki ayna metaforu şiirin bu kısmında görülür. Özetle; birey kendiliğini bir başka varlığın benliğinde bulup ayna metaforunda bu yansımayla yüzleşir.

“Girye- i Niyâz” şiirinde Haşim, güzellik yönü esas alınan Venüs yıldızının mitik-sembolik anlam değerine çağrışımlarda bulunur.

Evet, ey yâr-ı gıpta-i Nâhid,

Sanki hüsnün, bütün bediaların,

Müctemi' rûh-ı sâf-ı nazından;

O kadar ki perî-i hüsn ü garâm

Sanki meclûb-ı yâl ü bâlindir! (s. 196)

Evet ey Venüs yıldızının imrendiği sevgili,

Sanki güzelliğin bütün güzelliklerin

Nazlanışındaki temiz ruhtan derlenmiş;

O kadar ki güzellik ve aşk perisi

Sanki boy bosuna tutulmuştur (s. 29)

Venüs yıldızı ile mukayese edilip daha üstün tutulan kadın imgesi, klasik şiirdeki mübalağa sanatı kullanımıyla sevgili ile güzellik tanrıçası Venüs’ü ilişkilendirilir. ‘Temiz ruhtan derlenmesi’ bu göksel simgelerle ortak kullanıma sahip olan sevgiliye ulviyet kazandırarak göğe dair kutsiyetin, ışığın parçası hâline getirir.

“Zühre’ye” şiirinde zühre simgesi mitik çağrışımlar ihtiva eden kullanım oluşturur.

Esrâr-ı hâtûrât ile akşamların geniş

Solgun yeşil semâları üstünde derbeder

Parlarken öyle, sanki semâvâta yalvaran

Her bir gözün melâlini bir yerde toplamış

İnsanların ilâhına rûhun duâ eder. (s. 126)

Anıların gizlerinde akşamların geniş,

Solgun yeşil gökleri üstünde darmadağın

Parlarken öyle, sanki göklere yalvaran

Her gözün sıkıntısını bir yerde toplamış,

Ruhun insanların tanrısına yakarır (s. 113)

Halk arasında farklı isimlendirmeler içeren ‘zühre, çoban yıldızı, kutup yıldızı, venüs’ gibi ifadeler birbiri yerine de kullanılır. Ferkadân olarak anılan Kutup Yıldızı, astrolojik anlamda kuzeyi işaret ederek doğru yönü gösteren doğaüstü yardımcı sembolize eder. Bünyesinde üç yıldızın alametini taşıdığı bilinir (Kuzucular, 2016). Şiirin alıntılanan kısmı ile birebir uyum gösteren bu teoriye göre yıldızın ‘dağınık olması’ hareketli bir dinamizm kazandırıp gökten gelen rehber olma işlevi yüklenir. Teoride yer alan bilgiye göre bu yıldız esasında üç ayrı yıldızdan oluşması ile hilafet sancağı temsili olan yeşil gök üzerinde üç hilali de anımsatan bir mahiyettedir.

Yakut Türkleri, ölümsüzlüğü simgeleyen hayat ağacını Kutup Yıldızı için kullanılan ‘demir kazık’ nitelemesi kapsamında yorumlar. Buna göre demir ağaç olarak benimsedikleri bu unsur, kozmik evrenin yaratılış hadisesine müşahit olmakla birlikte süregelen biçimde yeşillenip dallanarak yer-gök arası oluşumun sırrına erer. Yerden göğe kadar uzanan yeşil yükselişi ifade eder (Köklervekanatlar, 2013). Bu noktadan hareketle ‘yeşil gök’ simgeselliği ağaç motifinin farklı tezahürü ile de uyum gösteren bir kullanımdadır.

Şiirde yıldız simgesi, yeryüzündeki kişilerin dilek ve umut kapısı olarak tanrı ile birey arası geçişteki köprü olarak yansır.

Parlarken öyle, sanki semâvâta yalvaran

Her bir gözün melâlini bir yerde toplamış

İnsanların ilâhına rûhun duâ eder. (s. 126)

Parlarken öyle, sanki göklere yalvaran

Her gözün sıkıntısını bir yerde toplamış,

Ruhun insanların tanrısına yakarır (s. 119)

‘Her gözün sıkıntısını toplamak’ ifadesi kutup yıldızının gökteki görünümü ile alakalı olarak gökyüzünde devasa büyüklükte ve görkemli güzellikte oluşu ile tüm açılardan görülebilir olması görsel bağlantısını kurar. Keza herkesin sıkıntısı denilmemiş ‘her gözün sıkıntısı’ lafzı bilinçli bir tercihi yansıtır. “Anlat, dalar mı ışığına her gece o küskün,/ Yüce, büyük bakışların görkemli gizleri” (s. 113) Bu dizelerde de

yıldızın görüntüsel olarak görkemi açıkça dile getirilerek yukarıdaki yorumu destekler nitelik taşır.

Karanlık gecede bir nur gibi parlayan kutup yıldızı mitik anlamlar çerçevesinde de dilek ve istek kapısı olarak şiirin bütününe sirayet eder. Bu yıldıza; rehber olma, dilekleri gerçekleştirme vesilesiyle insanlarda hayranlık uyandırma vasıfları yüklenir. Eski Türk efsanevi anlatımlarında göğün mihenk taşı vasfıyla değerlendirilen Kutup Yıldızı, kozmolojik sistemin temelinde yer alır. Göğün direği, göğün kapısı şeklinde anılarak göksel unsurları çevreleyen bir merkezi sembolize eder. Merkezde yaşanabilecek bir sarsıntı tüm evreni etkileyecek kriz oluşumuna işaret eder. Dünyanın sistematik biçimde dönüş hareketi bu odak nokta temelinde gerçekleşir biçiminde gelişen inanışlar tespit edilir (Uslu, 2014, s. 73). Şiirde yer verilen ifadeleniş bu açıklama ile izah edildiği ölçüde uygunluk içerir.

“Hatime” adlı şiirde yıldız simgeciğinin göklerden gelen yol göstericilik ve rehber olma yönü açıkça işaret edilir.

Elhan-ı kevâkib gibi, gaşy-âver ü mehdî,

Bir savb-ı ziyâ hüznümü ta'dîl için indi (s. 122)

Yıldızların ezgileri gibi bayıltan ve yol gösteren

Bir ışıklı ses üzüntümü değiştirmek için indi (s. 121)

Alıntılanan bu dizelerde şiirin geneline sirayet eden kadın imgesine bağlı ‘anima arketipi’ yansımaları ‘ezginin bayıltıcı yönü’ ile birlikte anılarak şehevi atmosfer bu motifte de yansır.

Haşim şiirlerinde gök unsurları arasından yıldız simgesi sıkça müracaat edilen unsur olur. Bu bölümde baskın biçimde öne çıkan örneklerle yer vermekle birlikte pek çok şiirin anlamsal değerine sirayet eden diğer kullanımlar çalışma boyunca yeri geldikçe izahlandırılır.

2.3. Bitki Mitolojisi

2.3.1. Ağaç

Orman masalların baş mekânıdır, sık ağaçlık alan olarak da nitelenebilen orman, ağaç motifi dâhilinde anlam bulur. Masal kahramanları psikolojik bakımdan değerlendirildiğinde bilincin farkındalık düzeyine ermeyen karanlık düzlemde kalmış

biçimde ifade edilir. Bu sebeple anlatılarda uyanık bir zihin yerine birtakım zihinsel yetilerden noksan kişiler olarak betimlenir. Bu durumun temelini ağaç sembolüyle bağdaştıran Jung, bizatihi olarak meşe ağacının bilinçdışının derinlerini işaret ettiğini açıklar. Benliğine ulaşamayan kahraman için ağaçlarla kaplı hâldeki orman esaret altında tutulduğu karanlık âlem olarak akseder. Kökler kozmik gizemi yansıtan büyüsel kuvvet olarak ifade edilir. Bitki ruhu olarak tanımlanan bu güç, yaşamsal tözü ve kişiliğe ulaştıran benlik algısını simgeler. Ruhsal anlamda kendiliği bulma serüveni ağaç metaforu ile somut düzeyde anlamlandırılır (Jung, 2015, ss. 172-174). Jung'un açıkladığı bu söylemler, Ahmet Haşim'in poetika metni olan “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” yazısı ile uyum gösteren bir anlamlandırma içerir.

Kelime tahavvülatı ve ahenk endişeleri arasında 'mana' küsufa uğrarsa 'ruh' onu ahengin lezzetiyle telâfi eder. Esasen 'mana' ahengin telkinatından başka nedir? Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi mana, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalat ve kelime kabilelerini, vızılı arılar gibi haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyir'ül ukuul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir. (Ahmet Haşim, 1996, s. 72)

Aktarılan bu poetik görüşler çerçevesinde Jung'un ifade ettiği ağaçlar arasında kalan gizler Haşim'de şiirde 'anlam' olarak özdeşim gösterir. Bu anlam boyutuna her okur ulaşamaz ve 'fağfur kavanoz' içindeki giz derinlerdeki bilinçdışı unsurları yansıtır.

Mircea Eliade *Dinler Tarihi* adlı eserinde ağaç unsurunun kutsiyet atfedilen niteliği için şu ifadeleri aktarır: Psikolojik anlamda bilinçdışıyla özdeşim içererek benlik oluşumunda temel alınan ağaç motifi, dinsel anlamda ise mikrokozmosu simgeleyerek evrenin merkezi şeklinde değerlendirilir. Tamlığın, evrenselin tecellisi olarak izah edilebilmekle birlikte ilahiliğe ulaşmış bir semboldür. Tanrısal nitelik gösteren su ve taş motifi gibi ağaç da kutsal kabul edilen bir miti teşkil eder (2005, s. 319).

Altay inanışlarına göre kök sistemi yerkürenin merkez noktasında gelişen köknar ağacı, tanrı Ülgen'in mekânı olan gök kubbeye kadar dallanarak uzanır. İki cihan sırrına ermiş bu ağaç, yeryüzünde tanrının ulağı olarak karşılanır. Abakan Tatar Türkleri bu

mitsel öyküyü, demir dağın tepesinden uzanarak yedi koldan gelişen kayın ağacının göğe ulaşması biçiminde çeşitlendirir (Eliade, 2005, s. 354).

Ağaç motifi yaşamsal döngüyü ihtiva eden bir yapılanma olarak açıklanır. Tohumların kök sistemini oluşturmalarıyla doğan bir bebeği anımsatan ağacın uzayan yapısı yetişkinlik olarak gözlemlenir ve yapraklarını döküp kuruması ölümü simgeler. Pek çok kez yeniden doğuşu işarete eden döngü ile dirilen ağaç, evrensel sistematığı yansıtan somutlaşmış bir motiftir (Eliade, 2005, s. 318). Böylelikle ağacın dikey gelişim stili ile insan gelişim evreleri doğum-büyüme-ölüm gibi ilişkilendirmeler dikkat çekicidir.

Ters Döndürülmüş Ağaç

Sabii anlatılarına göre dalları yerin derinliklerine kadar inebilen, kökleri de göklere uzanan ters çevrilmiş ağaç modeli insan ile özdeşim kurularak yorumlanır. Bu fikir, Platon tarafından da bahsedilen hayat ağacı formunu oluşturur. İslami çerçevede bu motif, rıdvan ağacı olarak karşılanır (Eliade, 2005, s. 325). İbranicede adam sözcüğü köken bakımından incelendiğinde kırmızı renkli insan anlamına gelir. Kızıl renkli toprak ve kan anlamlarındaki sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşur. Bu söylem kutsal kitapta ‘yeşil insan’ biçimindedir. Yerin derinliklerine inen dallar, ayaklar olarak değerlendirilerek ilahi gizemi çözen yüksek enerjiyi içerir. Böylelikle ayaklar, tohum olarak değerlendirilir (Ersoy, 2000, s. 199).

Yggdrasil ağacı, göğün üçüncü evresinde olan mikrokozmosu temsil eder. Mitik bir soya karşılık gelen bu ağaç, atasal tohumu oluşturur. Böylece yaratılış mitlerinde ağaç kültü de kendine yer edinir. Ağaç-su ilişkisi düzleminde Odhin’in zihnini canlandırmak, yenilemek için efsanevi nehir olan Mimir’e gelmesi spiritüel enerjiye sahip bu suyun zihinsel gücü artıran hafızaya tekabül edişini gösterir. Öte yandan tazelenme ve dinleşmeyi sağlamak için Normlar, bu nehrin sularıyla kozmik ağacı sular. Böylece evrimsel olarak yeniden doğuş sağlanır (Eliade, 2005, s. 327). Ölümsüzlük anlayışına ulaştıran bu yorumlarla birlikte esasında hayat ağacı varlığın esaretini sağlayan bir çarmıh olarak değerlendirilir. Yeniden doğuş ile dünyevi âleme dönüş sağlayan ruh, beden formuna döndüğünde aslında yeryüzünde mahkûm edilir. Hristiyan inanışlarına göre bu düşünce kapsamında Hz. İsa’nın çarmıhını bahsedilen ağaç oluşturur (Eliade, 2005, ss. 346-347).

“Akşamlarım” şiirinde orman ifadesi ‘sık ağaç topluluğu’ anlamı ile birlikte değerlendirilerek bu motif altında izahlandırma yoluna gidilir. Buna göre şiirin bütününde öznenin anne imgesi ve yas süreci ile birlikte hissedilen negatif enerji hâkimiyeti görülür. Anısal bellek depoları Freud nazariyesinden bakıldığında kişinin bilinçdışı unsurlarını besleyen malzemelerdir ve bu kapalı alan birtakım kıvılcımlar ile gün yüzüne çıkma yolu bulur.

Buhâr-ı şâm ile dağlar, denizler, ormanlar

Gurûb eder gibi bir başka cevî-i esrâra,

Uzak ufukların üstünde mest ü âvâre

Sûkût-ı firkati ervâha Zühre nakleyler (s. 217)

Akşamın buğusu ile dağlar, denizler, ormanlar

Batar gibi bir başka sır boşluğuna

Uzak ufukların üstünde sarhoş ve başıboş

Ayrılığın sessizliğini Çobanyıldızı taşır ruhlar (s. 69)

Anne ile hatıraların yansıdığı şiirde ‘orman’ ve ‘sır dolu’ ifadelerinin art arda gelen dizelerde yer alması bu sembolünün mitik anlam dâhilinde bireyin bilinçdışını yansıtan karanlık ve bilinmezlik diyarı olma vasfına işaret ettiğini düşündürür.

Mezopotamya ikonografisine göre mikrokozmosu temsil eden ağaç motifi etrafında betimlenen çeşitli unsurlar ağacın kozmogoni mitleri arasında yer bulmasını işaret eden görselleri oluşturur. Bu unsurlar genellikle kuş, keçi, yılan veya yıldızlar şeklinde sayılabilir (Eliade, 2005, s. 322). ‘Sarhoş ve başıboş’ unsur olarak ‘ayrılığın sessizliğinin ruhlara Zühre yıldızı taşınması’ durumundan söz edilir ki ‘sessizlik’ ifadesi de sır ile özdeşim içeren bir kullanımdır. Öte yandan önceki dizelerde gökyüzü bu nesnenin üzüntüsüyle, yasıyla kaplıyken denizde de bu üzüntü, melal havasını yansıtan ‘ân’ınla dolu şeklinde ifade edilir. Buradan hareketle gökyüzündeki bu statik duyguyu yeryüzünde denize dolaylı olarak da bireye yansıtan unsur yıldızları bünyesinde birleştiren Zühre olarak aktarılır. Ayrıca bu yansıyan unsurların ‘sarhoş ve başıboş’ olarak nitelendirilmesi bilinçdışındaki unsurların düzenli oluşumlu ve kalıp hâlinde bir duruş şeklinde saklanmayıp tıpkı suyun derinlerinde şekilsiz hâldeki maddeleri anımsatan bir mahiyet taşınmasını imler.

Yıldızlar ve orman bağlantısı kurulduğunda ‘yol metaforu’ içeren bir anlamlandırma yansır. Keza karanlık ve ıssız biçimde tasavvur edilen orman mitinin yıldızlardan oluşan ışık huzmesi yolu sağlayarak aydınlatır ve bireye bilinçdışı kıvılcımlarını yakarak yol gösterir.

“Birlikte” şiirinde ağaç imgesi kullanılmış farklı bir temayülde anlamlandırmaya sahiptir. Ağaç sembolünün teorik zemindeki kozmik âleme tekabül edişi hissettirilir.

Bütün bizimçündür

Nükûş-ı encüm-i vahdetle işlenen bir tül

Gibi üstünde titreyen bu sema

Gecenin dallarında şimdi açan

Bu kamer,

Bu altın gül... (s. 165)

Bütün bizim içindir

Yalnız yaşayan yıldızların nakışlarıyla işlenen bir tül

Gibi üstünde titreyen bu gök;

Gecenin dallarında şimdi açan

Bu ay,

Bu altın gül... (s. 167)

Şiirin alıntılanan kısmına dikkat etmek gerekirse ‘gecenin dallarında şimdi açan bu ay’ ifadesi ile birlikte dallar ay ve ay ışıklarını oluşturmakla birlikte gece göğünü de devasa büyüklükte bir “ağaç” imgesi ihtiva eder. Ayrıca devamında ay unsurunu niteleyen ‘altın gül’ ifadesi de gül bitkisi ile beraberinde ağaç imgesini destekler nitelikte kullanılır. Altın şeklinde bir vasıflandırmanın sebebi ise işaret edilen ağaç imgesinin yüce ve kutsiyetine yakışan değerli cevher ile nitelenmesidir. Durmaksızın dinamizmi korumak sonsuz bir hareketin temsidir. Kendini pek çok kez yeniden diriltten ağaç motifi, ölümsüz hayatın dinamizmini ve daimi canlılığını sembolize eder. Mutlak var oluşun temsili olan ağaç, evrenin merkezi niteliğindedir (Eliade, 2005, s. 316). Böylelikle şiirden hareketle yorumlanan ağaç motifinin kozmik âlem ve evreni yansıtmaya yönü öne çıkar.

“Sensiz” isimli şiirde ağaç insan ruhunu ve hayat döngüsünü yansıtmayı bakımından ele alınarak yaşlılık ya da ölüme yaklaşan kişi yakarışı ile özdeşim içerir.

Zulmet ki müebbed, mütehâcîm, mütemâdi

Eşkâle verir ayrı birer şekl-i münâdi

Dallar, kuru eller gibi, mebhût u duakâr

Zânûzede dullar gibi hep tûde-i eşcâr (s. 112)

Sonrasız, saldırgan, sürekli karanlık

Biçimlere ayrı birer seslenen biçim verirdi:

Dallar, kuru eller gibi, şaşırır ve yakarır;

Diz çökmüş dullara benzer hep ağaçların kitlesi (s. 95)

Aktarılan dizelerde ‘karanlık ve gece atmosferi’ hâkimiyeti ile birlikte soğuk ve ölümü anımsatan tragedya miti ortamı oluşturulur. Ağaç sembolü dalları, kuru ellere benzetilerek yaşlılığı işaret eden çağrışımlar içerir. Öte yandan ‘dul’ nitelemesi ‘kayıp ve yas’ duygusunu oluşturarak sonbahar mitindeki matem motifiyle ölüme yaklaşılacak bir sembolizasyon içerir. Bu bahsedilen yorumlar çerçevesinde Eliade teorik zeminde şu bilgileri aktarır: Ölümleri bir tür form değişikliği olarak yorumlayan bu teorik anlayışa göre, insan öldüğünde mutlak bir yok oluşu içerir. Bitki ruhuna dayandırılan bu yaklaşımda, ölen varlığın ruhu tohum biçiminde yeniden ağaç olarak dirilir. Fiziksel bir şekil değişikliği olarak yorumlanan ölüm hadisesi, insani beden olarak var oluştan bitki formuna dönüşüm olarak izah edilir (Eliade, 2005, s. 359). Gece göğündeki yıldızların aydınlığı ile ağaç motifi birlikte kurulan havayla mistik bir inanışı yansıtır ve secde eden varlıklar olarak bilinir. Keza şiirde de ‘şaşırır ve yakarır’ ifadesi bu anı hissettirir.

Şir-i Kamer kitabının hemen başında yer alan “Kari’e” şiiri sanki kitap ve şairin düşünce dünyasının okura kısa bir özeti mahiyeti taşır. Ahmet Haşim, şiirde orman sembolünü kullanarak edebî ürünlerinin oluşumunu ağaç metaforu kapsamında doğup-büyüyüp-yeşillenme ilişkisinde sunar.

Muzlim şeceristan arasında

Esrâr ile yek-pâre münevver

Bir yoldur açılmış sana derdim

Ka'ri, bu kitabın gecesinde

Mehtâbı seninçün yere serdim. (s. 103)

Karanlık orman arasında

Gizler ile bütünleşmiş aydınlık

Bir yoldur açılmış sana derdim

Okur, bu kitabın gecesinde,

Ay ışığını senin için yere serdim (s. 77)

‘Orman’ ifadesi bilinçdışının karanlık kalan kısımlarını gizleyen bir mekân olarak ifadelendirilir. Şiirin oluşum süreci ise bu karanlık, gizler âleminden küçük bir yol bularak gün yüzüne ‘sızan’ bilinçdışı unsurlar temelli oluşur. Ay sembolizasyonu çerçevesinde, ay ışıklarının kıvılcımlı yapısı karanlık âlemi bazı bazı aydınlatan ve yansıtan yollardır. Haşim için akşamlar önem taşımış olup şiirlerin oluşum zamanı için gece vakti işaret edilir. Tanpınar ifadesiyle şiir uyku ile uyanıklık arası bir vecd hâli ile rüya metaforu kapsamında doğarken Haşim içinse bu yapı, bilinç ile bilinçdışı arasındaki akışın gece göğünden gün yüzüne yansımaları esnasındaki kıvılcımlardan doğar.

“Tahattur”¹¹ isimli şiirde yorumlamalar, ‘mercan taşı’ kısmında daha izahlı verildiği üzere gökyüzünde bir ağaç imgesi belirir.

Gök yeşil, yer sarı, mercan dallar,

Dalmış üstündeki kuşlar yâda!

Bize bir zevk-ı tahattur kaldı

Bu sönen, gölgelenen dünyâda (s. 220)

‘Yeşil gök’ ifadesi gökyüzüne kadar geniş bir biçimde uzanan ağacın yeşil yaprakları ile kozmosu, canlanışı ve ağacın kutsal yönünü işaret eder. Bu kutsal ağacın dalları mercan taşı gibi değerli mücevherden oluşur. Mercanın yeniden doğuşu temsil eden sembolüyle de birleşme sağlanır.

¹¹ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

Şiirde dikkat çeken bir başka nokta ise 'yeşil gök' ifadesi; yeşil zemin üzerinde üç parlak hilali anımsatarak kutsiyet atfeder. Keza 'hilafet sancağı'nı oluşturan bu oluşum yeşil zemin rengi simgeselliği ile İslamiyet'e sadakati sembolize eder. 'Seccade' lafzının da aynı şiir içinde geçmesi bu tespiti doğrular niteliktedir. Yeşil renginin hem yeni doğuş, canlanış formu hem dinî, uhrevi ahenk katan anlamı 'yeşil gök' lafzı ile ağaç imgesi bünyesinde birleşir.

"Gece" şiirinde yıldız-ağaç-bilinçdışı bağlantısı kurularak bireyin benliği ile bütünlük sağlanması yolunda kullanım görülür.

Nücum ü mâhı dökülmüş semânın eşcâra,

Melûl manzaralar şimdi bir gümüşlü sehâb;

Derin sulardaki ecrâmı avlayan kuşlar

Eder havali-yi pür-nûr-ı mâhtâba şitâb... (s. 133)

Yıldızları ve ayı dökülmüş göğün ağaçlara,

Üzgün manzaralar şimdi bir gümüşlü bulut;

Derin sulardaki yıldızları avlayan kuşlar

Ay ışığının aydınlığıyla dolu yörelere koşar... (s. 131)

'Yıldızları ve ayı dökülmüş göğün ağaçlara' (s. 131) dizesi ağaç-bilinçdışı ilişkisinde yıldızların gece karanlığında ağacı yani ormanı aydınlatan yol metaforunun aktarımlarıdır. Öte yandan yıldız kümeleri ruhsal yolun da sembolüdür. Yıldız ve ağaçların birlikte secde etmesi bu bağıntıya mistik bir yorum katar. Şiirde bilinç ve bilinçdışı süreçler arasındaki geçişi; gece göğü karanlığındaki gümüşle kaplı ay ışıkları, karanlık orman imgesine yansiyarak kişinin bilinmezlerine, giz ve sırlarına ulaştıran bir yol çizer.

Jung'a göre koyu bir karanlığın ortasında hiçbir şeyin fark edilemediği mekân olarak orman, yoğun su kütlelerinin derinlikleriyle özdeşim içerir. Bilinçdışının gizlerini ve esrarını içeren boşlukta oluşu hissettirir. Ormandaki karanlık âlemin içinde canlılık emaresi gösteren ağaçlar, derin suların diplerinde yüzer durumdaki balıklar gibi bilinçdışından bilince kısa ve anlık biçimde akseden içeriği sembolize eder. Ağaç motifi böylelikle benlik ve bilincin sembolü biçiminde yorumlanır (Jung, 2015, ss. 172-174).

Haşım şiirlerinde mitsel ağaç motifi sıklıkla çağrışımlar uyandıran kullanımdadır. Kimi zaman tek ağaç formunda kimi zaman ağaçlık/bahçe biçiminde kimi zamansa ağaç topluluğunu oluşturan orman şeklinde anlaşılmaktadır.

2.3.2. Gül

Gül motifi bitkiler arasında en önemli payeye sahip çiçek türlerinden bir tanesidir. Yeniden doğuş, geçici-fani yaşam döngüsü, renk sembolizasyonu gibi çeşitli kapsamlarda imgesel yoldan atıflar şiirlerde sıkça yer alır. Gül, Antik kültürlerde spiritüel arınma ve uyanışın simgesidir. Çemberi anımsatan yapısı itibarıyla yaşamsal döngüsünü tamamlayan, büyümlü nesneye ulaşan bireyi sembolize eder. Kendiliğinin farkında varmış, dünyevi hırslarında galibiyete ulaşmış ergin kişilik simgesidir (Astroset, 2010).

Yunan mitolojisinde güle pek çok tanrının bir özellik yükleyerek hayat vermesi esasına göre bu çiçek, kolektiviteleri yansıtan ortak bir üründür. Mitik öyküye göre çiçeklerin kraliçesi olarak anılan Chloris, hareketsiz biçimde yatan periyi bulur ve onu çiçek formuna getirir. Diğer tanrı(ça)lar da yardım ederek ona tekrardan can verir. Afrodit, çekici bir görkem sunar; Apollo, ışıklarını yansıtarak çiçeğin açmasına vesile olurken Dionysos ise hoş bir koku atfeder. Böylelikle tanrıların mükemmelliğe kavuşturduğu gül, kraliçe olarak anılır (Çetindaş, 2013, s. 15). Gül karşıtlıkların birlikteliğini yansıtan kompleks bir bütünlük içerir. Dünyayı ve yaşamsal formları nitelenmenin yanında ulviyeti, ölümsüzlüğü bünyesinde barındırır. Gizemin çağrışımı dişil enerjinin sembolüdür (Astroset, 2010).

Farklı bir yaklaşıma göre gül, Yunan mitolojisinde Afrodit ile özdeşim gösterir. Tanrıça Afrodit gibi incelik, zarafet, güzellik ve cazibenin sembolü durumundadır. Zira romantik duyguları harekete geçiren gül bitkisi, genellikle aşkın çiçeği olarak yorumlanır. Etrafındaki cansız, hareketsiz durumdaki varlıkları canlandırır, bulunduğu ortamdaki enerjiyi artırır. Bunca hoş niteliklerin mukabilinde bahar mevsiminde kısa bir zaman diliminde açarak tabiatı süsler. Gün içinde sadece sabah saatlerinde açmış olan gül, geçiciliği ve fani oluşu simgeler (Çetindaş, 2013, s. 16).

Hristiyan inanışlarına göre haç ile ilişkilendirilen gül, mistik bir görüşü işaret eder. Tanrısal bir ışık olarak nitelenen gül, fani dünyayı sembolize eden haç işaretinin orta noktasıdır. Dört temel elementin bütünlüğünü sağlayan beşinci evrensel unsuru

temsil eder. Böylelikle sayı sembolizminde de beş ile anlamsal çağrışım oluşturur (Astroset, 2010).

İslamiyet'te gül, imtiyazlı bir konumlandırmaya sahiptir. Tanrının ulviyetini gülde gören Hz. Muhammed, onu öperek yüzüne sürer. *Kur'an- Kerim*'in sırrına ermeyi işaret eden miraca yükselişte Hz. Muhammed'in ter damlalarından oluştuğuna inanılan bir çiçektir, kokusunu da buradan alır. Yapısının katmanlı oluşu, hayatın aşamalarıyla özdeşim gösterir. Renk sembolizasyonu bağlamında değerlendirilen beyaz gül; ay, su ve masumiyeti çağrıştırmının yanı sıra Hz. Meryem'i sembolize eder (Gezgin, 2010, s. 84). Klasik Türk edebiyatı geleneği çerçevesinde gül, Allah'ın yeryüzünde tezahür ediş biçimi ve sevgilinin yanağını sembolize eden bir anlam dairesi oluşturur. Gül-bülbül etkileşimi kapsamında gülün açışı, bülbülün feryadı ve hasretiyle bağdaşım gösteren bir tutumdur (Schimmel, 2004, s. 52).

Ahmet Haşim şiirlerinde bitki türlerinden, renklerden, çiçek motifleri ve bahçelerinden sıkça yararlanan anlatımlar ortaya koyar. Bu metinlerdeki güzellik unsurlarıyla adeta şiirlerini taçlandıran Haşim, bitkilerin alegorik ve sembolik niteliklerini de ihtiva eden geniş ve zengin bir hayal dünyası oluşturur. Tabiat onun eserlerinde vazgeçilmez bir benzetim ve temel unsur niteliğindedir.

“Karanlıkta Beyaz Kuşlar” şiirinde ‘kutsal kâse’ motifi imgesel bir tarzda işlenir. Buna göre otorite/padişah formundaki ay motifi üzerinden kurgulanan sembol kadınlığı işaret eder. Kutsal kâse mitsel motifini özetlemek gerekirse; mitolojilerden kültüre yansıyan biçimde hiçbir peygamber veya yüce şahsın kanı yere akmaması geleneğine inanılır. Bu kapsamda da İslami kültürde Hz. Muhammed ile Hristiyanlıkta da Hz. İsa ile ilgili anlatılar mevcuttur. Keza bu uluların kanı yere değdiğinde evrenin sonu geleceği kaosa inanılır. Hz. Meryem örneğinden yola çıkılarak savaş anında kanı yere damlatmamak için kâse sembolü kullanılıp günümüze kadar ‘kadınlığın’ simgesi biçiminde yansır.

Vahşi karaltılardaki sîmîn kuşların

Mer'î miyân-ı sîne-yi yeldâda yerleri;

Gûyâ. cihân-ı sâyede metrûk-ı nûr olan

Fecr-âşinâ melîkelerin muğber elleri

Koymuş kenâr-ı sâhile fağfûr kâseler

Mâhın birikmiş orda ziyâ-yı mukattarı (s. 141)

Vahşi karartılardaki gümüş gibi ak kuşların

Görünüyor uzun gecenin göğsündeki yerleri

Sanki gölge dünyasında ışıksız bırakılmış olan

Ve tan ağartısını bilen sultanların küskün elleri

Suyun kıyısına Çin işi porselen kâseler koymuş

Ayın imbiikten çekilen ışığı birikmiş orada... (s. 135)

‘Gece göğsüne sığınmış gümüş ak kuşlar’ söylemi ile gecenin otoritesi ay üzerinden kutsal kâse formu yansıtılır. ‘Sultanların küskün’ elleri suyun kıyısına porselen kâseler koyup ay ışığının suya yansıyan aksini biriktirir. Mitolojik anlatıya uygun biçimde varyantlaşmaya uğramış bu metin psikanalitik yorumla tamamlanabilir. Buna göre daha öncesinde de belirtildiği gibi ay ışıklarının göle aksi bireyin bilinçdışındaki verilerini yansıtır. Kadınlığın sembolü olan ve göl simgesi ile birleştirilen bu hayaller şiir öznesindeki ‘kadın’ imgesinin yansıması olarak varlık gösterir.

Dişi kadeh ve gizli hakikate götüren yıldız simgesindeki gül, pek çok açıdan gizlilik, kadınlık ve yön tayini olarak ‘kâse’yi çağrıştıran bir sembol şeklinde kabul edilir. Kâse, eski kültürlerden beri süregelen bir anlayışla kadını çağrıştıran rahim ile özdeşim gösterir (Astroset, 2010). Bahsedilen kutsal kâse formunun gül ile ilişkisi şöyle izah edilebilir:

Gûyâ. cihân-ı sâyede metruk-i nûr olan

Fecr-âşinâ melîkelerin muğber elleri (s. 141)

Sanki gölge dünyasında ışıksız bırakılmış olan

Ve tan ağartısını bilen sultanların küskün elleri (s. 135)

Dizelerinde tan ağartısı ve gölgede kalan sultan sembolü ‘küskün’ duygusu ile verilerek gece karanlığında kapanan gül çiçeğinin imgesel yansımasını oluşturur. Keza divan şiirinde gül; sevgili, sultan ile özdeşim gösteren bir bitkidir. Hz. Meryem şahsında

yansıtılmış olan kâseyi tutan kadınlık sembolü bu şiirde ‘küskün sultan elleri’ olan “gül” imgesi ile karşılanır.

Geleneğe yaslanan bir tavır olarak “Peri-yi Bahar” şiirinde ‘gül renkli dudaklar’ lafzı ile gül bitkisi sembolik anlamlar teşkil eder.

Gülgûn dudaklarında uçar nağmeler müdâm.

Sâkin nigâh-ı muhtecibi, rûhu titretir;

Bir nâzenin çiçek ki semâ mahrem-i garâm;

Bir sermedi çiçek ki muhabbet-numûnedir (s. 194)

Gül renkli dudaklarında ezgiler uçar durmadan,

Durgun, gizli bakışı ruhu titretir.

Bir nazlı çiçek ki, aşkının sırdaşıdır gök.

Bir solmayan çiçek ki, sevgiye örnektir... (s. 25)

Klasik edebiyatın geleneksel kullanımını yansıtan bu ifade ile gerek kırmızı rengi dolayısıyla gerek aşkı sembolize eden anlamlandırmalarla sevgili figürü ile ilişkilendirilen kullanımdadır. Bu şiirde de arketipsel anlamda güzellik kraliçesi kadın figürünü tasvir edilirken gül renkli dudaklar cinsel bir dürtü oluşturan, arzulanan bir anlam dairesinde dâhil edilir.

“Hazân” şiirinde sonbahar/tragedya miti yansıtılmakla birlikte gül motifi, güz atmosferi ve kaos ortamını hazırlayan biçimde kullanım oluşturur. Gerek klasik edebiyatta gerek Haşim’in diğer şiirlerindeki sevgili, aşk duyguları eksenli işlenişten farklı olarak ‘felaket gülü’ şeklinde bir kullanım mevcuttur. Bu bağlamda mitolojik öykülerdeki ‘şehit olma’ anlamından yola çıkılarak ölüm temi ile özdeşim görülür. Keza kalp sembolizminde gül, haçın orta noktasını teşkil eder ki birleşimdir. Gülün yavaş yavaş gözden kaybolması ölümü, faniliği ve ıstırapı temsil ederken gülün dikenleri kanı ve şehit olmayı sembolize eder (Astroset, 2010).

Avare felâket gülü, altın kırîzantem,

Her tarh-ı hazân üstüne dökmüş yine mâtem,

Durgun sular üstünde perişan ü mükedder (s. 114)

Başıboş felaket gülü, altın kasımpatı,

Her gelen güz üstüne dökmüş yine yas,

Durgun sular üstünde perişan ve üzgün... (s. 101)

Şiirde ölüm-yas süreci temelli güz mevsiminde dökülen, solan ve kurban edilen anne sembolü yansır.

2.3.3. Nergis/Narkissos

Yunan mitolojisinde Narkissos ismiyle anılan kahramanın mitsel öyküsü şu şekilde özetlenir: Tanrısal bir çift olan Kephisos ve Liriope'nin birtakım uğraşlar sonucu doğan çocuğu için Teiresias isimli kâhin, kendi yüzünü görmediği sürece yaşayabileceğini söyler. Bu dikkatle yetiştirilen Narkissos, kendini hiç görmemesine rağmen tüm perilerin ona olan aşkı ile bilinir. Vakur ve kibirli bir kişiliği simgeleyen Narkissos, kimseye yüz vermemekle beraber ve acı çekmelerine hiç aldırmaz etmez. Günün birinde Ekho da ona gönlünü kaptırmasına rağmen karşılık bulamaz ve günden güne erimeye başlar. Sadece bir inleyen sesi kalan Ekho'yu gören periler intikam alma hırsıyla tanrıça Nemesis'ten çözüm isterler. Bir gün avda dalgınlıkla nehirden su içmeye eğilen Narkissos, bunca zamandır hiç karşılaşmadığı kendi çehresiyle yüzleşir ve kendine âşık olur; sudaki aksini izleyerek orada ölür. Bu noktada açan çiçek nergis ismini alır (Gezgin, 2010, s. 147). Çin simgecilğinde 'shui-xian' şeklinde anılan bu çiçek 'su ölümsüzü' olarak anlamlandırılır (Eberhard, 2000, s. 227).

Psikolojik değerlendirmelerde 'narsist' kişilik gelişimini ifade eden bu mit ile Lacan'ın ayna teorisi arasında bağ kurulabilir. Böylelikle psikomitolojik bir anlamlandırma çalışması elde edilir. Lacan'ın çalışması kapsamında geliştirilen ayna teorisine göre bebekler 6-18 aylık süreçte benliğini henüz keşfetmiş değildir. Bunun yanı sıra odaklanılan nesne olarak anne imgesi üzerinden geliştirilen bir yansıtıcı yüzeyde benlik ayrımını algılar. Bebek, anneden bağımsız biçimde ilk kez fark edilen bu nesneye karşı büyük ilgi gösterir. Yani kendine ait bütünlüğe bu yansıtıcı düzlem üzerinden ulaşabilir. Bahsedilen bütünlük bireyleşme süreci ile birlikte parçalanma temayülü gösterir. Narkissos mitindeki bireyleşme süreci farkındalığı geliştirdiği hâlde Narkissos'un ölümüyle parçalanır (Kaçar, 2019, s. 78).

"Aks-i Sadâ" şiiri bütünüyle incelendiğinde ismiyle de koştur biçimde "narkissos miti" hâkimiyeti dikkat çeker. Haşim mitoloji dersleri veren de bir şahsiyet olarak bu

mitsel unsuru bilinçli bir tezahürle kullanır. Mitsel motifleri imgesel üslup çerçevesinde aktararak şiire estetik haz duygusu katar.

Gözümde vahşet-i hûnin-i şems-i gâribe bak,

Sesimde ufku soran muhteriz, derin ve uzak

Bu ra'şe.. reng-i şeb-âlûd u zülf-i mağmûmum,

Bu dişlerimde gülen kanlı rûh-ı mesmûmum,

Bu cebhemini düşünen rengi, titreyen bu elim,

Riyah-ı leyle-i yeldâla sönmeyen emelim,

Hülâsa ben... Bana ey rehneverd-i fâni, bak! (s. 175)

Gözümde batan güneşin kanlı yabanlığına bak,

Sesimde ufku saran çekingen, derin ve uzak

Bu titreme... Tasalı saçımın geceye bulaşmış rengi.

Bu dişlerimde gülen kanlı, ağulu ruhum,

Bu yüzümün düşünen rengi, bu titreyen elim,

Uzun gecenin rüzgârlarıyla sönmeyen umudum,

Sözün kıyası ben... Ey ölümlü yolcu, bana bak (s. 183)

Şiirin alıntılanan kısmında güneş ‘kanlı yabanıl’ olarak anılarak rengindeki kızılık itibariyle kırmızı renk sembolizasyonunu yansıtır biçimde kullanılır. Öte yandan bu kısımda Narkisos’un kendi yüzüyle, şahsıyla karşılaşmasını anımsatır derecede baş uzuvlarından söz edilir. Şöyle ki; ‘göz, ses, saç, diş, yüz, el’ uzuvlarından tek tek bahsolunması tesadüfî kullanımlar olmayıp ‘sözün kıyası ben’ denilerek kendini suda aksiyle fark eden Narkissos’u yansıtır.

Mitin öyküsüne göre tanrı Kephisos’un oğlu olarak dünyaya gelen Narkisos, doğumuyla da sıradan bir insan değildir. Bu başlangıçtaki soyluluğa işaret ise şiirin hemen başında yer alan ‘gözümde batan kanlı yabanıl’ diye güneşin anılması değerlendirmesine göre zaten başlangıçta da kibir ve üst pencereden bakma duygusu hâkimiyeti hissedilir. Ona âşık olan nymphalarla alay edişindeki mizacının yansımalarına da bu dizeyle işaret edilir.

*Ve bil ki râhımı zulmette eyledim takib,
Ne gölgeler, ne fusûl etti pâyıma terhib,
Mesâfeler bana sihr-i hayâli öğretti... (s. 175)
Ve bil ki yolumu karanlıkta izledim,
Ne gölgeler ne mevsimler ayağımı korkuttu
Uzaklıklar bana hayalin büyüsunü öğretti. (s. 183)*

Bu dizelerde Narkissos'un suyun yüzünde kendini izlemeye çağıran ruhsal merakının şiir düzleminde ifadelenişini aktarır. Ayrıca 'korkmamak' sadece ululara yakışan bir duygu olarak Narkisos'un kibir ve cesaret dolu söylemi kendi kendini tanrılaştırması ile anlam bulur. 'İzledim, karanlık, hayal, öğretti' gibi ifadeler görüntüselliği öne çıkaran kullanımlardır. Ayrıca ayağının onu suyun yüzeyine çekmesi ile çekinmeden kendini izlemesi yansıtılır. Öte yandan ilerleyen bentte 'altın taçlı hükümdarı olduğum ufuklar' söylemleri 'tanrılaşma' fikrini yansıtır. Bununla birlikte 'ufuk' kelimesi daha önce de bahsedildiği gibi gök ve yerin birleşim noktası olarak izahlandırıldığında; özne, sadece yer veya gökte değil göklerde ve yerde kendini hükümdar ilan ederek yücelme duygusunu pekiştirir. Psikolojik bakımdan tamamen narsist kişilikçe bir söylem ve düşünce tarzının aktarımıdır. Benzer biçimde şu dizeler de Narkissos'un sefahat günlerindeki duygusunu açıklar özellikle kullanımlardır:

*Harîr-i esmer-i rü'ya ki nesceder mehtâb
Sarardı cismimi bir muhteşem ridâ gibi âb
Önümden nağme-i mestân-ı şeble hârelenir,
Bu hârelerde bütün âlem-i leyâl eğilir... (s. 176)
Ay ışığının ördüğü düşün buğday rengi ipeği
Sarardı vücudumu bir görkemli örtü gibi,
Önümden su gecenin sarhoş ezgileriyle menevişlenir,
Bu menevişlerde bütün gecelerin dünyası eğilirdi (s. 185)*

'Uzaklıklar bana hayalin büyüsunü öğretti' (s. 185) dizesinde büyü ifadesi ile birlikte yine mitin öyküsünde anlam bulan 'kâhin' telmihi aktarılır. Zira Narkissos'un akıbetini haber veren kâhin Teiresias'tır. 'Yıldızların altınıyla çizildi ayağımın izi' (s.

183) dizesiyle “kutsal ayak izi” formunu hatırlatan özne kendini yüceleştirme, tanrılaştırma eğilimine girer. Narkissos’un psikolojik yansımasına bu dizeyle zemin hazırlanır.

Girerdi rûhuma âheste, katre katre semâ,

Erirdi bende bütün şübhe-i bekâ vü fenâ (s. 176)

Girerdi ruhuma yavaş yavaş, damla damla gökyüzü,

Erirdi bende bütün kalma ve ölme kuşkusu (s. 185)

‘Damla damla’ ikilemesi akışkanlık esaslı bir söylem olarak su imgesini yaratır. Mitin öyküsünde Narkissos’un kendini görme hatasına düştüğünde öleceği söyleminin artık onda hükmü kalmayarak ‘erimesi’ ile ‘ölme kalma arası’ bir çizgiye çekilmesi şiirde ifadelendirilir. İmgesel yollarla suyun başına çekilen özne tasviri yansıtılır. Kâhinin sözlerini unutan Narkissos, kendini gerçekleştiren kehanetin kurbanı olma yolunda ilerler.

“Benimle yüzleşen sonsuzlukta hep gururum iken” (s. 185) dizesindeki ‘yüzleşmek’ eylemi dikkat çekici kullanım olarak suya aksetme durumu ile birlikte kendi ‘ben’iyle yüzleşen ayna imgesini oluşturur. Ayrıca ‘gurur’ Narkissos’un en önemli özelliklerinden biri olarak varlık gösterir.

Saçımda haykırarak arza mevt-i evrâkı

Döküp, kavi uzanan her dırahtı, her sâkı,

Önüme ferş ile en sonra ben de ağılarken (s. 176)

Saçımda bağırarak yaprakların ölüsünü yere döker.

Güçlü uzanan her ağacı, her sapı,

Önüme yayar ve sonunda ben de ağılarken, (s. 185)

Yukarıdaki anlatımlarla birlikte sonunda kehanet gerçekleşir ve Narkissos, tanrılaştırdığı kibrinden dönerek ağlar. Psikomitolojik olarak “Pygmalion Kompleksi”ni de yansıtan bu öyküde birey tanrılaştırdığı unsurun kölesi durumunda olup kendine hükmedemeyen bir Narkissos bireyi ortaya çıkar. Hemen ardından aktarılan dizelerle öykünün diğer önemli karakteri Echo’ya atıflar yapılır:

Açık, derin, ebedî, bazı titreyen, bazen

Gülen bir ince sesin aks-i dūr u münhezimi

Tehi ufuklara reddetti daima sesimi.

Benimle böyle koşan kimdi? Bir gurûra rakīb

Olan o savtı seherlerde eyledim tâkib:

Yolun dikenleri üstünde bekledim, güldüm,

Ve dinledim... Yine savt-ı muakkibi buldum. (s. 176)

Açık, derin, sonsuz, bazan titreyen,

Bazan gülen bir ince sesin uzak ve kırık yankısı

Boş ufuklara geri çevirdi hep sesimi.

Benimle böyle koşan kimdi? Bir gurura karşı

O sesi tan yeri ağarmadan izledim:

Yolun dikenleri üstünde bekledim, güldüm,

Ve dinledim... Yine izleyen sesi buldum. (ss. 185-187)

Narkissos’a olan aşkıyla mum gibi eriyerek geriye sadece bir inilti hâlinde kalan Echo anlatılır. Şiirde Narkissos benliğini kaybedip ölürken “nergis” çiçeğine dönüşerek varlık gösterir; inilti hâlinde kalan Echo ise ‘yankı’ olarak kalır.

Ve şimdi zulmet ü vahşette her emelden uzak,

Bu savt-ı gaib ü hem-râhı isterim tutmak! (s. 177)

Ve şimdi karanlık ile vahşette her umuttan uzak,

Bu yoldaşım olan kayıp sesi tutmak isterim (s. 187)

Narkissos, vahşet olarak ifade ettiği bu manzaranın sonunda mitin öyküsüne de paralellik göstererek benliğini arayan ve yankıyı yakalamaya çalışan ‘nergis çiçeği’ olarak kalır.

“Ruhum” adlı şiirde doğrudan olmasa da dolaylı bir imgelem yoluyla nergis çiçeğinin Yunan mitolojisinde izahlandırılan ‘narkissos miti’ ile bağlantısı sezdirilir.

Göller ki öper hüsnünü yalnız leb-i sâye

Feyzinle dalar hâb-ı şeb-âviz-i semâya (s. 106)

Göller ki gölgenin dudağı öper güzelliğini yalnızca,

Gecenin asıldığı gök senin bağışınla dalar uykuya (s. 79)

‘Gölgenin dudağının gölü öpmesi’ ifadesi narkissos mitini hatırlatır. Şiirde özneler artık birleşir ve kendi ruhunu annenin yani ‘öteki’nin ruhunda bulan özne, öz seviciliği başkası adına yansıtır. Zira ‘gök senin bağışınla dalar uykuya’ ifadesi bu seviciliğin narkissos öyküsündeki kahraman tarafından değil onun gölgesi olarak özne tarafından aktarımıdır. Bu özne-öteki mantığı yukarıda mit ile birlikte izahı verilen Lacan topolojisinde benliğini öteki şahsında arayan imgesel düzlemin bireyini yansıtır. Ayrıca psikomitolojik çerçevede mitoloji-psikoloji ortaklığı dikkat çeker.

“Nehir Üzerinde” şiirinde imgeselliğin gizine sığınarak narkissos miti ve nergis çiçeğini çağrıştıran dizeler mevcuttur.

Faşın yeni lerzişleri her sâyede mahsus,

Gûyâ ki uyur kalb-i tabiatta bir “efsus”

Her şey o kadar gamlı, soluk, mübhem ü bîfer,

Gûyâ ki ölür hüzn-i sevâhilde periler (s. 120)

Mevsimin yeni titreyişleri her gölgede duyuluyor,

Sanki uyuyor “Ne yazık!” sesi doğanın yüreğinde.

Her şey o kadar üzgün, soluk, belirsiz ve güçsüz,

Sanki ölüyor kıyıların üzüntüsüyle periler (s. 113)

Yunan mitolojisinde Narkissos ve Echo’nun hikâyesini anımsamak gerekirse Echo üzüntü ve acı ile aşkın ıstıرابında mum gibi eriyerek sadece bir inilti hâlinde sesi kalır. Sesi ise ‘ne yazık’ denilen duygu hâli ile doğanın yüreğinde yankı olarak aktarılır.

2.3.4. Lotus/Nilüfer

Nilüfer çiçeği, Latince ‘nymphaea’ olarak bilinmekle birlikte Budist anlayıştaki lotus isimli bitkidir. Bir su bitkisi olarak yaprakları her zaman temiz hâlde bulunan nadir çiçeklerden biridir. Evrenin henüz koca bir boşluk olarak tasavvur edildiği dönemlerde suyun yüzeyinde, parlak biçimdeki nilüfer çiçeği meydana gelir. Evrenin rahmi olarak nitelenen bu bitki, yaşamsal su unsurunun merkezindeki kozmosu temsil eder. Böylelikle yaratılış mitleri içerisinde anılan bu motif, üreme ve çoğalmayı

sembolize eder. Bin yapraklı çiçek olarak betimlenen lotus, yaşamsal gücü işaret eden dişil özellik içerir. Ruhsal arınma ve uyanışı çağrıştıran anlamlar ihtiva eder. Keza Budist anlayış içerisinde bizatihi biçimde kutsanan bir motiftir. Bataklik çiçeği olarak da anılan lotus, samsara döngüsünü işaret ederek Budist öğretinin esaslarına anlamsal çağrışım sunar. Buda menkıbelerinden birinde Siddharta'nın dünyaya gelişi esnasında ayaklarından nilüfer çiçeği filizlendiği anlatısı yer alır (Gezgin, 2010, ss. 147-149). Bu efsane, ağaç temsilindeki bitki ruhu ve ayaklar arasındaki mitolojik ilişkiye atıf içerir. Zira ters döndürülmüş ağaç miti kapsamında, anne karnındaki bebeğin ayakları ağaç filizi ile bağdaştırılır (Ersoy, 2000, s. 321). Kozmosun oluşumunda bu bitkiden de söz edilerek kozmogoni mitleri arasında yer alma niteliği oluşturur.

Budist gelenekte lotus, kutsiyet içeren 'sekizli yol' kaidelerini işaret eder. Bu gelenekte çiçeğin renklerine farklı sembolik anlamlar yüklenir; mavi lotus ilmi, kırmızı duyguyu, pembe uyanışı, beyaz kusursuzluğu çağrıştırır (Bilgilerce, 2020). Zıtlıkların bir aradalığını gösteren bir anlayışı bünyesinde barındıran lotus, yaşam ve ebediliği simgeleyen Mısır mitolojisindeki Osiris ve İsis ile bağdaştırılır. Bu mitolojide nilüfer çiçeği, mavi renkli ise gün ışığında açılarak gün batımında kapanırken, beyaz nilüfer tam tersi biçimde gece açılır (Öztürk, 2016, s. 885).

Hint mitolojisinde kozmik bir anlam yüklenen bu bitki, tanrının göbeğinde yetişerek evrenin yaratılışının tohumlayıcısı rolünü üstlenir. Çakraların simgesi olarak değerlendirilen nilüfer çiçeği, yeniden doğuş mitini bünyesinde barındıran anlamsal çağrışım içerir (Schimmel, 1999, s. 113).

Çin literatüründe 'lian' ifadesi ile karşılanan lotus tohumu, insanın her zaman yeniliklerle dolu verimli bir hayat yaşaması anlamındadır. Elinde lotus tasviri ile anılan çocuk, üst düzey mevkilere ulaşan neslin devamlılığına işaret eder (Eberhard, 2010, ss. 201-202).

"Gece Yarısı" şiirinde nilüfer/lotus çiçeğinin sular üstünde yeniden doğuşu ve kozmik âlemi ihtiva eden yapısına göndermeler içeren dizeler yer alır.

Ve ansızın suya etmekle mâh-ı dûr sükût,

Miyâh-ı ruhumu andırdı safha-yı tâlâb

O rûh içinde muzî bir garib nilüfer

Bütün elemelerin üstünde müncele ter ü tâb (s. 134)

Ve ansızın suya düşmekle uzaktaki ay,

Ruhumun sularını andırdı gölün üstü

O ruh içinde ılık saçan bir garip nilüfer

Bütün acıların üstünde parladı diri ve taze (s. 131)

İşaret edilen dizelerde ayın suların yüzeyine yansiyarak şiir öznesinin ruhunu yani iç benliğini ifade eden anlatımların ardından öznenin ruhuyla paralel olarak canlanma, doğuş miti yerini alır. Keza su, nilüfer bitkisi için kozmik âlem olarak rahim ve hayat veren unsurdur. Mitolojik anlatılarda bu doğuşun öyküsü şöyle yer alır: Yeniden doğuşa işaret eden tanrı Vişnu nilüfer göbekli tanrı olarak anılır. Mitolojiye göre tanrıça Lakşmi, lotus çiçeği anlamında ‘padma’ ismiyle anılır. Göbeği evrenin orta noktasını simgeleyen Vişnu ise ‘padmanabha’ ismiyle bilinir. Lotus, tanrısal töz ve gizemi özünde barındıran bitkidir (Gezgin, 2010, ss. 148-149).

Şiire tekrar dönmek gerekirse ‘acıların içinde parlayan diri ve taze nilüfer’ ifadesi kozmik merkez olarak su ile ilişkilendirilen nilüfer bitkisinin yeniden doğuş anlamını yansıtır. Bununla birlikte Budizm mantrası olan ‘Om mani padme hum’ inancını de ihtiva eden bir kullanımdır. Böylece sıkıntı ve acıların içinde bireye meditasyon enerjisi vererek ferahlatan bir anlam öbeği oluşturulur.

“Evim” şiirinde Haşim’in dipnotu ile anlaşıldığına göre Meşrutiyet’in ilanından sonra yazılan bu şiir, refah ve huzur ortamına kavuşmanın şükür niteliği taşır. Şiirin bütününe bakıldığında öznenin temsilinde toplumun korku ve baskıdan uzak, rahat biçimde yaşayabildiği, evlerin penceresi altında askerlerin gezmediği bir ortama kavuşmanın huzuru aktarılır. Yeni rejimle özdeşim göstererek “nilüfer çiçeği” sembolü kullanılır.

Ağaçların gülerek bir bahar-ı diğerle

Güneş ve kuşları tutmakta tâze ellerle

Rükûd-ı sâyede açtıkça râz-ı çeşm-i kamer

Havuzlarında açar deste deste nilüfer (s. 174)

Ağaçların, gülerek bir başka baharla

Güneş ve kuşları tutmakta taze ellerle

Gölgenin durgunluğunda açtıkça ayın gözündeki sır,

Havuzlarında açar demet demet nilüfer (s. 181)

Nilüfer kozmik merkez olarak yeniden doğuşu simgeleyen Budizm’de lotus çiçeğidir. Sevgi ve merhamet ile içinde inci mücevherini barındırır. ‘İnsan özünde gizlidir’ düşüncesinden hareketle değerlendirildiğinde ‘ayın gözündeki sır’ yeni rejimi kastedip demet demet açan nilüfer de sosyolojik zeminde yeniden dirilen millet ruhuyla özdeşim içerir. Sözün özü olarak şair, ölüme karşı biçimde Meşrutiyet’i bir yeniden doğuş olarak değerlendirip lotus/nilüfer çiçeği ile sembolize eder.

“Öğle” şiirinde nilüfer/lotus çiçeğinin Budizm’de geniş anlamlar ihtiva eden spiritüel yönüne vurgu yapılır. Ayrıca inci ve lotus ilişkisi de yeşil sulara öne çıkarılarak işlenir.

Yeşil sularda büyük inciden çiçekler açar

Gümüş böcekler okur aba bir neşide-i hâb,

Durur sevâhlin üstünde bîheves, bîtâb,

Güneş ziyâsını içmiş benât-ı hâb-ı serâb... (s. 130)

Yeşil sularda büyük inciden çiçekler açar,

Gümüş böcekler okur suya bir uyku şiiri,

Kıyıların üstünde isteksiz, bitkin durur.

Güneş ışığını içmiş uyku ve serap kızları (s. 129)

Şiirde Budist mantrasını anımsatan bir kullanımla nilüfer/lotusun menşei ile ilişki içeren bir aktarım söz konusudur. Buna göre Budizm’de “Om mani padme hum” felsefesi, ‘mücevher lotus çiçeğinde gizlidir’ manasında ve inci sembolünü kasteden bir çağrışımdadır. Bu kullanım sadece tabiatı tasvirle sınırlı kalmayan bir felsefi yönelimin de simgesidir. Özünde sevgi ve merhameti barındıran bu mantra Budist inanış çevrelerinde sıkıntılı bir iş öncesinde tekrarlanarak ruhsal arınma ve rahatlama sağlanmak istenir. “Om mani padme hum” felsefesi kapsamında sözcükler yapısal olarak irdelendiğinde; mani sözcüğü dinin temel kaide ve görüşlerini, uyanış ilkesi ile birlikte evrensel bir sevgi ve merhamet duygusunu karşılayan anlamlandırmadır.

‘Padme’ nilüfer/lotus çiçeği manasında olup bilgi ve masumiyeti sembolize eden kullanımdır. ‘Hum’ sözcüğü ise nefse karşı galip gelen, erginleşme durumunu ihtiva eder (Taylrrenee, 2018). Cennete dair anlamlar ihtiva eden kullanım şiir kapsamında bu mücevherin ‘yeşil sularda’ konumlandırılmasının da gerekçesini izah eden açıklamadır. Zira renk simgeçiliğinde yeşil renk, ferahlatan, ruhu genişleten, arındıran cennet rengi ile özdeşim içerir. Cennetle özdeşim göstererek inci cevherinin köken itibariyle oluşumuna işaret eden şiirde lotus/nilüfer doğum-yeniden doğuş (samsara) döngüsünü ihtiva eden kullanımlar içerir.

“Ruhum” adlı şiirde imgesel bir aktarımla anılan nilüfer bitkisinin kozmik oluşumun temeli olmasından söz edilir.

Rûhumda, fakat her dökülen katre-i nûrun

Yalnız bir ölüm, bir ebedî mâtem-i dûrun

Nilüfer-i giryânını, ey mâh-ı münevver,

Ezhâr-ı leyâlî gibi rûyâ ile besler... (s. 106)

Fakat ışığının dökülen her damlası, ruhumda

Yalnızca bir ölümün, uzak ve sonsuz bir yasın

Ağlayan nilüferini, ey ışık veren ay,

Gece açan çiçekler gibi düş ile besler... (s. 79)

Hint mitolojisine göre Narayana, kozmosun tohumlayıcısı formunu teşkil eder. Mite göre durgun hâldeki sakin suların üzerinde yüzer vaziyetteki tanrının göbeğinden ağaç formunda nilüfer bitkisi yükselir. Ölümsüzlük simgesi olan bu bitki, evrensel varlığın ilk imgesini temsil eder (Eliade, 2005, s. 228). Nilüfer bitkisine, tamlığa eriştiren nitelikler yüklenerek bilinç hâli ile bilinçdışı evresinin bütünlüğüne işaret edilir. Bu evrensel mahiyetteki oluşum, su unsurunun bilinç seviyesinden çok öz benlik ile ilişkisini çağrıştırır. Böylelikle bir su bitkisi olan nilüfer de kozmosu inşa eden yeniden doğuş mitinin anlam dairesinde yer alır. Dişil nitelikler yansıtan ‘beslemek, açan’ ifadeleri bahsedilen yeniden doğuş çağrışımının simgesidir.

2.3.5. Lale

Lale motifi bir çiçek türü olarak anılmakla birlikte sembolik anlamda içi kor hâlinde yanmış bir bedevi sükûnetini yansıtır. Bu durumun mukabilinde dış

görünümünde bilakis canlı ve tazelik içeren biçimde tasvir edilir. Farsçada ‘leylek’ sözcüğü, gece anlamı taşıyarak kara sevdâyı çağrıştırır. Lale motifinin ortasında yer alan karalık da alevlenmiş sevdâyâ işaret eder (İstanbul Lale Vakfı, 2021). Bu duygu kimi klasik şiir kültüründe beşerî aşk iken kimi mistik görüşte de tanrısal coşkunluğu ihtiva eder. Mistik değerlendirme esasınca hakikati arayan bir Müslüman olarak düşünülürken Tur-ı Sina ateşini çağrıştıran kor biçiminde de nitelendirilir (Schimmel, 2004, s. 45).

Çiçekler çeşitli kültür dairelerinde yaşamdaki dönüm noktalarını esas alan törenlerde çağrışımlar yüklenerek kullanılır. Örneğin; lale, evlilik törenlerinde aydınlık ve mutlu yaşam ile ilişkilendirilerek sıkça kullanılan bir çiçek türüdür. Cenaze alaylarında ise şehitleri hatırlatan biçimde yer alırken İslami kültürde öne çıkmış bir çiçektir (Gezgin, 2010, s. 174).

Kafkas coğrafyasından yaygın biçimde bulunan bu çiçek için Mevlana acı bir tebessüm benzetmesini kullanır. Zira içi kan ağlarken dışında mutlu gibi görünme tasvirini karşılayan bir mana yüklenir. Osmanlı tarihinde İstanbul’da lale en sık rastlanan ün salmış bir çiçek olarak görülür (Akgül, 2011, s. 87). Keza bu yayılım Osmanlı’da ‘lale Devri’ adıyla anılan bir dönemin simgesini oluşturur (Şentürk & Kartal, 2008, s. 492).

“Ruhum” şiirinde lale motifi belirginleşerek hüznün tablosu zemininde sunulan trajik bir ortam yer alır. Bu bağlamda teoride lale, sembolik olarak hüznü insanı işaret eder. Dinî anlatılardan birinde Hz. Âdem’in cezalandırılması karşısında derin üzüntü ile akıttığı gözyaşı kan olarak düşmüş olup ve kor içinde yanan lale çiçeğini oluşturur. Öte yandan tasavvufî anlayışta kadehle özdeşleştirilen bu çiçek, tanrısal gizemi çözmüş bilginin yüreği ve ıstırap çeken kişiyi işaret ederek (Gezgin, 2010, s. 126).

Bir göl ki semâsında ne âhenk ne sâye

Vermez o büyük uzlete bir hadd ü nihâye

Gençlik ve emel hüzn-i civarında dikendir

Üstünde esen nefhada bir girye nihendir. (ss. 105-106)

Bir göl ki göğünde ne uyum, ne de gölge

Vermez o büyük yalnızlığa bir sınır ve son.

Gençlik ve istek onun üzünçlü çevresinde dikendir,

Üstünde esen güzel kokuda bir gözyaşı gizlidir (s. 79)

Göllerin etrafında yer alan dikenlerden söz edilip ‘güzel kokulu oluş’, ‘gözyaşı gizli olması’, ‘yalnızlık’ gibi ifadeler bu işaret edilen bitki mitinin “lale” olduğu yönünde baskın bir anlam oluşturur. Buna göre lale; açıklanan teorik bilgiyle de görüldüğü gibi gözyaşından doğan kederli bir çiçek olarak yer alır. Şiirin de melankoli ve gözyaşı yönünden ilişkisine uygun bir bağlantı oluşturulur.

Arap alfabe sisteminde Allah kelimesinde kullanılan harflerden oluşan lale sözcüğü, esaret anlamı taşıyan ‘eğlal’ ifadesi ile ilişkili biçimde değerlendirilir (İstanbul Lale Vakfı, 2021). Bu açıklamalar neticesinde şiirde yer verilen gençliğin ve isteğin üzünçlü çevresinde diken olarak göle yani anneye ulaşamaz. Gençlik, ölüme uzaklığı yansıtarak dünyevi hayata, maddi âlemde kalmaya mahkûmiyeti ifade eder bir anlam dairesi içerir. Böylelikle de lale motifi teorisindeki ‘boyunduruk’ anlamı ile de özdeşim gösterir. Yani özne bu dünyada kendi isteği ile bulunmayıp o ebedi âlemde annesiyle birlikte olmaya gönüllüdür.

Ayrıca lale bitkisi İslami gelenekte tek, yalnız olmayı ve ‘elif’ harfi sembolizmine yakın kullanılan bir çiçek oluşuyla şiirin öznesinin annesini kaybettikten sonraki maddi âlemde yaşadığı manevi yalnızlık ve boşluğu simgeler. Öte yandan lale mazmunu klasik şiirde yüreği dağlanmış olan ve etrafına akan kan ile rengini alan bitki olarak anılmış olup kalpteki gizli kederin sembolü oluşuyla da öznenin gizlerini paylaşan ilişki oluşturur.

Lale sözcüğü köken bakımından incelendiğinde tülbent anlamındaki ‘tulip’ kelimesinden türer. İngilizce isimlendirmesinde ise Türk başlığı şeklinde ifadelendirilir (Goody, 2010, s. 271) Şiirde gökyüzü imgesinin evreni ayın tülleriyle sarmaladığı aktarımı hatırlanırsa bu bitkinin etimolojik anlamda örten, kapatan, saran anlamlarıyla özdeşimi kuvvetlendirir.

Ahmet Haşım’ın şiirlerinin dikkat çekici yönlerinden biri olarak şair, her ne kadar geleneğe yaslanan tutumları yansıtsa da bazı şiirlerde bu zihniyete karşı keskin bir sırt dönüş de görülür. Onun gelenek/klasik şiirden beslenen ve modern şiire ulaşan yazını özgün bir sentez düzeyini teşkil eder. Bu bağlamda değerlendirildiğinde lale, gül vs. gibi motifler artık divan şiiri mazmun geleneğinden beslenmeyip modern ve

psikanalitik çerçeveye ulaştıran yorumlara götürölür. Örnek vermek gerekirse *Piyale* şiir kitabının hemen başında yer alan “Mukaddime” isimli poetik şiirde artık lale ya da gül bilinen kullanımlar ihtiva eder.

Zannetme ki güldür, ne de lale

Ateş doludur, tutma yanarsın

Karşında şu gülgün piyâle... (s. 85)

Ne gül, ne de lale olduğunu san,

Ateş doludur, tutma yanarsın,

Karşındaki şu gül renkli kadeh... (s. 217)

Okura yönelen hitapla ‘ateş dolu kadeh’in laleyi anımsatmaması gerektiğini belirtilir. Bu tavırla modern çizgiye ulaşmış keskin bir tutum gözler önüne serilir. ‘Kadeh’ sıvı oluşuyla su, ateş dolu ve gül renkli oluşuyla da ateş mitinin anlam dairesini ihtiva eder. Keza ateş-su ortaklığının tözsel evliliği ve birleşimi simgelemiş olduğu ilgili kısımlarda bu şiir üzerinden de anlatılır. Özetle Ahmet Haşım, bu şiirde artık kadeh mazmununun lale ile ilişkilendirilmeyen kullanımını açıkça dile getirerek poetikasına dair fikirlerini şiiri üzerinden aktarır, uygulamada gösterir. “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”da bu klasik kalıba tabi yorumu yıkma girişimi şu sözlerle izahlandırılır:

Hâslı şiir, resullerin sözü gibi muhtelif tefsirata müsaid bir vüs’at ve şümölü haiz olmalı. Bir şiirin manası, diğer bir mana olmağa müsaid oldukça, her okuyan, ona kendi hayatının da manasını izafe eder ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür lisanı olmak payesini ihraz edebilir. En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh na-mütenahi hassasiyetleri istiab edecek bir vüs’ati olandır. Mahdûd ve münferîd bir mananın çenberi içinde sıkışıp kalan şiir, hududu beşerî teessüratın mahşerini çeviren o mübhem ve seyyal şiirin yanında nedir? (Ahmet Haşım, 1996, s. 76)

2.3.6. Zambak

Yunan mitolojisinde Hyakinthos ismiyle bilinen görkemli bir çekiciliğe sahip delikanlıya âşık olan Apollon, kazara biçimde ölen aşkı için yoğun bir üzüntü duyar.

Onun kanıyla dönüştürdüğü çiçek ebedilik kazandırmış olur. Mitik öyküyü oluşturan bu çiçek, zambak bitkisini yansıtır (Gezgin, 2010, ss. 189-190).

Evlat veren çiçek olarak bilinen bu motif, evlenme törenlerinde çifte armağan olarak sunulur. Qi hükümdarı âşık olduğu hizmetkârına sevgisini dile getirirken ‘bastığı yerden zambak bitiyor’ biçiminde övgü sözcükleriyle bahseder. Bu sebeple küçük ayaklar için altın zambak nitelemesi kullanılır. Şifa verici güç olarak bilinen bu çiçek, eski kültürlerde ayağın tedavisinde kullanılır (Eberhard, 2010, s. 340).

Zambak çiçeğinin yaprakları Hz. Ali’nin çift ağızlı kılıcı ile ilişkilendirilir (Schimmel, 2004, s. 45). Klasik Türk şiirinde zambak sembolü; zarif bir vücut betimlemelerinde zarafet ve uzun boyu işaret ederek masumiyeti çağrıştıran bir güzellikle anılır. Bu sebeple yed-i beyza, serdar, kad, arz-ı hâl, lüle vb. gibi nitelemelerle birlikte anlamlandırılır (Diledebiyat, 2011).

“Neseviyyet” şiirinde Haşim, kadın temini yansıtırken zambak bitkisiyle de sembolik bir anlamlandırma tercihinde bulunur. Zambak mitik anlam karşılığı olarak da şiirde nazik, nazlı, boyunun zarafeti ile anılan bir anlam içerir. Bu kullanım şiirde şu dizeler ile yansıtılır:

Nazlı bir zehre... Belki bir zambak...

Cünbüş-i şûh-ı yâl ü bâliyle;

O semâvi hırâm-ı nâziyla,

Bitecek sanki... Mahvolup gidecek! (s. 195)

Nazlı bir çiçek... Belki bir zambak...

Boyunun bosunun şuh hareketleriyle,

O tanrısâl, nazlı yürüyüşüyle

Bitecek sanki... Yol olup gidecek! (s. 27)

Işığın hanımı figürü olarak anılabilen bu kadın sembolü aynı zamanda görsel güzelliğinin yanında etrafına ruh güzelliği, ferahlığı da katarak rahatlama sağlar. Zambak ile ilişkilendirmesi de tesadüfi olmayıp bu mitik bitkinin ruhsal ferahlamaya yardımcı olan işlevi de dâhil edilir. Çin simgeçiliğinde sarı renkteki zambak, kişilerin sıkıntılarını bertaraf eden yol gösterici bir rolü üstlenir (Eberhard, 2010, s. 340). Hz. İsa

üzerine anlatılan rivayetlerden birine göre, insanları sıkıntı ve keder içinde gören İsa, kır zambaklarını örnek göstererek hiçbir tasa taşımayıp sefahat içindeki rahatlıklarına dikkat çeker (Gezgin, 2010, ss. 189-190).

“Terane” adlı şiirde zambak çiçeğinin güzelliği ve boyundaki zarafet itibariyle birtakım atıflarda bulunulur.

Evet çiçek meleksiniz!

O yâl ü bâlinizdeki nezaket ü zarafetin,

O şi'r-i handeperveri rübâb-i şi'r ü aşkının,

Samîm-i rûh u kalbime

Nezîh bir terânedir (s. 204)

Evet çiçek meleksiniz!

O boyunuzdaki bosunuzdaki naziklik ve zarıflığın,

O gülmeyi seven şiiri, şiirin ve aşkın sazi,

Ruhumla yüreğimin merkezi için

Temiz bir ezgidir (s. 43)

Şiirin alıntılanan bu kısmında zambak çiçeğini işaret eden kullanımlar kadın sembolü ile birleştirilerek şiirin öznesi zihnindeki kadınlar bu motifle birleşen görünüm arz eder. “Hayalinizin, anlamınızın bu ruhla bağlantısı var” (s. 43) dizesi ile birlikte bahsedilen kadın motifinin şiirin öznesinin ruhunda karşılık bulması ‘anima arketipi’ ile bağdaşan bir tutum oluşturur. Zambağın niteliklerinin verildiği bu şiirde özne anima arayışını bu unsurlarla ifade eder. Öte yandan ‘umut, hayal, yalnızlık, boşluk’ gibi öznenin hisleri de imgesel düzeyin yansımaları olarak aktarılır.

2.3.7. Menekşe

Menekşe motifinin, Yunan mitolojisindeki öyküsü kısaca şöyle özetlenebilir: Güzelliğinin gizem ile etrafındakileri etkileyen Attis isimli delikanlı, Olympos’un tanrıçaları arasında kıskançlık duygusu oluşturur. Agdistis, âşık olduğu bu delikanlının aklını oynatmasına sağlayarak delikanlının cinsel uzvunu kestiği esnada onun ölümüne neden olur. Attis’in akan kanı, menekşe çiçeğinin filizlenmesini sağlar (Gezgin, 2010, ss. 129-131).

Menekşe edebî çevrelerce tevekkül ve alçakgönüllü bir derviş olarak anlamlandırılır (Schimmel, 2004, s. 45). Klasik edebiyatta menevşe, benefşe gibi telaffuzlara sahip bu motif, maşukla ilişkilendirilerek onun saç, perçemi gibi özdeşimler içerir. Rengârenk görünümü, baharda çiçeklenmesi, hoş kokusu ile güzellik unsurunu çağrıştıran bir çiçektir (Diledebiyat, 2011).

“Kadın Nedir Çiçek Nedir?” adlı şiirde kadın ve çiçek özdeşimi kurularak ışıklı menekşe benzetmesi yapılır.

Kadın nedir? O münevver menekşedir ki uçar,

Samim-i hüsn-i bahârında hande-i âfâk; (s. 202)

Kadın nedir? O ışıklı menekşedir ki uçar,

Baharın güzelliği içinde o, ufukların gülüşüdür (s. 41)

Menekşe çiçeğinin mor rengine yakın tonu kadın dişil enerjisini çağrıştıırken hem de güzellik yoluyla kurulan bir özdeşleşme sağlanır. Ayrıca ‘ışıklı menekşe’ ifadesi hem ulvi bir güzellik katarken gök unsurlarına yaklaştırma yolu açar hem de reel düşüncede menekşe çiçeğinin ışığı bol ortamları sevmesi ile de ilintiyi belirginleştirir.

“Güneşe” şiirinde de kadın sembolü ile özdeşim gösteren bu bitki, ‘menekşe gözler’ nitelenmesi biçiminde kullanılarak renk kapsamında dişil enerji aksettirir.

2.3.8. Karanfil

Mitolojide karanfil, suçsuz yere akan kan haksızlığa uğrayış ve pişmanlık gibi duyguları simgeler. Öte yandan bu çiçek, sevgi, faziletli oluş ve hoş görünümün aksedişi olarak kabul edilir (Yavuzer, 2019, s. 202). Karanfil çiçeği duygusal bir etkileşime işaret ederek erkeklerin yakasına kadınlarınsa kulağının arkasına taktığı bir sembol değerindedir. Hint ritüellerinde ve Güney Avrupa kültürlerinde şehevi anlamda davetkâr bir çiçek olarak yorumlanır. İspanya kültüründe boğa güreşleri meydanlarında kadınların kulağının arkasına taktığı karanfil eğer soldaysa iletişime kapalı oluşu iken sağ kulaktaki karanfil davetkâr bir mesaj içerir. Yunan literatüründe ‘dianthus’ şeklinde ifade edilen ilahi çiçek olarak anlamlandırılır. Nişanlı oluşu simgeleyen pembe renkteki karanfil duygusal anlamlar ihtiva eder (Goody, 2010, s. 414).

Klasik Türk edebiyatı geleneği çevresinde karanfûl olarak da isimlendirilen bu motif, hoş kokulu sarı saçlı sevgiliyi çağrıştıırken bir tür baharat olarak da

anlamlandırılır. Gelenek içindeki kullanımlarında ‘bezin yüzeyine işlenen karanfil deseni, ağızda tohumunun tüketilmesi, gûşe-i destara karanfil bırakmak gibi eylemelerle anılır. Bir mazmun olarak karanfil motifi, sevgilinin yüzündeki beni, yanağını, zülfünü, gözü ve boyu bosundaki endam ile ilişkilendirilerek sunulur (Diledebiyat, 2011).

Kırmızı renkli karanfil, edebî çevrede sanatçının his dünyasını aksettiren anlamlandırmalar içerirken aşk ve evliliğin de simgesini oluşturur. Verimlilik, neslin türemesi ile özdeşim içeren bu motif anne imgesini yaratır. Hz. Meryem ile bağlantı oluşturularak anneye duyulan sevgi hissiyle birlikte animal duygu düzlemi yaratır (Yavuzer, 2019, s. 201).

“O Eski Hücreye Benzer Ki” şiirinde hayatın döngüselliğini işlenerek ölüm temi ‘kış’ sembolü ile birlikte öne çıkar. Buna göre ‘bahardan umudu kesmiş çiçekler uyur’ (s. 171) biçiminde aktarılarak ölme ve kış gelişi ile sönen tabiattan söz edilir.

Bütün hadâyık-ı histen o toplanan ezhâr

Uyur mekabir-i minâda bî-ümîd-i bahâr.

Bu penbe gül, bu karanfil ağır ağır erimiş

Üzerlerinde değıştikçe her mükedder kış

Ocak harâb ü tehî, lamba kimsesiz, a'mâ,

Bu samt-ı hasta eder hüzn ü uzleti imâ... (s. 170)

Bütün duygu bahçelerinden toplanan o çiçekler

Uyur sırça mezarlarda bahardan umudu kesmiş.

Bu pembe gül, bu karanfil ağır ağır erimiş

Üzerlerinde değıştikçe her üzüntülü kış

Ocak yıkık ve boş, lamba kimsesiz, kör,

Bu hasta susuş acıyla yalnızlığı anımsatır (s. 171)

‘Pembe gül ve karanfil ağır ağır eriyerek’ insan ömrü mum metaforu üzerinden çiçek sembolüne bağlanır. İnsan ömrü aşamalarla ilerleyerek yaşamın kışında ruhunu teslim ederken bu anılan çiçekler de her kış mevsimi ile birlikte mum gibi eriyerek ölür.

Yunan mitolojisine göre karanfil çiçeğinin öyküsü kısaca şöyle anlatılır: Artemis, av sırasında ormanda flüt çalarak hayvanları kaçırdığını düşündüğü çobanın gözlerini oyup toprağa atar. Sonrasında hatasından pişmanlık duysa da çobanın kanlı gözleri toprakta karanfil olarak filizlenir. Haksız yere dökülen kanı ve zulmü simgeleyen bir çiçek olarak anılır (Tınkır, 2017, s. 287). Böylelikle kış mitinin kaos ve tehlikelerle dolu atmosferi bu çiçek motifinin anlam dairesi ile ilişki gösterir. Keza Fransa kültüründe karanfil, bahtsızlık simgesi olarak değerlendirildiği için armağan edilmesi tercih edilmeyen bir çiçektir. Benzer bir inanışa göre İtalya çevresinde beyaz karanfil, kötü nazarı işaret eder. Ayrıca cenaze alaylarında sunulan bir çiçek olarak bilinir (Goody, 2010, ss. 413-414). Şiirde de pembe gül ve karanfil bir arada kullanılarak gülün bahar mevsiminde hızlı solan güzelliği geçici hayatın sembolü olduğu görüşüyle ilişkilendirilir.

“Karanfil”¹² isimli şiirde bu motife aşk ve arzusun sembolü olarak dişil nitelikler yüklenir. Gelenekten alışlagelen aşk sembolü ‘gül’ çiçeğinin yerine karanfil tercihi de dikkat çekici bir ayrışmayı yansıtır.

Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfil,

Ruhum acısından bunu bildi

Düştükçe vurulmuş gibi yer yer,

Kızgın kokusundan kelekler,

Gönlüm ona pervane kesildi (s. 232)

‘Yârin dudağı, alev’ gibi kullanımlar aşk ve romantizmle birlikte şiddetlenen bu atmosferde ‘yakma’ durumunu da yansıtır. Zira mum-pervane mazmununu hatırlatan kullanımla karanfil miti mum imgesinin yerine kullanılır. ‘Dudak ve alev’ kelimeleri ile dişil nitelikler pekişerek cinsellik temini yansıtır.

Ahmet Haşim şiirlerinde bitki mitolojisi kapsamında çiçek motifleri farklı anlam dairelerinde sunulur. Ağaç/orman kullanımı başta olmak üzere diğer çiçekler de mitoloji bilinciyle yansıtılır. Zira nergis çiçeği, “Yankı” şiirinde bizatihi biçimde mitolojik

¹² Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

anlamlandırmayken gül çiçeği ile kutsal kâse miti kullanımı, lotus/nilüfer çiçeğinin yeniden doğuş formu gibi tezahürler de diğer yansımalarıdır.

2.4. Kuş Mitolojisi

Ahmet Haşim, tabiata dair unsurları edebî eserlerinde sıkça işler. Buna göre hayvan mitolojisine dâhil edilebilecek birtakım unsurlardan bahsedilir. Keza genellikle kuş motifleri kullanılır. Diğer hayvan motiflerine yer vermeyen bu tercih dikkat çekici bir seçimdir.

Kuşlar, canlılar arasında uçuş kabiliyetleri dolayısıyla farklı bir kategoride değerlendirilir. Zira uçuş yeteneği fiziki kanunlar arasında yer alan yer çekimi kuvvetine ters düşen bir eylemdir. Taoizm felsefesine göre hafifliği simgeleyen kuş motifi, ebedi hayatı işaret eden varlıkların ruhu olarak değerlendirilir. Varlığın ulaştığı manevi noktayı, melekleri simgeler. Yunan mitolojisinde kuş, geleceğin habercisi olarak pek çok alameti bünyesinde barındırır. Kuşlar, yeryüzü ve gök âlemi arasındaki geliş gidiş hareketleri dolayısıyla bağlantıyı sağlayan ilahi bir ulak olarak değerlendirilir. Farklı bir yaklaşımla ise yeryüzündeki maddi âlemle mücadele içinde olarak evrenin sırrına ermek için karşılaştığı eşik muhafızı olan yılanla mücadelesi anlatılır (Ersoy, 2000, s. 467).

Bazı kültür çevrelerinde kuşlar kişileştirmeye uğrayarak insana ait vasıflar yüklenir. Örneğin; Yahudi inançlarına göre yaratılışın başlangıç evresini işaret eden Âdem ve Havva yenilmemesi konusunda uyarılan meyveyi yerken kuşa sunulmasına rağmen kabul etmez, yemez şeklinde rivayetler yer alır. Mısır mitolojisinde üst kısmı insan, bedeni ise kuş olarak tasvir edilen bir ruh betimlemesi yer alır. Anlatılar arasında yer alan efsaneye göre bülbülün geleceği haber veren bir ulak olarak değerlendirilmesine rastlanır. Buna göre yavru kuşları sıkıntılar içinden kurtaran bir gence, yavruların annesi kuş dilini öğretir. Bülbülün ötüşüyle haber verdiği bilgiler arasında gencin kral olacağı ve babasının da onun hizmetkârı olacağı bilgilerini duyar. Ne var ki bu haber gerçekleştiğinde bülbülün kehanet sahibi bir kâhin olarak değerlendirilmesine sebebiyet verir (Öztürk, 2016, s. 735).

İslam kültüründe masumiyetin simgesi olan kuşlar, göklere kadar ulaşabilen Allah'ın melekleri olarak kabul edilir. Ölen kişilerin ruhu göğe yükselirken kuş formunda çıktığı düşünülür. Özellikle şehitler ruhunu teslim ederken yeşil renkli kuş

olarak sembolize edilir. Renk sembolizasyonu kapsamında ilahilik ve dinî anlamlandırmalar yüklenir (Ersoy, 2000, s. 467).

2.4.1. Zümrüd-ü Anka

Anka kuşu efsanevi biçimde pek çok kültürde anılmasına rağmen somut biçimde gözlemlenemeyen bir türdür. Rivayetler arasında anka kuşu kişileştirilmiş biçimde konuşup, düşünebildiğine yönelik nitelermeler yer alır. Bünyesinde çeşitli kehanetleri barındıran bu kuş, bilge bir şahsiyet olarak kişileştirilmiş ve geniş ölçüde yetenekleri bünyesinde ihtiva eder. Tedavi eden, şifa veren nitelikleri vesilesiyle tüylerine sürüleni iyileştirdiğine inanılır. Anka kuşunun mekânı olarak bilenen Kaf Dağı, aşılması imkânsız derecede zor bir sınav olarak yorumlanır. Dünya döngüsünün her çağında sadece tek anka kuşu olduğu görüşü çerçevesinde insanlara uğur ve baht getireceğine inanılır. Arap edebiyatı kapsamında *Bin Bir Gece Masalları*’nda yer verilen bu kuş motifi, çeşitli dillerin literatüründe anlam bulur. Otuz kuşa ait işaretleri kendisinde birleştirdiği düşünülen bu kuşun Farsçada etimolojik olarak ‘si’ otuz, ‘murg’ ise kuş biçimiyle simurg şeklinde anlamlandırıldığı bilinir (Öztürk, 2016, s. 154).

Sıra dışı biçimde büyük ölçülere sahip olarak tasvir edilen anka kuşu, erişilmesi zorlu bir büyülü nesne olarak değerlendirilir. Ebedi oluşu simgeleyen bu kuşa kültürlerle göre farklı isimler verilir. Örneğin; Yunan mitolojisinde phoenix, Fars mitolojisinde simurg, Arap literatüründe anka olarak anılması yanında rengi itibariyle zümrüd-ü anka olarak da anılır. Ölümü neticesinde kendini küllerinden tekrar var ederek ölümsüzlüğe ulaşan bu kuş Türk kültür dairesinde tuğrul kuşu olarak da bilinir. Taocu felsefede ruhsal arınma ve uyanışı işaret ederek ruh göçünün sembolüdür (Yüksel, 2019).

Özhan Öztürk, *Dünya Mitolojisi* adlı sözlüğünde yer alan “anka kuşu” isimli maddesinde şu bilgileri verir: Türk mitolojisinde güneş kadar güzel ve parlak bir çekicilikle anılan bu kuş aynı zamanda çok güçlü bir kahraman olarak tasvir edilir. Devlet kuşu, uzun bir yaşamın ardından kendini ateşe atarak ölmüş olmakla birlikte küllerinden yeniden doğma motifini bünyesinde taşır. İnsani benzerliklerle betimlenen kuş, cinsî anlamda erkek olarak kabul edilir (2016, s. 154).

Bu motif, mitolojik nazariyede; gök unsurunu, tan ağarışını, ilim ve irfanı, kuvvet gibi yüceltilmiş değerleri temsil eder. Bu noktadan hareketle de kimi zaman kutsal bir yer de edinir. Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* adlı eserinde bu

motif üzerine şu bilgileri aktarır: Hint mitolojisinde garuda ismiyle anılan kuş, ankayı işaret etmekle birlikte kartal görünümünde fiziksel özelliklerle tanımlanır. Anne ve babası, Vinata ile Kasyapa olarak bilinir (2012, s. 153). Hayat ağacının zirvesindeki yumurtadan çıkar. Anka kuşu her yorumlamada olumlu izahlar içermeyip ‘murîb’ nitelemesi ile şer ve bela getiren bir kuş olarak inanıldığı da bilinir (Pala, 2014, s. 24).

“Ey Neseviyyet! Şi’r Nedir?” şiirinde imgelem yoluyla anka kuşu mitik özellikleri yer alır.

Bu bir hayâl idi evvelce, fîkr-i hâtimin,

Firâz-ı ufk-ı serâbında dâimâ uçuşur;

O handedir, o tebessüm, o nağmedir ki şi’r,

Uçar bahâr-ı ezelden... nevîdid ebedin (s. 200)

Bu bir hayaldî önceleri, yanıltıcı düşüncemin

Seraplı ufkunun üstünde sürekli uçuşur.

O gülüştür, o gülümsemedir, o ezgidir ki şiir

Uçar öncesizliğin baharından... Müjdesidir sonrasızlığın (s. 39)

‘Hayal, yanıltıcı düşünce’ gibi kullanımlar anka kuşunun efsanevi bir kuş olmasını ve Kaf Dağı olarak bilinen varlığı meçhul bir mekânda yaşamasını imler nitelikte hayali tarafına göndermeler teşkil eder. Öte yandan ‘seraplı ufkumda sürekli uçuşurdu’ söylemi yine belirtildiği gibi ankanın hayali bir kuş olmasını işaret eder. Serap lafzı çölde görülen su hayali olarak yanıltan bir algıyı gösterir. ‘Sürekli uçuşması’ ise anka kuşu ile hüma kuşunu çeşitli kültürlerde birleştiren bir söylem niteliği taşır. Mitik anlamlandırışa göre bu kuş hiç konmadan uçar ve yere de yaklaşmaz sürekli bulutların arasında yükseklerdedir. Devlet kuşu ismiyle anılan hüma için bahsedilen pek çok özellik anka kuşu için de geçerli olup varılan sonuca göre iki kuşun çeşitli kültürlerde birbiri yerine kullanılan isimlendirilişi bilinir. Yakut Türkleri tarafından ‘umay’ ya da ‘ımı’ olarak anılmış olan bu motif, göklerdeki otoriteyi temsil eder ve Allah’ın tecellisi biçiminde yorumlanır. Arkaik ata ve muhafaza eden ruh olarak Başkurlarda humay biçiminde adlandırılır. Ona ve yavrularına zarar vermek günah şeklinde değerlendirilir (Akça, 2019, s. 103).

“O gülüştür, o gülümsemedir, o ezgidir ki şiir/ Uçar öncesizliğin baharından. Müjdesidir sonrasızlığın.” (s. 39) ifadeleri ile anka kuşu otuz kuşun alametlerini bünyesinde barındıran yücelik teşkil ederken ‘cennet kuşu’ olarak da anılması sonsuzlukla ilintili niteliğini de gözler önüne serer. Şiirde de ‘sonrasızlığın müjdecisi’ olarak sonsuzluk yolu neticesinde varılan cennet imgesi ile bağdaştırılır.

Yukarıda bahsedildiği üzere Umay ve anka kuşu ilişkisine bağlı olarak şiirde anne imgesi de yansır. Bu imge göğes dair unsurlarla birlikte bahsedilip yücelik atfedilir. “Güzelliğinin katına geldim, sormak için senden” (s. 39) dizesi anne imgesiyle göğün katlarından birini bu yüce hayalle bağdaştırır. Benzer biçimde şiirin şu dizesi de bu anlamlandırmayı destekler niteliktedir: “Ruhunun anlamı gök, ı ışık, tan ağarması ve gençliktir.” (s. 39) Anne imgesinin eski kültürde umay motifi ile anılması koşut bir ilişkilendirme yolunu açar. Kişinin doğumu ve yetişmesi hususu umay isimli ruhla ilişkili görülür. Bu durum *Orhun Abideleri*’nde yer almış olup *Kültigin Yazıtı*’nın doğu yönünde geçtiği üzere; faydalı bir harekette bulunup yetişkin olarak adını almadan önce anne gibi muhafaza edip yetiştiren umay ruhundan söz edilir (Uslu, 2014, s. 44).

2.4.2. Leylek/Kuşu

Leylek, çift cinsiyetli androjen kimlik tipini yansıtan bir motiftir. Bünyesinde barındırdığı beyaz renk, aydınlık, güneş ve eril enerji iken siyah renk; karanlık gece, ay ışığı ve feminen enerjiye çağrışımlar yolu açar. Yeni doğan çocuğun muştusu olarak anlamlandırılır. Zira mitolojik anlatılarda bahsi geçen yaşamsal kuyuya kimse erişemezken leylek, yeni doğan bebeği kuyudan alıp dünyaya getirir (Ersoy, 2000, s. 471).

Kuşu totem değeri yüklenen bir motif olmanın yanında zarıflığı simgeleyen bir kuş türüdür. Mitolojik tanrıça Ayzıt ve çevresindeki kızlar kuşuya dönüşmüş olarak bilinir. Tanrısallık vasfı yüklenen bu kuş kutsal kabul edilerek zarar verici etkilerden uzak tutulur. Dişil enerjiyi çağrıştıran bu motif beyaz renk simgeselliğinde bütünleşen tüller içindeki ilahi kız figürünü yansıtır. Tatar kültüründeki yorumlanışa göre evrenin suyla kaplı olduğu dönemlerde tanrı kuşudan gagasında su getirmesini ister. Suların dibine dalan kuşu, gagasına takılan toprak parçasında yer kürenin oluşumunu sağlar Şamanizm’e göre gökle yer arasında etkileşimi oluşturan bu kuş, göğes yükselişte ruhlara yol gösteren bir melek olarak anılır (Karakurt, 2011, s. 200).

Mançu-Tunguz literatüründe ‘kukı’ biçiminde yer alan bu motif, Moğolca’da kun biçimiyle insan anlamını taşıırken Yakut Türkleri arasında ‘kögön’, Tatar dilinde ‘kügel’ olarak anılır. Şeytanı kovucu manasına gelen ‘kuğuçu’ kullanımlarına da rastlanır. Başkurtlar arasında kullanılan ‘kuğu ana’ motifi, günü aydınlatan ışıklandıran seslenici kuş olarak tanrıça Umay ile bağlantılı biçimde değerlendirilir (Karakurt, 2011, s. 200).

Kuğular şiirinde kişinin benlik bilinci ve bilinçdışındaki akış su unsuruna da bağlı biçimde yansıtılır. Buna göre şiirdeki atmosfer Haşim’de en sık karşılaşılan vakit olan akşam karanlığı olup su sembolü çerçevesinde ışıklı yansımalar göze çarpar.

Suda yorgun, muzî tecelliler

Ediyor bir takarrübü ifşa: (s. 142)

Suda yorgun, ışıklı görünüşler

Bir yaklaşmayı açığa vuruyor (s. 135)

‘Açığa vurmak’ fiili seçimi, kişinin bilinç seviyesinde bulunmayan derinliklerdeki gizler ve sırları oluşturan hayal, arzu ve duyguların istemsizce açığa çıkan bir durumunun tezahürüdür.

Kuğular, levi içinde, sine-küşâ

Geliyor, gözlerinde mestîler;

Sanki mahmûl-i hande keştîler

Ki olunmuş nücûmdan inşâ... (s. 142)

Kuğular, gece içinde, göğüs bağır açık

Geliyor, gözlerinde sarhoşluklar;

Yıldızlardan yapılmış

Gülümseme yüklü gemiler gibi (s. 135)

Kuğu simgeciliğine bakıldığında bilinçdışını yansıtan atmosfer düzleminde ‘kadın’ imgesi oluşturulur. Keza kuğu, şehvi duyguları çağrıştırarak çıplak hâldeki beyaz kadın vücudunu işaret eder. Masumiyetle birlikte oluşan bu duygu çirkinlikten uzaktır. Suyun içinde ahenkle süzülen kuğu hayal edilen kadına duyulan istektir (Bachelard, 2006, s. 45). Bu çerçevede değerlendirildiğinde bilinçdışındaki hayalleri

yaşayan bireyin esriklik hâli şiire ‘sarhoşluk’ biçiminde yansımış olup yıldızlardan yapılmış hayal unsuru ‘gemiler gibi gülümseme yüklü’ olarak gelir.

Kadın imgesine ulaştıran kuğu motifi yanında gemi sembollünün de anlamsal çağrışım boyutunda ‘rahim’ ile özdeşimi ilişkilendirilir. Zira mitolojik anlatılarda rahime veya beşiğe geri dönüş özlemi bilinçdışına ulaşan bir çağrı görevindedir. Sevgi ve güven duygularının en saf hâli içindeki sallantı, gemi ve beşik bağını oluşturur. Yeryüzünde hareket hâlindeki rahim gibi değerlendirilir (Ersoy, 2000, s. 341). Öte yandan yine şiirde aktarılan ‘gülümseme yüklü gemi’ ifadesindeki yüklü lafzı hamilelik hâlini yansıtarak kadınlığa özgü çağrışımı simgeler.

Şiirde anneyi çağrıştırır nitelikte özlemli kadın imgesi gece karanlığındaki ışık kıvılcımları ve su unsuruna bağlı gelişen ‘kuğu ve gemi’ nesneleri ile aktararak benliğin aynadaki perspektifi mitolojik öyküler düzleminde yansıtılır. Özkök ilgili tezinde bu konuya farklı bir bakış açısı sunar: “Kuğular” şiirinde bitkin ve kendinden bihaber hâlde ilerleyen kuğular, karanlık gecenin ortasında kendinden geçmiş vaziyette, pırıltılı görünümleriyle ışık saçarak hareket hâlinindedir. Mitolojideki kuğu Agni efsanesine atıfta bulunulduğu yönünde tespitler vardır. Suların oğlu olarak bilinen Agni, suyun rahminden doğduğuna inanılan kuğudur. Fecir vakti uyanarak yaratıcı soma gibi canlıları yeni yaşama çağırır (Özkök, 2019, s. 212). “Kuğuların Avdeti” şiirinde de bahsedilmiş olan formda bilinç-bilinçdışı akışı yansıtan bir atmosfer hâkimiyet gösterir.

Ölü bir sath-ı âbın üstünde

Ki celi; lerze lerze, dârâtı,

Sihr-âbâd-ı mâha gitmek için

Arıyorlar reh-i semâvâtı... (s. 143)

Ölü bir suyun üstünde

-Açıktâ, titreye titreye, gösterişle-

Ayın büyüğü ülkesine gitmek için

Arıyorlar yolunu göklerin (s. 137)

Yukarıdaki kullanımla benzer biçimde kuğu sembolü kadın imgesi ile bir arada verilir. Keza ölü ve durgun suyun ölen anne imgesini yaratması durumu daha önce belirtilmişti. Bu duruma ilave olarak ‘açıkta, titreye titreye gösterişle’ ifadesi nehirde

yıkanan çıplak kadın imgesini hatırlatarak Bachelard'ın da belirttiği üzere cinselliği yansır. Titremek fîli de canlanış ve hareketi sembolize eder nitelikte kullanılır. 'Ayın büyüğü ülkesine giden yol' yıldız kümelerinin yol metaforunu yansıtmayı hatırlatıp suyun yüzüne yansıyan ışıklı görünüm ile bireyin bilinçdışında yer alan ve çağrışımlara göre de kadını işaret eden bir yapı oluşturulur. Öte yandan bu kadın-anne çağrışımları birleşiminde 'anima'sını arayan kişiyi sembolize eder.

2.4.3. Bülbül

Bülbül, hoş sesli bir kuş olarak bilinir. Ötüş vaktinin geceye tekabül etmesi Avrupa kültüründe ölümle ilişkilendirilir. Yunan mitolojisinde Philomela'nın bülbüle dönüşüm öyküsü yer alır (Öztürk, 2016, s. 305).

"Çıktığın Geceler" şiirinde sonbahar mitinin ölüm ve ardından gelen matem süreciyle paralel olarak anlatıma işitsel ahenk katan bülbül mitinden söz edilir. Keza şiirin statik zamanı gece olup karanlıklar içinde inleyen bülbül tasviri kullanılır.

Leylin bu sükûtunda haft ye'sini saklar:

Bir bülbül-i âvâre melâl-i şebe ağlar... (s. 108)

Gecenin bu sessizliğinde gizli üzüntüsünü saklar

Bir başıboş bülbül gecenin acısına ağlar... (s. 83)

Anne kaybını yaşayan şiir öznesi bu karanlık gizler içinde kendi iç sesini bülbül feryadı ile özdeşleştirerek yansıtır.

"Son Saat" şiirinde yine gece öten bülbül mitine ilişkin kullanım mevcuttur. Zira gece dertlerin zamanı olduğundan bülbül de gece feryat eder. Şiirde ölüm temi ile birlikte kullanılarak kabirde öten kuş biçiminde sembolize edilir.

Bülbül şikâr-ı sâye, sular şimdi pür-zılâl,

Sîmâ-yı âbî ra'seler âheste meşy-i şeb;

Eşcâr dinlenir gibi bir musiki-i kalb

Yorgun gezer havâları hicrân ü hüzne dâl. (s. 178)

Bülbül gölgeye gizlenir, sular gölgelerle doludur şimdi,

Suyun yüzünü gecenin yürüyüşü yavaşça titretir;

Ağaçlar dinlenir gibi bir yürek ezgisi

Yorgun gezer havaları, ayrılık ve sıkıntıyı belirtir (s. 189)

‘Yürek ezgisi’ ifadesi ayrılık ve sıkıntıdan doğmuştur böylelikle divan şiirindeki gül-bülbül mazmununu hatırlatarak acının sesi bülbül mitiyle yansıtılır.

“Karanlık” adlı şiirde de Mecnun ile özdeşim gösteren bülbül motifi âşık arketipini yansıtan mahiyette kullanım gösterir. Mitsel anlam dairesi ve geleneğe yaslanan bir izahla karanlık gecede acı ile feryat eden bir kuş mitini yansıtır.

“Bülbül”¹³ şiirinde seher vaktinde ‘gamlı hazan’ biçiminde anılan güz trajedisi atmosferi dâhilinde bülbül geleneğe ve mitsel anlam dairesine uygun biçimde öter. Bu hüznü dolu ötüşte âşık arketipi olarak anılan kalıplaşmış kullanım vardır. Lakin şair o sırada edebî zevk düzleminde dönemin reel değerlendirmesini de yaparak gül-bülbül devrinin bittiğini bülbüle telkin eder. Bu sembol düzleminde yeniliği kabul etmeyen şairler topluluğu bülbül sembolü etrafında yansıtılır. ‘Gün doğmada başka ziyada’ diyerek de şiire yeni bir soluk geldiğinin haberciliği aktarılır.

Bir gamlı hazânın seherinde

İsrâra ne hâcet yine bülbül?

Bil, kalbimizin bahçelerinde

Can verdi senin söylediğin gül!

Savrulmada gül şimdi havâda,

Gün doğmada bir başka ziyâda... (s. 98)

Şiirde bülbül miti yine seher vaktinde ötüşü ile âşık motifini yansıtır biçimde kullanılsa da artık devir ve haz faktörünün değişim gösterdiği gerçeği ile hazan mevsiminin trajik kahramanı bülbül motifi üzerinden yansıtılır. Zira bülbül, karşı güçlerin zaferine karşı başarısız ve mağlup olmuş geleneğin sembolüdür.

2.4.4. Karakuş

Türk mitolojik sisteminde önemli bir tür olarak ‘karakuş’, eski bir metin olan *İrk Bitig*’te yer alır: “Altın kanatlı Karakuşum ben. Denizde yatarak arzu ettiklerimi tutarım, sevdiklerimi yerim. O kadar güçlüyüm bunu biliniz. İyidir bu. Yeşil kaya

¹³ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

yaylağım, kızıl kaya kışlağım. Bu dağda durarak zevklenirim. Bunu biliniz.” (Tansü & Güvenç, 2017, s. 790)

“Akşam” şiirinde Haşim, kuş motifleri üzerinden imgesel anlatım üslubunu baskın kullanarak mitolojik yansımalara yer verir.

Susar meşâcir-i pür-şâm içinde bülbül-i âb,

Sular semâ-yı hayâlâtı eyler isti’âb;

Döner bu sâhil-i nîlîye gölgeden kuşlar

Ağızlarında güneşten birer kızıl dürr-i nâb. (s. 132)

Susar akşam dolu ağaçlıklarda su bülbülü,

Sular hayallerin göğünü kucaklar;

Döner bu mavi kıyıya gölgeden kuşlar,

Ağızlarında güneşten birer kızıl parlak inci. (s. 129)

Şiirden hareketle değerlendirilecek olursa suda yaşayan bu kuş gök ile özdeşim gösteren ‘sular hayallerin göğünü kucaklar’ ifadesi ile mitolojik anlatılardaki tanrı Ülgen’in gökte yaşayan oğlu suretinde yansıma gösterir. Mavi renkli olan türlerine binaen ise gök ile yer arasındaki bağlantıda bulunan bu kuşun gölgeden yani karanlık gökten mavi sulara dönen sureti tarif edilir.

Kanatları altından olan bu kuşun mavi renkli ve üzerinde beyaz benekleri oluşuna dair birtakım bilgiler yer alır. Deniz ürünleri ile beslenerek Tanrı Ülgen’in oğullarından birinin adıyla anılır. Eski Türk kültüründe gece-gündüz döngüsünün sistematiğini sağlayan Jüpiter (müşteri) gezegeninin sembolüdür (Tansü & Güvenç, 2017, s. 790).

“Ağızlarında güneşten birer kızıl parlak inci” (s. 129) olarak tarif edilen bu kuşların kara renk itibariyle de güneşi soğuran sembolizasyonu yansıır. Beyaz, güneş ışınlarının enerjisini hiç kırmadan perspektif biçimde aksettiren bu rengin aksine siyah bu ışınları bünyesinde gizler ve yutar. Tekrar yansıması olmayan bu ışınların yokluğu ölüm karanlığını simgeler (Ersoy, 2000, s. 52).

“Siyah Kuşlar” şiirinde karakuş motifi ismiyle de paralel olan bir kullanıma sahiptir. Buna göre *Irk Bitig* metnindeki alıntı koşutluğunda bu motif gün batımında

güneşi yiyerek geceyi getiren vahşi bir avcı kuş olarak sembolize edilir. Kanla ruhu beslenmiş olan kuşlar, Türk destanlarındaki kahraman arketipinin kan içme ritüelini hatırlatan kullanımdadır.

Gurûb u hûn ile perverde rûh olan kuşlar

Kızıl kamışlara, yâkût âba konmuşlar;

Ufukta bir ser-i maktû'u andıran güneşi

Sûkût u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar (s. 139)

Gün batımı ve kanla ruhu beslenmiş olan kuşlar

Kızıl kamışlıkta, yakut rengi suya konmuşlar;

Ufukta bir kesik başı andıran güneşi

Sessizlik ve üzüntüyle yemişler ve şimdi doymuşlar (s. 131)

‘Kesik başı andıran güneş’ ifadesi Hz. Ali ve Kesikbaş hikâyesi kapsamında yansıyan Kızılbaş öyküsünü hatırlatması yanında bu öyküde yer alan kahramanlık motifini de içeren bir kullanıma sahiptir. Seher Özkök ilgili tezinde bu şiire daha çok reel kapsamda yorumlar da getirir: Hükmeden varlığın yok oluşuyla kana bulanmış topraklar ve kan içindeki erkekler sembolü ‘kızıl kamışlar’ ve ‘yakut ab’ kullanımlarıyla ifadelendirilir. Su, bu imgesel kullanımda anne imajını yansıtmanın yanında evrensel nitelikler yüklenerek yaşanan mekân/toprak olarak algılanır. Kan yiyerek beslenen kara kuşlar, güneşin kayboluşuyla gelen gece atmosferi ile birlikte bu yıkıma uğramış topraklar üzerine konumlanır. Otorite ve hükümdarı simgeleyen güneşi, sıkıntı ve sükût içinde yiyerek doyan kuşlar nitelemesi yer alır. Tarihi süreçler ile birlikte değerlendirildiğinde hürriyet taraftarları simgeler. Bu noktadan hareketle kesilmiş bir başı andıran güneşin yenerek yok edilmesi tahtından edilen hükümdarı sembolize ederek kuşların da otoriteyi ele geçiren İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerini nitelediği görüşüne varılır (Özkök, 2019, s. 209).

Güneş mitolojik sistemler dâhilinde otorite/padişahı sembolize eder. Keza Osmanlı armacılık geleneğinde de güneş, padişaha tekabül eden bir kullanımdır. ‘Yakut ab’ ifadesi de bu şiirde otoriteye yakışır bir söylem içeren saf anlamda su ile değil yakut şeklinde değerli bir unsur ile birlikte anılır.

2.4.5. Yarasa

Yarasa motifi pek çok kültür dairesinde hilekârlık, art niyet, karanlık, ölüm, büyüsel güçler gibi anlamlarda yorumlanır. Mitolojik öyküsünde yarasa, kahramanlığını kendine mâl eden Drongo kuşuna inanan tanrıya küser ve sırt döner. Bu yüzden sürekli olarak baş aşağı pozisyonda durur. Gerek toprağın gerek göğün derinliklerinde gezebilme yeteneği bahşedilen yarasa, zamanla kibrin sembolü olur. Karanlıkta ortaya çıkmaları dolayısıyla kötülüğe işaret eder. Görünüm olarak korkunç biçimde tasvir edilir (Wordpress, 2019).

Haşim'in "Şimdi" isimli şiirinde yarasa mitik motifine doğrudan çağrışım oluşturulur.

Boğdum, sükûn-ı kahr ile aşk-ı muhâlimin

Vahdet-güzîn-i kalbim olan yâr-ı lâlini;

Açmış o yerde kîn-i beşer şâh-bâlini

Bekler tulû-ı nahsını şems-i mezâlimin (s. 181)

Boğdum acının dinginliği ile sonuçsuz aşkımın

Kalbimin yalnızlığını seçmiş olan suskun sevgilisini;

Açmış orada insan kini kanadını,

Zulümler güneşinin uğursuz doğuşunu bekler (s. 195)

Şiirin alıntılanan kısmında yarasaların kötülük ve karanlık ile birlikte gece göğünde uçan kuş olma yönü vurgulanır.

Ezvâk-ı gayz ü kîn ile mestîdedir serim;

Hûnumda zehr-i nûr-ı gurûb etmiş inhilâl,

Mezceylemiş zalâmını yeldâma infiâl. (s.181)

Hınç ve kinin zevkleriyle başım sarhoştur;

Kanımda gün batımı ışığının zehri erimiş,

Dargınlık katmış karanlığını uzun geceme (s. 195)

Karanlık, gece, kin, nefret, kötülük, şeytan ile özdeşim göstererek anlamlandırılan yarasa motifi şiirde kan unsuruyla da birlikte anılarak vampirleri anımsatan biyolojik yapısına da gönderme içerir.

2.4.6. Güvercin

Haşım'ın "Allah-u Ekber" şiirinde yer alan ezan imgesi, gaflet içinde uyuyan ruhlara, yeryüzü âleminde kutsal güç olarak uçma niteliği atfedilen tıpkı bir kuş suretinde gelir. Temizliğin, arılığın sembolü olarak yeryüzü ile gökyüzü kutsiyeti arası geçişte ses biçiminde sembolik nitelik taşır. Bu kullanımda saflık, temizlik ve ilahi unsurun kuşu olan güvercinin mitik anlamsal değerine çağrışımı yakalanır. Dokunup korkuyla göğe yükselmesi durumu iki âlem arası temizlik, güvenilirlik farkını da gösterirken beşeriyetten korku duyulabileceği fikri yansıtılır. Kutsal ses bu dünyadan değildir, bu âleme ait değildir. Buradaki gördüğü gaflet manzarası ya da dünyanın nefsi cazibeleri korkutur. Öte yandan Haşım'de zıtlıklar/koşutluklar önem arz eder şeklinde yukarıda da bahsedildiği gibi kutsaldan korkulması söz konusuysa bu bölümde kutsalın da çekincesinden söz edilir.

2.5. Değerli Taş ve Madenler

Taş ve madenler folklorik olarak her toplumda değer atfedilen bir yapı teşkil eder. Bu durum toprak unsurunun kutsiyeti ile birleşmesinden kaynaklanır. Bu bağlamda taş ve madenler gerek takı olarak uğur getirmesi, kötü enerjiyi yok etmesi gibi düşüncelerde gerekse imgesel anlamda sanat eserleri aracılığıyla anlamlar yüklenerek değerın temsili şeklinde düşünülür.

Kıymetli taş ve madenler, canlı ışıltıları sayesinde renk cümbüşü oluştururlar. Yerin derinliklerinden çıkarılmış unsurlar olduğu için ortama ve kişilere pozitif enerji ile birlikte ruhsal arınma yolu açar. Kimileri tedavi eden iyileştirici güce sahipken kimileri ise masumiyetle birlikte gelen tanrısal enerjiyi aksettirir. Atmosfere yayılan enerjiler, astrolojik yorumlamalarla birlikte değerlendirilip ve aylar üzerinden etkileşim oluşturur. Değerli taş ve madenler genellikle yüksek mevki ve statü ile bağlantı oluşturur (Wilkinson, 2011, s. 42).

2.5.1. Altın

Altın madeni, ilk uygarlıklardan bugüne değin kıymetli bir unsur olarak değerlendirilir. Kor hâlindeki ateş, imparatorluk ve güneşin simgesi olarak altın, tanrısal

bir vasıfla anılır. Işık kaynağı olarak değerlendirilmesi onun ateş ve güneşle bağlantısını işaret eder. Bazı mitolojilerde tanrının altından yaratıldığına dair inanışlar mevcut olmakla birlikte Budizm felsefesinde heykeller altın kaplamalı biçimde oluşturularak yüksek mevki ve yöneticilikle ilişkilendirilir. Otorite, verimlilik, ilim aydınlığını simgeleyen bu motif tanrısal ışık olarak değerlendirilir. Tanrıya adanan kurbanlar altın bıçakla kesilir. Hristiyan inancı çerçevesinde Hz. İsa ve doğu tarafını sembolize eden bir anlamlandırma içerir (Ersoy, 2000, s. 362).

Altın simgesi; Budist çevrelerde aydınlık ve ışık kaynağı, Çin kültüründe gümüş, ay, güneş ile bağdaşımın simgesi olarak cinsî bakımdan erkeğe tekabül eden ‘yin’ ile sembolize edilir. İdealist düşünce, güç, bilgin tavır, onurlu duruş olarak anlamlandırılır. İnkalarda hükümdarı altın tozu ile kaplama düşüncesi, Yaldızlı Adam olarak anılan El Dorado’yu akla getirir (Astroset, 2013).

Aztek kültüründe dünyanın altınla kaplı olduğu düşüncesi hâkim olduğu için dünyanın derisi olarak anılmış olup öte yandan güneşi işaret eden bu maden, ilkbaharı simgeler. Antik kültürde bilginin tahtı olarak anılmış, kraliyet katlarında ve kıyafetlerinde kullanılan bir unsur olur (Ersoy, 2000, ss. 362-364). Altın Çağ olarak anılan dönem dünyevi dünyada insanın kendini bulduğu, erginleştiği ve farkındalığın yüksek olduğu bir dönem olarak bilinir. Refah düzeyi yüksek olmakla birlikte evrene sunulan pozitif enerjilerin yüklü olduğu, mutlu bir yaşamı işaret eder. Bu dönemdeki insan, umutları yüksek, sevgi dolu, nazik ve zarafet sahibi olarak belirtilir (Astroset, 2013).

Yunan mitolojik şahıslarından İason’un ruhsal uyanış ve aydınlanmayı simgeleyen altın posta erişme mücadelesi bilinir. Altın kutsal bir simge olması dolayısıyla Maya ve Aztek gibi kültür çevrelerince tapınılan bir ilah olarak değer bulur (Astroset, 2013). Bazı kültürlerdeyse kötücül tabiatüstü kuvvetleri olduğu inancıyla altından uzak durulması tercih edilir (Wilkinson, 2011, s. 45). Böylelikle çoklu anlamlar ihtiva eden altın motifinin kimi kültürlerde olumsuz anlamlar yüklenerek anılsa dahi genel mahiyette ilahi ve manevi yönden olumlu anlamları ağır basar.

Haşım’ın “Terane” adlı şiirinde altın sembolü güneşin gökten yeryüzüne yansıyan ışınlarının rengi itibarıyla özdeş sunulur. Bu durum sıcaklık faktörünün de göz önünde tutulmasına bağlı olarak güneş-ateş-altın ilişkisini yansıtır. “Yağar hep sanki

altın, sanki zümrüt, sanki hülya!” (s. 58) ‘Altın yağması’ fiili ile güneşin padişah/otorite sembolü olması bağlamında değerlendirildiğinde yücenin yeryüzüne bahşetmesi olarak altın yağdırılır, yaz miti kapsamında da ferah bir atmosfer yakalanır. Ayrıca yine ilgili bölümlerde incelendiği üzere güneş-kadın imgesi ilişki çerçevesinde de altının kadın figürü ile bağlantısı yerinde bir tercihtir. Hayali bir sevgili imajı yaratılarak bu otorite sahibi varlığın aksesuarı ışıltıları yeryüzüne güneş ışığı olarak yansır. Keza altın maddesinin renk itibarıyla de kızıl güneş ile ilişkisi unutulmamalıdır.

“Yollar” şiirinde ‘altın ufuklarda akşam güneşinin batışı’ formu verilerek renk sembolizasyonu itibarıyla akşam kızılığın altın rengi ile ifade edilir. Öte yandan güneş gökte padişah/otoritenin sembolü olarak bu değerli unsur ile özdeşim göstermesi olağan bir tercihi yansıtır.

*Gurûb içinde bu eşkâl-i bi-hudûd-ı zeheb
Zücâc-ı san'at ü fikretle yükselirler hep;
Büyük denizlere benzer eteklerinde sükût,
Sükût-ı nâmütenâhi, sükût-ı nâ-mahdût,
Sükût-ı afv ü emel... (s. 152)*

*Gün batımında bu sınırsız altın biçimler
Sanat ve düşüncenin sırçalarıyla yükselirler;
Büyük denizlere benzer eteklerinde sessizlik,
Sonsuz sessizlik, sınırsız sessizlik,
Bağışlama ve dileme sessizliği (s. 143)*

Göğün kutsallığı onun ışık, aydınlık ve bazı değerli madenlerle ilişkili biçimde anılmasına sebebiyet verir. Bu ulviyetle birlikte onun mekânı en tepede bulunmasına sebebiyet verir. Kozmik dağın zirvesindeki bu konumlanış; Altay kültüründe altın kaplı veya işlemeli saray, Buryatlarda altın veya gümüş gibi ışıldayan ev gibi nitelermelerle anılır (Eliade, 2005, s. 91). Yunan mitolojik şahıslarından olan Zeus’un ismi ulviyete işaret eden gün ışığı ve parıltı gibi anlamları ihtiva eder (Eliade, 2005, s. 110). Açıklamalardan da anlaşıldığı üzere şiirde sıkça yer verilen altın sembolü gök ile alakalı bir unsur hâlinde kullanılıp gök cisimleri üzerinden yüceltme ve otorite oluşumunun

bireye tesiri işlenir. Buna bağlı olarak da sarayın, padişahın süslemesinin en önemli cevheri olan altın, ışık sembolizasyonu dâhilinde kullanılır.

“Peri-i Hürriyet” adlı şiirde altın sembolü bilinç-bilinçdışı arası yolu süsleyen aksesuar olarak sunulur. Böylelikle bu değerli unsurun kişi için terapi niteliğinde ruhta arınma sağlayan rahatlatıcı yönünü de akla getirir. Öte yandan dişil niteliklerle anılan bu hayallerde ‘âleminin süsü’ ifadesi de yine kadınlara özgü kullanımlar içeren altın motifi ile süslenir. Otorite, yüce ile bağdaştırılan, ay motifine ulaştıran; yol da altın süslemeleriyle kişiyi ruhunun derinliklerine davet eden unsurdur. Işık sembolizasyonu kapsamında da rengindeki ışıltı itibarıyla ilişkilendirme yapılır.

“O” isimli şiirde altın unsuru alışlagelmişin dışında kullanım içerir.

Nûrun dökülür, sâhil erir, karşiki yerler

Bir hâb-ı münevverde hep eşkâlini gizler;

Sîmîn dumaullarda ölü rûh-ı menâzır,

Bir ra'ş-e-i zerrin ile tâ karşıda yer yer⁷

Mahmûr ışıklar yüzer esrâr üzerinde

Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande (s. 110)

Işığın dökülür, kıyı erir, karşiki yerler

Bir aydınlık uykuda hep biçimlerini gizler;

Gümüşten dumanlarda ölü manzaraların ruhu,

Bir altın titreyişle ta karşıda yer yer,

Sırların üstünde uykulu ışıklar yüzer,

Yorgun sular üstünde kanar bir gülüş gecesi (s. 87)

‘Altın titreyiş’ söylemi, tamlığa ermenin yanı sıra gelen hareketlenme, açık olan görünümün buğulu bir biçime dönüşmesi biçiminde yorumlanarak uykunun arasında yansıyan aydınlığın yani bulanıklık içindeki gizemin ahenkli hareketi olarak yorumlanır. Tarihi süreçlerle birlikte değerlendirildiğinde 16. yüzyıl sömürgeleştirme yönelimlerinin altın elementine bağlı olarak gelişimi bilinir. Bu kapsamla yorumlandığında şiirde yer verilen ‘altın titreyişler’ ifadesinin bir yerden alınarak Avrupa’ya ulaşan altın hareketliliğini yansıtır (Özkök, 2019, s. 152).

“Nehir Üzerinde” şiirinde altın sembolizasyonu rengi itibariyle gelişen bir kullanım ihtiva eder. Altın bazı kültürlerde spiritüel uyanışı sembolize eder. Buna bağlı olarak “Ağlardı o altın suyun üstünde bir ahenk” (s. 113) dizesinde suyun altın ile özdeşimi bu bilinç seviyesine erme, düşünle gerçek arası bağlantıyı yakalamak olarak kullanılır.

Bir ince tül altında duran zülf-i zerini,

Akşamların enfâsına düşmüş uçuşurken (s. 120)

Bir ince tül altında duran altın saçı

Akşamların soluğuna düşmüş uçuşurken (s. 113)

İşaret edilen dizelerde tül altında yani gökyüzü örtüsünde uyuyan, ölen annenin ruhu altın saç ifadesi ile anılarak kadın imgesini yarattığı gibi bu ruha yücelik ve kutsiyet vasfı da kazandırmış altın değerli unsuru ile birlikte anılır. Keza akşamların soluğunda uçuşan saç sembolü ay ışıkları ile de özdeşim göstererek annenin ruhu ile ay ilişkisi yaratılır. Keza ay ışıkları ve altın unsurunun bilinç-bilinçdışı arası spiritüel alanı yansıttığı da dikkat edilmesi gereken yönelimdir.

2.5.2. Gümüş

Bilgi sahibi olma, masumiyet, ışık ve ahlak anlamlarına gelen gümüş motifi Mısır inanışlarına göre yaratıcının kemiklerinin ham maddesini teşkil eder. Para olarak kullanılması zenginliğe işaret eder (Wilkinson, 2011, s. 47). Gökyüzü simgeciliği kapsamında ay ile ilişkilendirilen gümüş bazı kültürlerde ayın yüzeyinin kaplı olduğu madde olarak bilinir. Gümüşün su ile bağıntısı kapsamında değerlendirildiğinde feminen enerjiyi çağrıştıran bir maden olduğu düşünülür. Zira takı ve benzeri aksesuar ürünleri gümüşten yapılır. Gümüş motifi altının tersi biçimde dışı karakterli, ay, gece, soğuk ve akışkan prensipli nitelikler gösterir. Arjan ifadesi Sanskritçe ak renkli ve ışıltılı anlamına gelen gümüş sözcüğünün yerine kullanılır. Genel manada arınık oluş ve dürüstlüğün simgesi olan bu maden üst mevkilerin ve yönetici gücün katında kullanılır (Ersoy, 2000, ss. 362-363).

Hristiyan inançlarına göre gümüş, tanrısal ilim anlamı taşıyarak entelektüel bir nitelik taşır. Şifa verici işleviyle gümüş, kurşun dökme ritüeli kapsamında uygulanır. Böylelikle hastaların rahatlamasını sağlarken hipnoz edilmeye benzetilen uyuması

durumunu gerçekleştirdiğine inanılır. Geçmiş zamanları, anları hatırlatma fonksiyonuna sahip bu unsur, yıllara karşı değerlendirilerek meydana okur. Zira eskidikçe önemi artan bir madendir. Çin mitolojisinde dişil nitelikleri ön planda olan bu motif ‘yang’ ilkesiyle özdeşim içerir. Altın ve gümüş motifleri Bambar halkları arasında su ve ateş gibi elementleri bütünleştiren kozmolojik mahiyetteki yaratıcı olarak anlamlandırılır (Ersoy, 2000, s. 364).

Haşim şiiirlerinde gümüş motifine sıkça yer verilmesi yanında bu kısımda öne çıkmış şiiirlerden izahat oluşturulur. Keza şiiirlerde bu motif sıklıkla gök ve ay ile özdeşim gösterecek biçimde kullanılır. Çalışma içinde de bahsedildiği gibi Osmanlı Devleti’ni temsil eden yay ve üç gümüş ok sembolüne dair de göndermeler şiiirlerde yer alır. ‘Ay’ın tabakasının gümüş ile kaplı olduğu inanışı bağlamında gece göğü sıklıkla bu unsurla tasvir edilir. Bu izahlar çalışmanın genelinde yer yer ifade edilir.

“Hilâl-i Semen” şiiirinde gümüş sözcüğü akşamın sessizliğini nitelemesi ile birlikte kullanılırken ölüm temine de yer verilir. Şiiirin nesnesi konumundaki babaanne ve öznenin çocuk masumiyeti gümüş elementi kapsamlı bir ahenkle yansıtılır. Zira gümüş, yalınlığı sembolize eder ve bilinçdışındaki temel ve en arkaik unsurların çağrışımlarını sağlar (Andrews, 2012a, s. 130). Gümüşün temizlik ve masumluk anlamlarından yola çıkılarak ‘cennet, yeşil buse, temiz ve tasalı şiiir’ ifadeleri manevi bir aralık de oluşturan kullanımlardır.

Gözünün samt-ı pür-füsûnunda.

Gel, bu şamın gümüş sükûtunda,

Bu sedeften hilâle karşı senin

Bir yeşil buse saklayan gözünün

Göreyim cennetinde âtimi (s. 213)

Gözünün büyü dolu susuşunda.

Gel bu akşamın gümüş sessizliğinde

Bu sedeften aya karşı senin

Bir yeşil öpücük saklayan gözünün

Göreyim cennetinde geleceğimi (s. 61)

“Ruhum” şiirinde ay-gümüş ilişkisi dikkat çeker. Buna göre ölen anne ile özdeş görülen ay sembolünün şiirin ilerleyen kısımlarında gümüş düzlemle özdeşimi simyada gümüş ve ayın ilişkisini hatırlatır mahiyette bir kullanımdır. Öte yandan bazı kültürlerden yansıyan kullanıma göre gümüş eskidikçe değeri artan bir unsurdur. Şiirde de anne için kullanılan ‘eski ay’ şeklindeki hitap hatırlanacak olursa bu ilişkilendirmenin değerin temsili figürü olarak yansıtılma amacı çıkarılır.

“O” şiirinde gümüş unsuru gökyüzü motifi ile özdeş kullanılmanın yanında dumanlı bir atmosferin kargaşası içinde sunulur.

Nurun dökülür, sâhil erir, karşığı yerler

Bir hâb-ı münevverde hep eşkâlini gizler

Simin dumanlarda ölür rûh-ı menâzır,

Bir ra'ş-e-i zerrin ile ta karşıda yer yer

Mahmûr ışıklar yüzer esrâr üzerinde

Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande (s. 110)

Işığın dökülür, kıyı erir, karşığı yerler

Bir aydınlık uykuda hep biçimlerini gizler;

Gümüşten dumanlarda ölür manzaraların ruhu,

Bir altın titreyişle ta karşıda yer yer,

Sırların üstünde uykulu ışıklar yüzer,

Yorgun sular üstünde kanar bir gülüş gecesi (s. 89)

‘Gümüş dumanlar’ söylemi atmosferde yer alan ateşin varlığına mukabil oluşturur. Ateş, farklılaşma ve dönüşümdür. Görüntülerin ruhunu yok etmektir. Ruhun kayboluşu ve maddileşme, tabiat ve onun tasviri yoluyla anlatılır (Özkök, 2019, s. 152).

2.5.3. İnci

İnci sembolü çeşitli mitolojilerde istiridye kabukları ile birlikte yer alır. İlkel kültürlerden bugüne değin şifa veren unsur olmanın yanında büyüsel gücü de simgeler. Aşkta pozitif enerji ve baht getireceği düşüncesiyle kadınların üzerinde taşıdığı bu motif aynı zamanda verimlilik ve türemenin de sembolü olur (Eliade, 2005, s. 515). Sümer

kültüründe doğurganlık biçiminde yorumlanan bu görüş beraberinde inci ve yumurta gibi unsurlar bir arada anılır. Süreğen bir kuşak isteği doğrultusunda kullanılır (Okuryazarım, 2016).

İmparatorlukla ilişkili olarak anılan bu motif Bizanslarda kral tacının aksesuarlarını oluşturur. Asillik ile ilişkili olup temizlik ve saflığın sembolüdür. İdealist düşünce ve kusursuz oluşun simgesi formunda yüksek unvanlara işaret eder. Çin simgeçiliği kapsamında su ve ateşin birleşimini temsil eder (Wilkinson, 2011, s. 46).

Haşim'in "Terane" adlı şiirinde inci ve ay ilişkisine işaret eden imgesel düzlemde kullanım yer alır. "Semaların güzelliği, le'ali-i zıyası var;" (s. 204) (Göklerin güzelliği, ışığın incileri var) (s. 43) dizesinde ışık ve inci ilişkilendirmesinin gök ekseninde kullanımı ay ve incinin ışık kapsamlı mitik anlamına atıf içerir. Bu kullanım ayna imgesini ışık ve ruha yansıma merkezli imleme biçiminde çağrıştırdırken daha çok baskın anlamda kadın teminin esas alınması ön planındadır. İnci kadına özgü bir mücevher olup ay imgesinin de mitolojide dişil güçler adına kullanımı kadın motifinde bu ilişkilendirmeyi birleştirir. İnci motifi ekseninde gelişen ışık ve kadın ilişkisi kutsiyete ulaştıran bir bağdaştırma sağlar.

Terane (ezgi) ismi verilen bu şiirde ayrıca dikkat çeken husus olarak 'n' ve 's' seslerinin sıklıkla tekrar eden çekiciliği aliterasyon sanatı olur. İsmine de uyumlu bir tercih olarak 'n' sesinin akıcılığı ile 's' sesinin sızıcı tınıları şiire müzikalite, ahenk, ritim duyguları katarak estetik açıdan okurda güzellik duygusu yaratır.

"Sensiz" isimli şiirde ay ve inci ilişkisi bağlamında "Eylerdi sema lü'lü-i hüznüyle telâfi" (s. 113) dizesi ile hem mitolojik arka planda inci ve ay sembolizasyonuna atıf yapılırken hem de acı ile birlikte anılışı gözyaşını inciye benzetme tutumu oluşturur.

Lakin ne kadar târ idi sensiz o nazarlar!

Gûyâ, o zaman, nûrunu, ey mâh-ı mükedder,

Eylerdi semâ lü'lü-i hüznüyle telâfi; (s. 113)

Fakat o bakışlar sensiz ne kadar da karanlıktı!

Sanki o zaman, ey üzgün ay,

Gökyüzü ışığını acının incisinden sağlardı (s. 97)

İnci akışkanlığı simgelemesi dolayısıyla suyun içinde şekli tezahürünü bulan kök sistemi ile yüklüdür. ‘Ay’dan doğduğuna inanılan inci kozmolojik nitelik gösteren bir mitik motiftir. Kadının, tohumlayıcılığın ve ayın yetilerini kendinde toplamış bir merkez görevi üstlenir. İstiridye arasında gizlenmiş durumdaki inci, anne karnında muhafaza edilen bebek ile ilişkilendirilir. Feminin bir bakış açısı sunan bu etkileşimde kabuklar anne karnı iken içinden çıkarılan inci de bebek olarak özdeşim gösterir. Çin mitolojilerinde midye üzerine de bu bağlantı kurulur (Eliade, 2005, s. 517). Bu açıklamalar kapsamında şiirde varılan sonuç olarak ay unsuru ışıklarını kendisiyle özdeşim gösteren inciden yani şiir bağlamında anne imgesinden alır. Böylelikle anne büyük bir ışık sembolizasyonu çerçevesinde yansıtılır.

2.5.4. Diğer Taş ve Madenler

Yakut taşı, duyguları harekete geçiren bir işleve sahiptir. Cesur, sevecenlik, dinamizm ve canlanışı sembolize eder. Arzuları aktif tutan Satürn ve Mars gezegenleri ile bağdaştırılmış olup yüksek mevkilerdeki kişilerin hüznü oluşunu simgeler. Zira sıkıntı içeren duygularda aksesuar olarak takılmış bir motiftir. Mercan motifi, su ile ilişkilendirilen ay ile etkileşimi dikkate değer manada bir taştır. Hristiyan kültüründe Hz. İsa’nın kanı olarak düşünülmesinin yanı sıra Çin mitolojik sisteminde şans ve kariyer anlamında yükselişe karşılık gelir. Antik Yunan mitlerinde yeniden dirilişi işaret eder. Elmas; masumiyet, vefakârlık ve sadık oluşun sembolü olarak evlenecek çiftlerin yüzüklerinde kullandıkları bir taştır. Gün ışığı gibi pırıltılı oluşuyla ruhsal arınmayı gerçekleştirerek rahatlatıcı bir etki yarattığına inanılır. Zümrüt, yeşil rengindeki canlılık ve harekete geçiren işlevi doğrultusunda bahar ve tazeliği, genç oluşu işaret eden bir taştır (Wilkinson, 2011, ss. 42-47).

Bu kısımda mitolojik içeriklerin ön planda kullanım gösterdiği örnek motiflere yer verilmekle birlikte şiirlerde yer almasına rağmen diğer motiflerin gölgesinde silikleşen değerli taş ve madenler ilgili kısımlarda bahsedilerek mitolojik anlamlandırma tamamlanır. Zira Haşım, kimi zaman cevherî özellikleri ile kimi zaman tanrılara yaraşır biçimdeki nitelemelerle kimi zaman da kadın temleri çerçevesinde bu unsurlardan söz eder.

“Ağaç”¹⁴ şiirinde ‘yakut’ motifinin aşk ve tutku anlamlandırmalarına atıflarda bulunulur.

Gün bitti. Ağaçta neşe söndü

Yaprak ateş oldu kuş da yakut

Yaprakla kuşun parıltısından

Havzın suyu erguvana döndü (s. 221)

Şiirin alıntılanan kısmında ‘yaprak ateş oldu kuş da yakut’ (s. 238) söylemi ile ateş ve yakut elementlerinin bir arada kullanımı yakutun tutku ve cinsel dürtü oluşturan yönüne gönderme içerir. Ayrıca ‘havuz’ ifadesi de yine su ile birlikte düşünüldüğünde dişil enerjiyi yansıtırken havuz çanağının da anne rahmini sembolize ettiği bilinir. ‘Erguvan’ rengi mor ile bağdaştırılarak yorumlandığında yine ilişkili bir kullanımı ihtiva ederek tutku ve dişil enerji, renk sembolizasyonu itibariyle motifler arasında ortaklaşan bir tem oluşturur.

“Ağaç” şiirinde ‘kuş unsuru yakuta dönüşüm’ içerirken “Sonbahar” şiirinde güz mitinin hüznü tablosunu ifade eden ‘suyun yakuta dönmesi’ söylemi dikkat çeker. Keza hükümdar ve çevresinde herhangi bir hüznü karşısında yakut taşı aksesuar olarak kullanılarak rahatlama sağlanmaya çalışılır (Wilkinson, 2011, s. 42). Şiirde de güzün hüznü ile birlikte yakut cevherinin mitsel anlam dairesine atıfta bulunulur. Buna göre melal ve sıkıntı içindeki trajik özneyi ruhsal yönden rehabilite edebilen bu taş seçimi tesadüfi değildir. Ayrıca tablonun tasviri mitsel anlamlandırmalarla aktarılır.

“Tahattur”¹⁵ şiirinde ‘mercan dallar’ söylemi ağaç motifi ile ilişkilendirilen bir ifade içerir. Zira mercan taşı, su sembolizminden dolayı ay ile ilişkilendirilebilirken yeniden doğuş anlamına da dikkat çekilir. Ayrıca şiirde ağaç imgesi oluşturulmuş; göksel unsurlar ile birlikte anılması onun kutsal ağaç formuna yaklaştıran durumunu yansıtır.

Gök yeşil, yer sarı, mercan dallar,

Dalmış üstündeki kuşlar yâda;

¹⁴ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

¹⁵ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

Bize bir zevk-i tahattur kaldı

Bu sönen, gölgelenen dünyada (s. 239)

‘Gök yeşil ve dallar mercan’dır. Yani gökyüzü ağacın tepesi iken dalları ise mercan taşları ile ifade edilerek kutsal önem verilir. Ayrıca ağacın kozmosu yansıtan evrensel önemine de işaret edilir.

2.6. Mitolojik Renk Sembolizasyonu

Mitolojik sistemler dâhilinde renkler de kolektif bilinç dışında bir sembol niteliği taşıyarak farklı anlamlar ihtiva eder. Çeşitli kültürlerde yönler, belirlenen bazı renkler ile sembolize edilmeye çalışılır. Buna göre kuzey, kara; güney, kırmızı; doğu, mavi; batı, ak/beyaz renkleriyle ifade edilir. Renk simgeciği, bilinç dışı alanlara algısal bir etki göndererek çeşitli anlam kümeleri oluşturur. Bu durum bilinçli olarak hissedilmese dahi zihinde bazı etki alanlarına sinyaller gönderir. İmgeler yoluyla da çağrışımlar uyandırılır. Haşim, şiirlerinde doğa unsurlarını tasvir ederken renklerin bu zengin anlam dünyasından yararlanarak ifadelerini güçlü kılar. Bu bilgiler neticesinde renklerin anlam dünyası mitolojik bir bakış ile irdelendiğinde şu bulgulara rastlanır:

2.6.1. Kırmızı

Kırmızı renk, mitik semboller sisteminde ateş ve kan kırmızılığıyla ilişkilendirilen bir renktir. Kan ile bağlantısı itibarıyla yeniden hayat bulmaya işaret edilir. Hayat dolu oluşu ve bilincin duygusal yönüyle doğrudan ilgili bir çağrışım yolu sunar. Arzular ve ihtirasın rengi olarak alevli oluşu itibarıyla eril nitelikte anılır. Yeşilin feminen niteliği ile bir arada yorumlandığında gül temsilindeki kırmızı renk anne karnından doğar gibi gülün yeşil yaprakları arasından büyüüp gelişir. Neolitik dönemde ölüleri defin törenleri sırasında beyaz ve kırmızı rengi bir arada simgesel boyutta kullanılır. İlkel dönemlerden bu yana güney tarafı ve güneşe ulaşan etkileşimle birlikte öğle vaktini simgeler (Ersoy, 2000, s. 56). Görkem, güç ve kutsiyetle bağdaştırılan al rengi, Frye yaz miti ile karşılaşmış olmakla birlikte ilahi ateş sembolüne de işaret eder (Tınkır, 2017, s. 118).

Odaklanılan nesnenin çevresinde toplayıcı güç işlevindeki kırmızı renk, içe bakış yönelimini işaret eder. İnsanın odak noktası olan kalbe doğrudan nüfuz eden bir algıyı oluşturur (Ersoy, 2000, s. 57). Yetkin oluşu ve ana rahmini çağrıştıran bu renk

pek çok kültürde mücadelenin ve çatışma hâlinde oluşun öfkesini simgeler. Keza kırmızı renkli gezegen Mars, ismini savaş tanrısından alır. Ateşte yok olarak kendini yeniden diriltten zümrüd-ü anka kuşunu çağrıştıran niteliktedir. Hristiyan çevrelerce fedakârlığıyla anılan çarmıhtaki İsa ve din kahramanlarının kanı kırmızı renkle sembolize edilir (Wilkinson, 2011, s. 280).

Yunan mitolojik şahıslarından olan Zeus, yer ve gök tanrısı olarak kabul edildiği için yerin derinliklerindeki ateşi temsilen kırmızı ve gök rengi mavi kıyafetler içinde betimlenir. Hz. İsa üst kısmı kırmızı renkli altında koyu mavi tonlarından olan lacivert renkli kıyafetlerle tasvir edilir. Anadolu kültüründe ise tanrıça Kibele, Hz. İbrahim ve Hz. Meryem kırmızı rengiyle sembolize edilir. Keza bazı kültürlerde kırmızı renk bakire oluşa işaret eder. Mevlevi törenlerinde kırmızı post üzerinde oturmak tanrısallıkla ilişkilendirilen bu rengin kullanımına örnektir (Ersoy, 2000, s. 58).

Renk tonlarındaki farklılaşma yüklenen anlamsal boyutun da çeşitlenmesine yol açar. Buna göre açık kırmızı gün ışığını simgeleyerek eril nitelikte anılır. Yoğunlaşan koyu kırmızı renk ise bir noktaya odağı işaret eder, sır ve gizemleri içerir. Dişil enerji aktarımı sağlayarak gece karanlığıyla özdeşim içerir (Ersoy, 2000, s. 58). Görüldüğü gibi renk sembolizasyonu algı ile doğrudan alakalı bir durum oluşturduğu için renklerin tonlarındaki farklılaşma bile zengin anlamlar ihtiva eder.

Anadolu kültüründe kırmızı rengin eş anlamlı kullanımı olan ‘al’ rengi; bela getiren, kötücül enerji ve hilekârlık olarak yorumlanır. Aldatma, hayal kırıklığına uğrama, zihinsel sorunlar bu rengin enerjisiyle ilişkilendirilir. Sibiryalı halkları arasında ‘Alartpa’ ismiyle anılan ve can alıcı kuvveti simgeleyen varlığın, kişileri av olarak seçip götürdüğüne inanılır. Sırp ve Bulgar inançları arasında al renkli mahluk, şimşekler yoluyla tarlalara zarar veren kötücül bir şeytan şeklinde yorumlanır. Al kökünden türeyerek zararlı etkiler içerdiğine inanılan çeşitli efsanevi varlıklar bulunur. Örneğin; Ermeni inanışlarında yeni doğum yapan kadın lohusa kabul edilirken ‘alk’ ismindeki şerli yaratığın ona zarar verebileceğine inanılır. Tatar kültüründe bu mahluk ‘Alap’ ismiyle anılan devasa büyüklükte dile sahip biçimde anlatılır. Sümer inançlarında ‘Al Tanrısı’ insanın nefesini keserek uykuda ölümüne sebebiyet veren bir cini simgeler (Karakurt, 2011, ss. 30-31). Birtakım soyut nitelikler yüklenerek manevi ve psikolojik

anlamlar içeren kırmızı renk, çeşitli toplumlarda bilhassa folklorik yorumlarda kötü ruh, hilekârlık simgesi olarak algılanır.

2.6.2. Mavi

Bulutlarla kaplı gökyüzünün rengini temsil eden mavi sembolü, sonsuz boşluk ve kutsiyeti ifade eder. Doğruluk ve gerçeğin rengi olan mavi, kararlı ve net oluşu işaret ederek son sözü söyleyen renk anlamındadır. Yeryüzünde suyu temsil eden mavi renk, yoğun düşünce ve hayal âlemini çağrıştırmaları yanında sakinlik duygusunu da artırır. Budizm inancında kuvveti ve bir konudaki kararlı davranış yönelimini işaret eder. Hristiyan kültürü çevresinde Hz. Meryem'in pelerinini simgelemesiyle temizlik, masumiyet ve huzuru çağrıştırır. Benzer biçimde İskandinav halkları arasında mavi renkli göze sahip bireyler saf ve tecrübesizlikle anılır (Wilkinson, 2011, s. 281).

Mavi rengin güç ve yüceliği çağrıştıran anlamları, bazı kültürlerde hırsla kurban gidişi simgeleyerek olumsuz neticelerle ilişkilendirir. Örneğin; Çin simgeçiliğinde makamın yükselmesine ve toplum arasında itibarın artmasını işaret ederken aynı zamanda bu yücelik kişiye çok fazla sorumluluk ve sıkıntı yükleyerek olumsuzluk getirir. Öte yandan 'Mavi Yüzler' olarak bilinen tanrı Kuixing, bilgeliği temsil etmiş olmasına rağmen ihtiraslarına yenilir ve bu mağlubiyet onu ciddi hayal kırıklığına sürükleyerek kendini öldürmüş olarak anlatılır. Mavi çehreler farklı kültürlerde de yer almış olup örneğin şeytan hükümdarı olarak bilinen 'jian-zhai' mavi çehresi ve kızıl saçlarıyla birlikte betimlenir. Bu tarz tasvirleriyle çeşitli gelenekler arasında musibet getiren cin veya hayalet olarak yorumlanır (Eberhard, 2000, s. 211).

Asil bir renk çağrışımı ile mavi, adil oluşu ve resmiyeti sembolize eder. Koyu mavi tonuyla lacivert renk ise ilahi aşkın sembolü olarak Hristiyan ikonografisinde Hz. İsa'nın ayinlerde giydiği pelerinin rengini oluşturur (Ersoy, 2000, s. 59). Mavi rengi sanat eserlerindeki kullanımına göre zengin hayal dünyası, umut ve rahatlatan bir etkinin rengidir. Bu renk çoğu zaman okyanus, deniz ve gök gibi çağrışımlarla zihinde zengin hayaller âlemi algısını oluşturur. Haşım şiirlerinde genellikle su unsuru beraberinde tabiat motiflerinden bulut, gökyüzü gibi çağrışımlarla yer verilen mavi renk algısı görülür.

2.6.3. Yeşil

Yeşil, baharı simgeleyen renk olarak ölümü çağrıştıran kışın ardından gelen yeniden doğuşu sembolize eder. Tazelik, dirilik, canlılık ve gençlik olarak yorumlanır. Toprağın filizlenişi, hayatın statiklikten kurtularak dinamizme ulaşan akışı ile birlikte verimlilik ve bereket sembolüdür. Bazı kültürlerde bu verimlilik ‘Yeşil Adam’ ismiyle bilinen varlığa atfedilerek somut biçimde anlaşılır kılınmak istenir. Hristiyan inancında bu figür Hz. İsa özdeşimi ile karşılanır (Wilkinson, 2011, s. 281). Ruhsal ferahlama ve mutluluğu simgeleyen bu renk, safiyetle birlikte anıldığında mutlak ışığı simgeleyerek kutsiyeti ihtiva eder. Pek çok mitolojide bu sebeple tanrı(ça)lar yeşil kıyafetler içinde tasvir edilir (Eberhard, 2000, s. 330). İslami inanışa göre ağaçlar ve yeşillikler arasında bir mekân olarak cennet betimlemesi mevcuttur. Zümrüt taşı kutsiyet ve ruhsal arınma sağlaması yönüyle yeşil rengin niteliklerini bünyesinde taşıdığı için önem arz eder. Yayıdığı yeşil ışıklar görünmezliğin içindeki sırrı aksettiren ışınlar olarak anılır (Ersoy, 2000, s. 62). Yeşil rengin mutlu ve olumlu telakkiler uyandıran bu anlamlandırılması zengin yorumlar geliştirebilme olanağı da sağlar.

Yeşil renginin anlamsal değeri içerisinde çift yönlü oluşu dikkat çeker. Buna göre ruhu canlandırarak sevinçle dolduran, yenileyen etkiyle beraber bu renk, tomurcuk yüklü çiçeğin yaşam serüveninde başlangıca tekabül ederek doğum ile ilişkilendirilir. Diğer taraftan ise küf renginin yeşil oluşu dolayısıyla kimyasal sektörde çürütücü etkiyle birlikte anılan ölüm sembolizmiyle bağdaşım içerdiği kabul edilir (Ersoy, 2000, s. 61). Çin simgeciliğinde bütünleyici sentez düzeyine erişimi sağlayan yeşil ve kırmızı renklerinin birlikte bulunması dikkate değer bir etkileşim sunar. Yeşil rengi bazı kültürlerde olumsuzluk getiren etkisinden söz edilir. Zira Çin halkı arasında ‘Yeşil Genç’ isimli kötücül güçlere sahip ruh genç kızlara zarar verip öldüren nitelikleriyle anılır (Eberhard, 2000, s. 330).

2.6.4. Sarı

Sarı renk; ölümcül solukluk ve zayıflık işareti olarak bilinir (Schimmel, 2004, s. 37). Bazı halklar arasında hastalığı işaret eden karantina uygulaması, sarı sancaklarla sembolize edilir. Uzak Doğu simgeci anlayışlarında bu rengin, dört element arasından ateş unsuruyla etkileşim içinde olduğuna inanılarak solgun çakra sembolünü karşılayan bir nitelik yüklenir. Bazı kültürlerde korku duymak ve kıskançlık gibi art niyetli

duygularla ilişkilendirilir (Wilkinson, 2011, s. 281). Hasta, yorgun, dertli kişiler için kullanılan bir nitelemedir. Keza Türk inanışında “sararmak” anlamındaki gibi olumsuzluklar, kötülük ve felaketin habercisi olarak da görüldüğü olur. Türk edebiyatında Servet-i Fünun Dönemi eserlerinin rengi; iç sıkıntısı, hastalıklı ruh ve bunalım ekseninde yansıyarak sarı olarak kabul edilir.

Güneş ve altın özdeşimi beraberinde renkler arasında en yüksek sıcak enerjiye sahip ton olarak bilinir. Altınla ilişkilendirilmesi dolayısıyla değerinden bir şey kaybetmeden uzun müddet kendini koruyabilir ve uzun yaşamı sembolize eder. İslami kültürde rengin tonlarına farklı anlamlar yüklenmiş olup altın rengindeki sarı ton, safiyet ve uyumlu oluşa denk gelmesine mukabil olarak uçuk sarı tonu, hayal kırıklığı ve sadakatsizliğin anlamsal çağrışımını oluşturur (Ersoy, 2000, ss. 55-56). Bu renk sonbaharın tonu olarak sarı yapraklarla oluşan geniş hayal dünyasını da simgeler. Frye’in ‘mit sistemi’ne göre sonbahar motifinin niteliklerini yansıtan bir renk formunu da teşkil eder.

2.6.5. Beyaz/Ak

Beyaz, tüm ışınları bünyesinde toplayabilen yüksek enerjiye sahip bir odağı oluşturur. Böylelikle kuvvetli bir etkileşim içererek zihni arındırarak yaratıcılığı artırır (Andrews, 2012a, s. 25). Beyaz renk çift yönlü bir etkileşime sahip oluşuyla genellikle arınık olma, safiyet ve tanrısal ışık ile ilişkilendirilirken Çin, Hint vb. kültürlerde ölüm ve ardından gelen yas süreciyle bağdaştırılır. Budizm inancı çerçevesinde lotus çiçeği ile özdeşim içermiş olup bilgelik, kutsiyet gibi faziletlerle çağrışım yolu oluşturur (Wilkinson, 2011, s. 283). Güneşin doğuşunu simgeleyen parlaklık, beyaz renk ile ilişkilendirilmiş ve şafak vaktini simgeler. Karanlık gecenin ardından tekrardan beliren gün ışığı, geriye dönüşü sembolize eder. Ay ve güneş parlaklığı, dönüşümlü biçimde belirip kaybolurken varlık ve yokluk âlemlerini sembolize eder. Bu göksel unsurlar karşıtlıkların bir arada oluşunu sağlarken gökyüzü boşluğunda asılı hâlde tasavvur edilir. Beyaz rengi manevi güçleri çağrıştıran bir kullanım olarak hakikatin sükûnetini yansıtan bir etkiye sahiptir. Böylece metafiziksel anlamda beyaz, öncesizliği simgeleyen bir hiçlik biçiminde yorumlanır. Netice itibarıyla beyaz renk; temizlik, mağlubiyet, sevinç, itaat etme, bakir oluş, safiyet, adil oluş ve yeniden doğma anlamsal çağrışımlarını bünyesinde barındıran bir sembol niteliğindedir (Ersoy, 2000, s. 54).

2.6.6. Siyah/Kara

Kargaşanın derinliğinde beslenen bu renk, kutupsal anlamda orta noktayı bulma işlevlerinde kullanılır. Kişilerin öz hâkimiyetini sağlayamadığı noktalarda beyaz ile birlikte dengeyi kurmak kullanılır. Koruyuculuk vasfı ile birlikte sükûnete erdiren bir çağrışım metodu sunar. Bireyin kesitsel olarak anlamlandıramadığı zamanlarda bilinçdışı unsurların oluşumuna işaret eder ve bu karanlık âlemin sembolü durumunda bir renktir (Andrews, 2012a, s. 25).

Tüm renkleri kendi bünyesi ve odağında biriktirebilen bir renk olarak kök unsur olma hüviyetine sahiptir. Renkler siyahta anlamlandığı ölçüde kendini aksettirir. En soğuk renk kutbunu simgeleyerek karşıt güçlerin birlikteliği anlamında, en sıcak renk beyazla birlikte bütünlüğe erişmiş bir sembolik motiftir. Tohumlayıcı gücü sembolize eden siyah, anne imgesini yansıtarak verimlilik ve türeme gibi anlamları karşılar. Magna Mater (büyük ana) sembolü olarak kullanılan bu renk, çeşitli kültürlerde tepe noktalarda yer verilerek itibar ve saygıyı içeren anlamlarla anılır. Örneğin; Kâbe’de Hacerü’l-esved taşı siyah renklidir. Öte yandan Roma’da dağın zirvesinde yer alan siyah renkli küp, yüceliğe karşılık gelen anlamları çağrıştırır. Genellikle mitolojik semboller arasında batıyı temsil eden siyah renk; dişil enerji, gece ve sol yön ile birlikte düşünülürken doğu; sağ, beyaz renk ve eril enerji ile karşılanır (Ersoy, 2000, ss. 64-65).

2.6.7. Mor/Menekşe Rengi

Esin kaynağı olma ve alçakgönüllülük gibi anlamlarda kullanılan bu renk, spiritüel anlamda kişiyi geriye dönüşlerle rehabilite eden işlevde anılır. Geçmiş zamanlarla ilişki kurularak bireyde ruhsal arınma ve rahatlama sağlanması yönteminde anlam bulan bir renktir. Başarı ve yükselmeyi simgeleyen anlamlar da içerir (Andrews, 2012a, s. 141).

Mor renk, ilk dönem uygarlıklarında refah yaşam ve kudretin simgesi olmuştur. Zira mor renkli kumaşların yüksek karşılıklarla satıldığı için herkesin giyemeyeceğine dair anlamlar oluşur. İki rengin birleşiminden meydana gelen mor, kırmızının ihtirasını mavinin akışkanlığında harmanlayarak uyumluluk ve iyimserlik manasında kullanılır. Hükümdarlara yakışır bir rengi temsil etmesinin yanında akıllıca davranılarak ilerleme gibi anlamları da barındırır. Roma kültüründe yüksek rütbeyi işaret eden bu renk

esasinda uç noktada gelişen egodan, mütevazı bir kişilik yapısına doğru dönüşümü simgeler (Wilkinson, 2011, s. 282).

Dengeleyici işlevde anılması bu rengi, gökyüzü ve yerküre arasında bağlantıyı sağlayan bir oran olarak değerlendirmeyi sunar. Yüksek enerji ve arzuların rengi kırmızı, mora dönüşüm gösterdiğinde daha ölçülü bir anlam bulur. Bu dönüşüm hadisesi Hristiyan kültüründe Hz. İsa'nın fiziki değişikliklerle tanrının huzuruna yükselişini anlatan çizimlerde mor veya mavi pelerinli biçimde betimlenmesine gerekçe oluşturur. Zira o, alçakgönüllülük ve teslimiyeti sembolize eden bir karakter olarak tasvirlerinde de bu yöndeki anlamsal çağrışımlar tercih edilir. Uzak Doğu halkları arasında kırmızının etkenliğinden, mor rengin edilgenliğine geçiş olarak yorumlanır. Mor renk şehvi duyguları ve dişil enerjiyi simgeleyerek cinsel dürtüleri harekete geçiren bir işleve sahiptir (Ersoy, 2000, s. 63).

2.6.8. Pembe

Arzunun rengi olarak bilinen pembe, aşk ve feminen enerjiyi simgeler. Safiyeti sembolize eden bu renk, asıl hakikatin farkında oluş biçimindeki düşünce sistemini geliştiren rehabilitasyonlarda kullanılır. Saf duyguları çağrıştırması yönüyle çocuk masumiyetiyle de ilişkilendirilir (Andrews, 2012a, s. 30).

Hayat kadınlarını simgeleyen anlamları da olan bu renk Çin halkları arasında pembe kimlik kartı sembolü ile bilinir. Eşcinsellikle de ilişkilendirilebilen manaları (Eberhard, 2000, s. 248).

2.6.9. Gümüş

Birtakım rahatsızlıkların metafiziksel anlamda derinliğini ortaya çıkarmak için kullanılan yöntemlerde yer alan bir renktir. Kişilerin kendi hayal dünyası ve bu potansiyelin kullanımına dair farkındalığı artırır. Yalınlığı simgeleyerek bilinçdışı unsurların tetiklenmesini sağlayan bir etkiye sahiptir (Andrews, 2012a, s. 31).

Mitolojik olarak şimşek ile etkileşim içinde sunularak kutsiyeti temsil ettiğine inanılır. Yunan mitolojisinde tanrı Zeus ve Apollon şimşek ve yıldırımlarla birlikte gümüş renkli tasvirlerle sunulması bu düşünceyi doğrular nitelikteki örneklerdir. Böylelikle kahramanlık algısı kutsal güçlerle özdeş biçimde aktarılır (Tınkır, 2017, s. 118).

Ahmet Haşim sanatsal görüşü itibariyle tablo şiir yazma geleneğinde önemli bir isim olarak edebiyat tarihinde yer edinmiş şahsiyettir. Buna bağlı olarak doğa onun sanatında vazgeçilmez öneme sahip malzemedir. Tıpkı bir ressamın tuvalinde anlam bulan tabiat gibi Haşim’de de sözcükler tuval görevi üstlenir. Şiirler renk sembolizasyonu kapsamında değerlendirilmiş olup tespit edilen motifler Tablo 2.1’de sunulur:

Tablo 2.1: Şiirlerde Renklerin Anlamsal Çağrışımları

	Şiir İsimleri	Duyusal Unsurlar	Duyusal Anlamlar	Mitik Aktarımlar
1-	Peri-yi Bahar	Gül renkli dudak	Şehvet/arzu	Kırmızı renk miti
		Altın ufuk	Gün batımı atmosferi	Güneş miti (otorite)
		Mavi bakış	Hayal dünyası, Özgür ruh	Mavi renk miti, Kuş miti
2-	Mavi Gözler	Mavi gök mavi yıldız, maviliğin ruhu	Gece göğünden yansıyan bilinçdışı unsurlar	Anima arketipi
3-	Gülerken	Pembe gonca	Gençlik, Dişil enerji	İlkbahar/tragedya miti
4-	Sürûd-u Emel	Altın ışıklar	Tan kızılığı, Yenilenme	Güneş miti
		Dudak Gül renkli gülüş	Dişil enerji	Kırmızı renk miti
5-	Terane	Parlaklık	Aydınlık, Huzur	Beyaz renk miti
		Mavi gök	Sevinç, Mutluluk	Mavi renk miti
6-	Peri-i Hürriyet	Kanlı gül, Dudak	Dişil enerji	Kırmızı renk miti, Kadın arketipi

7-	Hilâl-i Semen	Soluk göz	Hiçlik- ölüm	Beyaz renk miti
		Yeşil buse	Masumiyet, Ruhsal temizlik	Cennet miti
8-	Bayrak	Pembe ay	Tan kızılığı, Yenilenme	Yeniden doğuş miti
		Mavi ay	Gelecek nesil, Umut	Mavi renk miti
9-	Akşamlarım	Karanlık (gök)	Kayıp/ yas hissi	Ölüm miti
10-	Bahâr	Gül renkli gök	Yenilenme	Şafak miti
			Geçici/fani oluş	Gül miti
11-	Sensiz	Karanlık gece, Kara renkli yarın, Karanlıkların üzüntüsü	Kaos atmosferi Ölüm duygusu, yas/matem	Kış/taşlama miti
12-	Çöller	Gül dalgali renk	Gün ışığının aşamalı yayılımı	Gül miti
13-	Hasta İken	Sarı yüz	Hastalık	Ölüm miti
		Karanlık	Tasalı ruh, Kaos ortamı	Kış miti
14-	Hazân	Kanlı ışık, Kızıl dalgali aydınlık	Gün batımı, Trajik ortam	Güneş miti
15-	Zühre'ye	Yeşil gök	Sadakat	Hilafet sancağı imgesi

16-	Tahattur	Yeşil gök	İbadet hissi/inanç	Hilafet sancağı imgesi
17-	O Belde	Mavi gölgeli ülke	Hayali mekân özlemi	Ölüm miti
18-	Hayal-i Aşkım	Soluvermiş, uçuk renkli bahar, solgun gök, sarı, dağınık çiçek, soluk renkli hayal Kara bulut, karanlık hayat	Hüzün, karamsarlık, ölüm duyguları	Sonbahar/ tragedya miti

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

“Hayal-i Aşkım” şiirinde sonbahar mitinin nitelikleri, doğadan aktarımlar içeren renklerin algı gücü ile birleşerek hüznün temi, karamsarlık duygularını oluşturur. Böylece kullanılan renkler ana temi okurun zihninde algısal olarak süsleyen, pekiştiren mahiyette sunulur. Örneğin; ‘solgun’ ifadesi renk katmanında silik, belirsiz, renksiz bir ortam ihtiva ederek şiirde dört kez tekrarlanır. Öte yandan sarı rengi; ölen anneyi ‘sarı bir çehre olarak’ simgeler. Bağlantılı olarak ‘sarı, dağınık çiçek’ sözleri ile yine ana temi oluşturan güz rengi olarak melal duygusunu bünyesinde barındırır. Bu hüznün tablosunu kara renk kullanımı belirginleştirerek ölüm soğukluğu tasvirini tamamlar. ‘Kara bir bulut, karanlık bir hayat’ nitelemeleri bu tercihin şiirdeki yansımaları oluşturur.

“Peri-yi Bahar” şiirinde ‘gül renkli dudaklar’ ifadesi şiir içindeki anlamlandırılışı çerçevesinde kırmızı renginin şehvi duygu ve arzu boyutuna işaret eder. Öte yandan gül bitkisinin de rengi itibarıyla aşk atmosferini çağrıştıran yönü dikkat çeker.

‘Altın ufuk’ biçimindeki aktarım, gün batışında güneşin rengi ile özdeş tutularak yansıtılır. Güneş mitik anlamlandırışta padişah, otorite olarak da yansırken ‘altın ufuk’ söylemi ile özdeşimi sadece görsel ilişkilendirme olmayıp padişah ve yücelere yaraşan değerlerin temsili de olarak altın nitelemesi tercihinde sunulur.

‘Altın ufuklarında mavi bakışlar uçar’ (s. 25) dizesindeki mavi renk sembolizasyonu ‘uçmak’ eylemi ile birlikte anılan nesneyi niteler. Buna göre yaz

mevsimini işaret eden şiir kompozisyonu bağlamında bu uçuş kuşlar ya da kelebekleri düşündürür. Mavi renginin sembolik anlamları kapsamında özgür bir ruhun geniş zihin dünyasında hayallerini çağrıştırır.

“Mavi Gözler” şiirinde adında da anlaşılabilecek üzere mavi renk sembolizasyonu belirgin bir kullanım ihtiva eder. Buna bağlı olarak ‘mavi gözler’, kadın imgesini çağrıştıran güzellik unsuru olmanın yanı sıra ‘mavi gök, mavi yıldızlar, maviliğin ruhu’ ifadelendirmeleriyle bilinçdışındaki gizlere çağrışım imkânı sunar. Öte yandan ‘mavi gök’ ifadesi Şeyh Galip ile ilişki gösteren Haşim literatüründe gece göğünün sembolü olarak suyun yüzeyine yansıyan mavilikle, özgür zihinsel çağrışımları imler. Şiirin temlerinde yer alan anima arayışı arketipi maviliğin görsel, estetiki tasviri ve ruhsal etkileşimleriyle birleştirilir.

“Gülerken” isimli şiirde bütünüyle ilkbahar mitinin yansıması ‘çiçekleniş, bahar hareketi ve heyecanlılığı’ yanında ‘pembe gonca’ motifi de kullanılarak goncaya renk sembolizasyonu yönünden de atıf yapılır. Pembe gonca ifadesi burada dişilik, tensel haz ve masumiyet dolaylarında bir ilişkilendirmeye sahipken kırmızı rengin değil de pembe gonca lafzı seçilmesi dikkat çekici bir tercih olur. Bu kullanım kırmızıya, yetkinliğe, olgunluğa ulaşmadan önce pembemsi ton alan gençliği, renk itibarıyla de sembolize eden gonca nitelemesidir. Zira kırmızı denilmiş olsa olgun bir dişil enerji akla gelirdi.

“Sürûd-ı Emel” şiirinde zihinsel duygu akışları doğaya dair unsurların tasviri ile birleşerek renklerin sembolik anlam daireleri kapsamında sunulur.

Güldün; şafak-ı şi'rime altınlı ziyalar

Bir ufuk-ı ezelden gülerek şimdi saçıldı;

Güldün güzelim, ruhuma handan u müzehher

Gül-hande-i tâbân-ı lebin şimdi saçıldı... (s. 209)

Güldün; şiirimin tan yerine altınlı ışıklar

Öncesiz ufkundan gülerek saçıldı şimdi,

Güldün güzelim, sevinen ve çiçeklenen ruhuma

Dudağının parlak ve gül renkli gülüşü saçıldı şimdi (s. 49)

‘Tan yerine saçılan altın ışıklar’ ifadesi, gece karanlığını fecir olayı ile süsleyen güneş ışınlarının belirişini işaret eder. Tan kızılılığı rengi altın madeninin ışıltısıyla benzeşim gösterir. Keza kullanılan eylemin ‘saçıldı’ olarak seçilmesi güneş ışınlarının yansımından çok altının saçılmasına daha yakışır bir anlam oluşturur. Zira altın cevheri ile güneş ilişkisi ilgili kısımlarda detaylı olarak bahsedilir. Bununla birlikte güneşin padişah/hükümdar olarak inanılan vasfı kapsamında değerli bir maden olan altın ile birlikte anılması kaçınılmaz bir tavidir.

Aktarılmış olan kısımdaki ‘gül’ ifadesi, ilk dizede ‘güldün’ şeklinde söz sanatı icra ederek hem gülme eylemini hem de gül çiçeğini işaret etmekle kadın imgesini yansıtır. ‘Dudağının gül renkli gülüşü’ söylemiyle dudak ve gülün renk boyutunda birleşerek ‘kırmızı’ tonu ihtiva eden anlamını oluşturur. Bu ifade ediliş klasik şiir mazmunlarında da sıkça karşılaşılabılır. Kırmızı rengin dişil enerjiyi ortaya çıkaran ve sevgi, aşk duygularını destekleyen çağrışımları gül sembolü üzerinden kullanım içerir.

“Terane” adlı şiirde renk sembolizasyonu yaz tonları ve ruhsal etkisine uygun bir kullanım teşkil eder. Buna bağlı olarak beyaz/ak renk kategorisine dâhil edilmiş ve tabiattaki karşılığını ‘parlak’ tonuyla yansıtır.

Ufuklar mübtesem; hulyâ-yı subhun şûhî-i nâzı

Uçar her berk-i hazrâdan;

Çiçekler hep târî, kuşlar münevver, lahn-ı dilsâzı (s. 205)

Ufuklar gülümser; sabah hülyasının nazlı şuhu

Uçar her yeşil yapraktan

Çiçekler hep taze, kuşlar parlak, gönül okşayan sesi (s. 55)

Aktarılan dizelerde güneşin doğmasıyla ufuklar aydınlık, kuşlar ise parlak ve okşayan sesi ile huzuru çağırان bir yapıda sunulur.

Ayrıca şiirde yine bir başka renk simgeçiliği de mavi renginin göğün açık bulutları arasından süzülüşü ile yansır. “Gökler mavi rengiyle sevinçli ve yüksektir...” (s. 58) dizesinde ‘mavi gök’ önceki kullanımlarında gece, kasvet, hüznün tablosu oluşturan renk sembolizasyonu sağlarken burada yaz mitinin coşkun akışıyla da yüksek ve reele yakın açıklıkta, aydınlıkta, mutlu bir tablo ile tasvir edilir.

“Peri-i Hürriyet” adlı şiirde ‘kanlı bir gül’ ve ‘dudak’ benzetmesi yapılır. Bu durum kırmızı rengine atıf yapılması yanında bu rengin dişil niteliği ile gül çiçeği arasındaki bağlantıyı da ihtiva eder. Böylelikle dişil enerjiyi yükselten renk klasik edebiyatta sıkça kullanılan gül-bülbül mazmununu da hatırlatır mahiyette bir kullanım içererek öznenin zihninde yer alan kadın figürünün yansıtır.

“Hilâl-i Semen” adlı şiirde “O soluk göz ki şimdi topraktan/ Seyreder başka bir hilâl-i semen” (s. 58) dizelerinde soluk renk beyaza yakın bir görünüm verdiği için ak renk kategorisinde değerlendirilir. “Terane” şiirinde güzellik ve coşkunluğun parlak rengi olan beyaz bu şiirde solukluk, belirsizlik anlamları yüklenerek ölümün sembolü anlamında kullanım içerir. Soluk göz denilerek ışığını, ferini kaybetmiş kişi için kullanılan bir anlamsal çağrışım oluşturur.

Bu sedeften hilâle karşı, senin

Bir yeşil buse saklayan gözünün

Göreyim cennetinde âtimi (s. 213)

Bu sedeften hilâle karşı, senin

Bir yeşil buse saklayan gözünün

Göreyim cennetinde atimi. (s. 60)

Şiirin alıntılanan kısmında yeşil rengi, ‘öpücük’ ifadesinin sıfatı niteliğini taşıırken alışılmamış bir bağdaştırma örneği olmakla birlikte masumiyet, güzellik ve ölüm duygularının yer aldığı şiirde cennetin de sembolü olarak manevi, ruhsal bir rahatlama vesilesi oluşturur. Öznenin özlemi bu sevgi sinyali ile ilişkilendirilir. Cennetin rengi yeşil olarak babaannenin bulunduğu yeri, özneninse geleceğini yansıtan bir renk sembolizasyonu örneği teşkil eder.

“Bayrak” şiirinde pembe ve mavi ay sembolleri bir arada kullanılırken pembe ay, içinde bulunulan hâlin, şimdiki anın sembolüdür. Ok ve yay sembolizasyonu ile Osmanlı Devleti’nin kuruluş dönemini yansıtmış bir motif olarak güneş imgesini kullanır. Güneşin ilk doğuş anındaki kızılık pembemsi bir tan rengi oluşturması gibi pembe renk de bu yeni doğuşu yansıtır. Öte yandan pembe rengi dişiliği temsil etmesi yönünden değerlendirildiğinde kurulan bu devletin üretken ve türeyen yapıda olmasına gönderme teşkil eder.

‘Mavi ay’ ifadesi ise şiirde de yer verilen umut ve gelecek neslin arzusunu, hayalini yansıtır. Mavi rengin eril nitelik göstermesi hususundan bakılırsa eski toplumlarda erkek çocuk soyun devamını sağlar bu noktalardan birleşerek geleceğin mavi ayı neslin devamını da sembolize eder.

“Akşamlarım” şiirinde öznenin ruhundan hareketle evrene yansıyan yas süreci ‘kara rengi’ temelinde yansıtılmış; renksizlik, karanlık âlem hâkimiyeti olan bir anlatım oluşturulur.

Her akşamüstü ufuklarda bir selam ararım.

Her akşamüstü uzak bir semâ-yı muzlimden,

Sükût u zulmet olan bir muhit-i mü'limden

Doğar hayâtıma bir hecr-i dâimi sanırım. (s. 216)

Her akşamüstü ufuklarda bir selam ararım

Her akşamüstü uzak bir karanlık gökten

Sessizlik ve karanlık olan bir üzücü, evreden,

Doğar hayatıma bir sürekli ayrılık sanırım (s. 67)

Şiirin alıntılanan kısmı ile başlayan metin kara renginin matem rengi olması ile ilişkili yansıtılır. Öte yandan vakit gece olmakla birlikte reel anlamda da rengi ihtiva eden atmosfer oluşturulur. Renk sembolizasyonun ortamı çevreleyen etkisinin görülmesi ile özne ‘hayal ve duygumu çevrenin rengine benzetirim’ şeklinde ifadelendirme yoluna gider. Velhasıl bu şiirde kara/siyah rengi gecenin, ölümün ve beraberinde gelen yas sürecinin rengi olarak ağır ve negatif bir havanın sembolü niteliği taşır.

“Bahâr” şiirinde Haşim, ilkbahar/komedyâ mitine ilişkin kullanımlar içeren dizelerinde fecir vaktinin de tasvirini yapar. Buna göre tan kızılığını ifade ederken gül renk benzetmesinden de yararlanması gerek bu anın gece karanlığını ve güneşin ilk ışıklarının karışımı ile yarattığı kırmızımsı renk sembolizasyonunu oluştururken öte yandan gül simgeçiliğini de akla getirir. Buna göre gül, bahara özgü bir çiçek olup ortaklaştıkları alan ise kısa ömürlü, geçici yaşamı ihtiva eder. Gül bitkisi de nazenin bir çiçek olarak açar lakin hızlı solar. Bahar mevsimi de insanı hareketinin yeline katarak hızla gençlik gibi geçip gider. Buradan fecir vakti ile ilişkilendirilecek olursa fecir vakti

de gecenin karanlığını gündüzün güneşine emanet eden geçiş anı görevi üstlenerek hızla ilerleyen kısa bir ‘an’dır. Gül renk sembolizasyonu kırmızı/kızıl renk kategorisinde değerlendirilirken bahar mevsimi gibi kısa ömürde teşkil eder.

“Sensiz” şiirinde kış mitinin yegâne rengi olan kara/siyah sembolizasyonu ortama hâkimiyet gösterir. Bu renk şiir boyunca acının, yasın, kaosa yakın felaket ortamının rengini içerir. ‘Karanlık geceler, yokluk ve karanlık, kara renkli yarın, mahşer, karanlıkların üzüntüsü’ şeklinde sıralanabilecek söylemler şiirde yer verilen renk simgeçiliğini yansıtır.

“Çöller” şiirinde “Sızar ufkun kapılarından gül dalgalı bir renk” (s. 111) dizesinde güneşin doğuşunu ifade eden şiirde gül renk sembolizasyonu kullanılır. Öte yandan sadece renk itibarıyla kızılık bağlamında benzetme olmayıp güneş ışıkları, gökten bir anda değil sızarak gelişi tasvirine bağlı olarak dalgalı biçimde koyulaşan ışıklara dönüşür. Gül motifinde de onu saran yaprakları dalga dalga bezenmiş hâlde gelişen bir çiçektir. Bu bakımdan oluşumsal ve renk itibarıyla benzetme hâkimdir. Öte yandan “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı şiirde de fecir vaktinin tan ağartısı gül ile ilişkili aynı yönelimi yansıtır.

“Hazân” şiirinde sonbahar/tragedya miti hâkimiyeti kapsamında karanlıklar, hüznün tablosu ve trajik bir akisle yer alır. Benzer biçimde “Hasta İken” adlı şiirde kış miti tesirinde oluşan kaotik ortamı sonbahar mitinde daha koyu karanlıklar, kasvet ve korkulu bir ortam eşliğinde tezahür eder. Öte yandan hasta anne motifi de ‘sarı yüz’ ifadesi ile nitelenerek hastalık ve ölüm temlerini çağrıştıran kullanım oluşturur.

“Zühre’ye” şiirinde yeşil rengi tasviri kullanımdan daha çok sembol niteliğinde kullanım ihtiva eder. Yeşil düzlemde yer alan üç parlak hilal tasviri, İslami kültürde sadakati işaret eden ‘hilafet sancağı’ sembolünü yansıtır (Güncelkaynak, 2014).

Esrâr-ı hâtırât ile akşamların geniş

Solgun yeşil semâları üstünde derbeder

Parlarken öyle, sanki semavâta yalvaran

Her bir gözün melâlini bir yerde toplamış

İnsanların ilâhına rûhun duâ eder. (s. 126)

Anıların gizlerinde akşamların geniş,

Solgun yeşil gökleri üstünde darmadağın

Parlarken öyle, sanki göklere yalvaran

Her gözün sıkıntısını bir yerde toplamış

Ruhun insanların tanrısına yakarır. (s.119)

Şiirde ‘yeşil gökler üstünde’ ifadesi alışılmadık bir mahiyette kullanım olup bu göğün üzerinde parlayan ruh olarak tasvir edilen unsur ise ‘hilal’in sembolü olur. Bu bağlamda ay ve ruh simgesi de yansıtılır. İslamiyet’in sadakat sembolü ‘hilafet sancağı’ imgesine bağlı olarak göklerdeki yüceye yalvarma ritüelini sembolize eden bir bütünlük içerir.

Benzer bir kullanım da “Tahattur” şiirinde yer alır. ‘Yeşil gök’ motifi tasavvufi bir gelenek dâhilinde dinî motiflerle birlikte anılır. Bu bağlamda da yine ‘hilafet sancağı’ sembolizmi hatırlanarak İslamiyet ve din vurgusu yapılır. Zira ‘seccade, gölgelenen-sönen dünya’ gibi kullanımlar dinî çerçevenin akisleridir.

“O Belde” şiirinde mavi renk simgesel anlamda kullanılmış olup geniş hayal dünyası ve zihnin bütünlüğünü ihtiva eden bir anlam teşkil eder. Keza şiir özlem ve hayal dünyasının beldesine yolculuk etme arzusu temini içerir. Böylelikle öznenin iç dünyasında arayış mitini içeren bir kullanım gerçekleştirilir.

Mavi renk sembolizasyonunun bir diğer yönü ise Şeyh Galip ve Haşim’in ortaklaştıkları kullanımı yansıtır. Zira mavi gök ifadesi karanlık ve ölümle bağdaşım gösteren anlam dairelerinde kullanılır.

Sen ve ben

Ve deniz

Ve bu akşamki lerzesiz, sessiz

Topluyor bû-yı rûhunu gûyâ,

Uzak

Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak

Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz... (s. 158)

Sen ve ben

Ve deniz

Ve bu akşam ki titreyişsiz, sessiz,

Topluyor ruhunun kokusunu sanki

Uzak

Ve mavi gölgeli bir ülkeden ayrı kalarak

Bu sürgüne ve ayrılığa sonsuza dek bu yerde [mahkûmiyet (s. 151)

Bu bağlamda yorumlanacak olursa şiir öznesi beşerî hayatı bir mahkûmiyet, sürgün olarak değerlendirirken ölümü hatırlatan ‘mavi gölgeli ülke’ye özlem duyar. Böylelikle uhrevi bir ahenk de kazanan düşler ve mavi rengi birleşimi sağlanır.

2.7. Mitolojik Sayı Simgeciliği

Sayı simgeselliği, kültürler arasında çeşitli anlam çerçevesi oluşturmuş sembolik motiflerdendir. Bu çalışmada motifler, imge düzeyinde bir değerlendirme sürecine tabi tutulur. Sayı simgeselliğinde aktarılan anlamsal boyuta bakmak gerekirse şu bilgiler aktarılır:

2.7.1. Bir

Bir sayısı, Mısırlı matematikçi Euclid’in de savunduğu biçimde başlangıç noktası olarak kabul edilir. Tüm sayıların esası olarak değerlendirilmesi dolayısıyla kutsalın sayısı olarak yorumlanır. Metafizik anlamlar ihtiva eden bu sayı, genellikle dinî inançlara dayalı bir anlamlandırmaya tabi tutulur. İslami kültürde tevhit anlayışı, Allah’ın bir ve tekliğini yansıtan bir inancı yansıtır. Monoteizme inanan dinlerde bir sayısı yegâne oluşu, biricikliği sembolize etmesi yönüyle anlamsal çağrışımlar içeren bir sayıdır (Ersoy, 2000, ss. 9-12). ‘Bir’leşme anlayışı tasavvufi gelenekteki ‘vahdet’ inancı ile izah edilir.

Arap alfabesindeki harflerin düzenlenişe bağlı oluşturulan ebced hesabı yer alır. Bu sistemde elif harfi bir sayısına tekabül ederek ayrıcalıklı bir işlev edinir. Buna göre bir sayısında olduğu gibi bütün harflerin başlangıç noktasını da elif sesinin temsil ettiğine inanılır. Başka bir eşi veya karşıtı bulunmayan bu sayı, mutlağın ve hakikatin sembolünü oluşturur (Ersoy, 2000, s. 12). Hiçbir unsura benzemeyen veya mukayese edilemeyen bir mutlakiyete sahip oluşuyla özel bir konumlandırma içerir.

Bir sayısı şiirlerde silikleşmiş bir anlam dairesinde sunulur. Keza doğrudan bir aktarım olmayan şiirlerde ‘tevhit’ ve ‘tanrılaştırma’ anlayışına bağlı olarak imgesel yolla aktarımlar sağlanır. Şiirlerde ön planda yansıyan bazı örneklerle bakıldığında şu tespitler yapılır:

“Batan Ayın Kenarına Satırlar” şiirinde ilgili bölümde detaylı izahı sunulmakla birlikte ‘kavs’ sistemi oluşturulur. Buna göre gök ve yer iki ayrı gerili yay unsuru olarak imgelenip gök yayından yeryüzüne yansıyan ‘vurulan tanrının akan kanı’ kavs-ı nuzûl yayının oklarını simgeler. Buna bağlı olarak dışıl nitelikteki suya yansıyan bu tasvir eril ve dışıl ‘bir’leşimini sağlarken gök ve yer unsurunun evliliği imgelemine de oluşturur.

Gizli bir kavs-i bâtenâhîden

Oklar indikçe -aks-i âlem-i dûr-

O muzi cüsse-i ilâhîden

Suya bir hûn-ı âteşîn akıyor... (s. 147)

Gizli bir sonsuz yaydan

Oklar indikçe -yansıtarak uzak bir evreni-

O ı ışık saçan tanrısal gövdeden

Suya bir ateş gibi kan akıyor (s. 139)

Su çanağı ‘kutsal kâse’ miti bağlamında işlenerek kadınlığın sembolü olur. Bu ‘bir’leşme hadisesi, ‘bir’ sayısının mitolojideki anlamsal yönüne örnek teşkil eder. Aynı şiirin devam eden kısmında:

Âh o kuşlar ki şimdi bîhareket

Suların âteşinde sallanıyor... (s. 147)

Ah o kuşlar ki şimdi hareketsiz

Suların ateşinde sallanıyor (s. 139)

Aktarılan dizelerde su-ateş birlikteliği dikkat çeker. Zira ilgili kısımda da detaylı izah edildiği gibi bu durum, karşı cinslerin evliliğini simgeler. Cinsel bir ‘bir’leşimi çağrıştırır yapıdadır. Tözel evlilik olarak ifade edilen bu hadise evrenin yaratılmasındaki hayati önemi izah eder yapıda bir kullanımdır.

Piyale kitabının ilk şiiri olan “Mukaddime” isimli metinde de yine bu bahsedilen hadiseye benzer bir kullanım mevcuttur. Kadeh unsuru sıvı elementi ifade ederken ‘ateş doludur’ denilerek su-ateş tözsel evliliğine işaret edilir. Islanmış durumdaki ateş nitelemesi, suyu simgeler (Bachelard, 2006, s. 113). ‘Bir’leşim sembolü, bir olmayı rakamsal anlamda da ifade eder.

Zannetme ki güldür, ne de lâle

Âteş doludur, tutma yanarsın

Karşında şu gülğün piyâle... (s. 85)

Ne gül, ne de lale olduğunu san,

Ateş doludur, tutma yanarsın,

Karşındaki şu gül renkli kadeh... (s. 217)

Bir diğer örnek olarak “Parıltı”¹⁶ metni, bir sayısının mitolojik anlamsal değerini çağrıştıran kullanımını teşkil eder.

Âteş gibi bir nehir akıyordu

Rûhumla o rûhun arasından (s. 94)

2.7.2. İki

Çeşitli bakış açılarına göre farklı boyutlarıyla izah edilen iki sayısının anlamsal değeri temelde karşıtlığa dayanır. İki sayısının kutupları zıtlık teşkil eden yapıda olmasına rağmen birbirini bütünleyen tamlığa kavuşturan nitelik gösterir. Teklikten çoğula geçişi ihtiva eden bu sayı, zıtlıkların bir arada oluşunu simgeler (Ersoy, 2000, s. 465). Bu durumda iki; zıtlık, denge, simetri gibi kelimelerle izah edilir. Bu anlayış “Her şey zıttı ile kaimdir.” sözündeki gibi unsurların birbirini tamamlayan anlam dairesini düşündürür.

Çin simgecilğinde iki kutbun dönüşümsel tamlığını sembolize eden yin-yang felsefesi, iki sayısının anlamsal değerini ortaya koyar nitelikte bir sistemi ihtiva eder. Bahsedilen bu karşıt temsiller her türlü inanç ve kültür sistemine uyarlanabilen çeşitlilikte zıtlıkların dengesini oluşturur. Evrensel düzenin devamlılığını sağlayan bu

¹⁶ Asım Bezirci (1985) çalışmasında şiirin günümüz Türkçesine aktarımı yer almayıp yalnızca orijinal biçimi kullanılır.

kutupsal uyumun kökleri arkaik dönemlere dayalı biçimde kutsal varlığın tezahürü olarak açıklanır. Dönüşümsel sistemde yin; siyah, toprak, dişil enerji vb. gibi çağrışımlar yansıtırken yang ise beyazlık, eril enerji, gökyüzü gibi unsurlarla somut düzlemde açıklanmaya çalışılır (Kızmaz, 2016, ss. 36-37). Mitolojik sistemde iki sayısı dişil nitelikte anılması dolayısıyla Hz. Havva ile özdeşleştirilir. Öte yandan tekliğin simgesi olarak kabul edilen Hz. Âdem ile birleşimi neticesinde insanlığın başlangıç öyküsünün oluşumuna inanılır (Ersoy, 2000, s. 466).

Divan şiirinin temel mazmunlarından Leyla-Mecnun, Ferhat-Şirin, gül-bülbül, ay-güneş, âşık-maşuk ikiliği edebî zemin kapsamında gelişen bütünlüğü oluşturur (Kızmaz, 2016, s. 65). Netlikten uzaklaştırarak çift yönlü oluşuma ulaşan iki sembolü, belirsizliği içerir. Güvenirliği zedeleyen bu kutupluluk çeşitli kültürlerde simgesel anlamda görülür. Örneğin; Roma kültüründe ikiyüzlülüğü ile tanınan Janus, itimat edilmeyen bir nitelik taşır. Farsça literatüründe ikiyüzlü sözcüğü, yanılgı içinde olan anlamındayken, Arapçada iki lisanlıların babası şeklinde nitelemeler mevcuttur. İkilemde kalma duygusu genel olarak kanaatte bulunamama ve kararsız kalma biçiminde yorumlanır (Schimmel, 2011, s. 65).

Haşim gerek özel yaşamı gerek sanat görüşü ve eserleri dikkate alındığında ikilikleri, zıtlıkları bir arada barındıran bir şahsiyettir. Onun sanat gücüne ulaşmasında bu zıtlıkların birlikte tezahür edişi zenginlik oluşturur. Gece-gündüz, varlık-yokluk, ölüm-yaşam arası ince çizgileri daima nüanslarla yansıtır.

“Allah-u Ekber” şiirinde gece ve tan ağartısı tezadı bir arada konumlandırılarak bu zamansal döngünün evrene, kişiye yansıttığı duygu geçişi bir arada verilir. Şafak vakti gün ışıyla aydınlanan tabiat; ölüm sessizliğinden koparak yeniden doğuşu kucaklar. Çiçekler gün ışıyla açılır, evren uyanır.

Afrika sembol sistemine göre kozmik oluşumun temel kaidesi ikilik prensibine dayanır. Yaşamın esasını iyilik-kötülük, olumlu-olumsuzluk, gece-gündüz gibi oluşumlar teşkil eder (Ersoy, 2000, s. 465).

“Girye-i Niyâz” şiirinde zamansal geçişin döngüsel kullanımı şiir öznesinde ruhsal yapının kutupluluğunu ifade eder biçimdedir. Zamanın dikey geçişi biçiminde aksettirilen nitelemeler tek bir ana sığdırılmış olup ikilik ve zıtlıklara sanatsal bir mahiyet kazandırılır. Yaz mevsiminde güzellikler yüklü olarak ifadelendirilen

anlatımlar aynı şiirin içinde sonlanışını ‘güz’ temi ile yapmış olup şiir öznesinin ruhundaki belirsizlik, karşıtlık ve hüznü aksettiren bir kullanım ihtiva eder.

Şiirde kullanılan edebî sanatlarda dahi söylemin iki anlamını da yansıtan ve daha çok uzak ya da mecaz anlama yaklaşan tercihlerde bulunulması tesadüfi bir kullanım sayılamaz. Klasik şiir üslubu ile kapanış yapan şair, ‘gönül almak’ ifadesini kinayeli bir anlamda kullanarak hem gönlünü verdiği sevgili hem de ‘kırgın gönlümü al’ deyimini biçiminde kullanır. Ayrıca şiirin son bendinde yer alan ‘ruhum’ ifadesi ikili anlam dairesince sanatlı bir söylem içerir. Hem öznenin ruhsal durumunu yansıtır ki zamansal döngü, duygu geçişleri daha belirgindir hem de sevgiliye hitap şekli olarak geçicilikten yani aslında hayalden bahsedilir.

İki sayısının kutupluluk, karşıtlık, ikilik oluşturma durumu “Mavi Gözler” şiirinde hem reel olarak hem sembolik-mitik anlamda kullanılır.

İki çapkın nuveyre-i sevdâ,

İki şi'r-i belîğ-i mevce-nümûd; (s. 198)

İki çapkın aşk kıvılcımıdır,

Dalga gibi iki belirgin düzgün şiir (s. 32)

Dizelerinde ‘iki dalga gibi düzgün şiir göz’ ve ‘iki belirgin aşk kıvılcımı’ söylemleri, ‘su’ bölümünde bahsedilen dalga olayının ruhsal boşalma, kendini yeni bir kimlikle yansıtmaya gibi anlamlar ihtiva eden mitik çağrışımlar oluşturur. Bununla birlikte iki ayrı kimlik olarak yansıyan özneye işaret eder. ‘İki çapkın göz’ ifadesi hem realitede insanı ifade ederken hem de iki bakış açısı farklılığına da yansıtarak şiirin bütününe sirayet eden bilinç düzeyi ve hayal düzeyi arası farklılığa ‘ayna kuramı’ kapsamında çağrışımsal geçiş sağlar. Bilinç-bilinçdışı, gerçek-hayal, eğlence/neşe/aşk mukabilinde hüznü, kavuşamama gibi zıtlıklar içeren bu şiirdeki ikilik dalgaların mitik anlamsal değeri ile desteklenir.

Haşim, kuşku uyandıran, zıtlıklarla bütünleşen şiiri için kendi poetikası olan “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” yazısında şu ifadeleri zikreder:

Şiirde bazı aksamın şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve bir kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilakis şiirin bediiyeti nokta-i nazarından elzemdir. Üslupta körletici bir sarahat, İngiliz bediiyatçısı Ruskin’in dediği gibi,

muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz: O zaman sanatkâr en kıymetli müttefiki olan kariin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Sanat eserinin en büyük hedefi, muhayyileyi kendine ram etmektir. Buna muvaffak olmayan eserin diğer bütün meziyet ve faziletleri, onu bir eser-i sanat olmamaktan kurtaramaz. (Ahmet Haşim, 1996, s. 76)

Bu ifadeler şairin imge anlayışı ile birleşen belirsizlik, netlikten uzaklığın sanatsal görüşünü aksettirir.

“Kadın Nedir Çiçek Nedir” isimli şiirinde ikili kullanımlar, karşıtların bir arada bulundurulması zenginliği kapsamında sunulur. ‘Öncesizlik-sonrasızlık, hayal-cisimleşme, gökyüzü-yerdeki reel varlık’ zıtlıkların bir arada bulunuşunu oluşturan ifadelerdir. Çiçek sembolü ve sevgi duygusu eksenli yansıyan kadın simgesinin ayrı niteliklerde değil birlikte aktarılması ufuk noktasına işaret eder. Zira ufuk düzlemi, gök ile yerin birleşim noktası olması itibariyle bu birlikteliği sembolize eder.

“Zulmet” şiirinde gençlik-ölüm, karanlık-ışık gibi tezatlı kullanımlar da açıklanan biçimde ‘iki’ sayısının edebî ürünlerdeki karşıtlık, ikilem yansıtmasının yorumlardaki zenginleşmeyi sağlamasını aktarır.

“O Belde” şiirinde alıntılanan bölümün tamamında kıyasa dayalı bir ikili kullanım ihtiva edilir:

Ne sen,

Ne ben,

Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,

Ne de âlâm-ı fikre bir mersa

Olan bu mâî deniz

Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.

Sana yalnız bir ince tâze kadın

Bana yalnızca eski bir budala

Diyen bugünkü beşer,

Bu sefil iştiâ, bu kirli nazar,

Bulamaz sende, bende bir mânâ, (s. 157)

*Ne sen,
Ne ben,
Ne de güzelliğinde toplanan bu akşam,
Ne de düşünce acılarına bir liman
Olan bu mavi deniz
Can sıkıntısını anlamayan kuşakla tanış değiliz.
Sana yalnız bir ince taze kadın,
Bana yalnızca eski bir alık
Diyen bugünkü insan, ·
Bu aşâğılık açlık, bu kirli bakış,
Bulamaz sende, bende bir anlam, (s. 151)*

2.7.3. Üç

Unsurları bütünleyen sentez olarak yorumlanan üç sayısı, birliğin ikiyi, ikinin de üçü oluşturması mukabilinde gelişen değerlendirmeye göre üç her şeyi kapsar. Taocu felsefe çerçevesinde geliştirilen bu yorumlama, anne-baba-çocuk üçlemesinde örneklendirilir. İki sayısından da bahsedildiği gibi ikiyi temsil eden Havva ile biri simgeleyen Hz. Âdem'in birleşiminden üçü karşılayan çocuk temsilinde insanlık vücuda gelir (Schimmel, 2011, s. 70).

Ernst Cassirer, üç sayısının sembolik form olarak insanlığın tinsel mirasını oluşturduğunu belirtir. Gök, yer ve su unsurlarının oluşturduğu üçleme, arkaik bireyin zihninde bulunan kolektif motifleri sembolize eder (Kızmaz, 2016, s. 53).

Üç sayısının anlamsal çağrışım düzeyi, evrenin katmanlar hâlindeki yapılanma sistemine işaret eden bir değere sahiptir. Dikey biçimli tabiat düzlemi yer altı-yer-yer üstü biçiminde üç evreden meydana gelirken yatay düzlemden bakılırsa da aşağı-orta-yukarı biçiminde aşamalılık ilkesine dayalı bir yapılanma teşkil eder (Beydili, 2005, s. 489). Schimmel konuya dair fiziksel manada benzer bir yorumlama geliştirir. Buna göre kişi ilk olarak su, hava ve yeryüzünü keşfeder ve üç ayrı dünyanın varlığını düşünür. Maddenin üç durumu, katı-sıvı-gaz olarak yer alır. Varlık, hayvanlar-bitkiler-mineraller olmak üzere üç takım hâlinde değerlendirilir. Güneşin gökteki durumu, sabah-öğle-

akşam zaman dilimlerine göre farklı açıları yansıtır. Hayatın kendisini özetlerken; doğum-yaşam-ölüm şeklindeki dönüşümünden söz edilir. Metafiziksel anlamda oluşum-varoluş-yok oluş biçiminde üçlü sarmaldan bahsedilir. Fikirler tez-antitez-sentez biçiminde değerlendirilmeye tabi tutulabilir. Üç esas alınan renk vardır; kırmızı-sarı-mavi biçiminde belirtilen bu renkler, tüm diğer tonları bünyesinde ihtiva eder bir oluşum içerir (Schimmel, 2011, ss. 70-71).

“Raksederken” şiirinde tez-antitez-tez boyutunda bir üçlemenin duygu eksenli ve yaşam-ölüm çerçevesinde geçişi işaret edilir.

“Tebessüm, handeler, sevdâ... Temayül, nazreler, perrân” (s. 201) dizesinde şiirin başlangıcında mutlu bir tablo hatta ilerleyen bölümlerle bağlantılı olarak gençlikle başlayan lakin geçici vurgusu ile belirtilen yaşam döngüsü imlenir.

*Enîn ü girye-i firkat... Sitekler, âhlar lerzân,
Bütün bir şî'r-i aşkın mevc-i rengârengi, envârı
Olur her gamzeden, her nazreden, her lerzeden rîzân.
Urulmuş şimdi bir kuş; çırpınır bir acz-i rikkatle;
Birazdan mültefit âzâde-gam bir mübtesim sayyâd
Ölür mûsiki-i aşkın o sihr-i cân-rubâsıyla.
Safâlar, şevkler şimdi, birazdan giryeler, feryâd
Muvakkar, muhteriz... Bir nağme, bir feryâd-ı mûsiki
Saray efkârı... (s. 201)*

*Ayrılığın inleyiş ve ağlayışı... Sitekler, titrek ahlar,
Bir aşk şiirinin bütün renkli dalgaları, ışıkları
Her gamzeden, her bakıştan, her titreyişten dökülür.
Vurulmuş şimdi bir kuş, acı bir güçsüzlükle çırpınır;
Biraz sonra güler yüzlü, tasadan kurtulmuş, [gülümseyen bir avcı
Aşk- müziğinin o can alıcı büyüsiyle ölür.
Şimdi sevinçler, coşkular; ardından ağlamalar, [sızlanmalar
Ağır başlı, çekingen... Bir ezgi, bir müzik çılgılığı*

Sarar düşünceleri... (s. 37)

İlk dizıyla anılan ‘gülüş’ atmosferinin hemen ardından ‘hüzün’ tablosunu oluşturan ölüm temi getirilir. Bu kısımda ‘gözyaşları, inleyişler, ağlamalar, sıkıntılar’ yer alır. Bu tem “Aşk müziğinin o can alıcı büyüyle ölür.” (s. 37) dizesi ile can alıcı sanatlı söyleyişi yanında ‘sur düdüğü’nün işitsel yönden ses değeri ‘ölüm müziği’ olarak imgelenir. “Ağır başlı, çekingen... Bir ezgi, bir müzik çılgılığı/ Sarar düşünceleri.” (s. 37) dizelerinde ölüm olayı gerçekleşmiş ve ardından gelen yas ağıtlarının ağırbaşlı ezgisi yer alır. Şiirin ismi ile ilişkili olarak ‘hayat bir sahne, raks eden insan fani varlık, ezgisi’ ise sur düdüğü ve ağıt ritmi olarak açıklanır.

“Şimdi sevinçler, coşkular; ardından ağlamalar, [sızlanmalar” (s. 37) dizesinden itibaren ani bir yönelimle mutlu, aydınlık ufuklar düzlemine geçiş gözler önüne serilir. Bu tutum da ölüm sonrası kutsiyete ermenin mutlu tablosu olarak yansır. Lakin dikkat çeken durum ile şiirin başlangıcında olduğu gibi ufukların eşliğinde yeni bir döngüye giren şiir öznesi, aydınlık bir atmosferi yansıtır. Bütün bu kapsamda şiirin geneline bakıldığında tez-antitez-tez teoriğine uyan mutlu-hüzünlü, ölüm-aydınlık ufuk sistematiği oluşur. Bu gel-git oluşturan sistematik şiirin ismiyle de ilişki gösteren ritim duygusunu yansıtarak okur zihninde estetik bir ahenk teşkil eder.

Üç sayısının sembolik kullanımına yönelik bir tespit olarak ‘mitolojik yolculuk sistematiği’nde; “yola çıkış-erginleme-dönüş” evreleri üçlü bir yapılanma teşkil etmekle birlikte öz olarak ‘kendini gerçekleştirme’ sentezinde birleşmenin örneklerini içerir. Bu bağlamda “Yollar” şiiri ile “Gelmeden Önce-Geldin-Birlikte” üçlü kalıbı bu sistematiğe örnek olmakla birlikte ilgili kısımda incelenir.

2.7.4. Dört

Dört sayısı, fiziksel sistemi işaret ederek farklı alanlarda yansıyan pek çok sembolü içerir. İlkel dönemlerde göksel unsur olarak ayın hareketlerine bağlı olarak zamanın belirlenmesi yöntemini kullanırlar. Ayın evrelerinin yanı sıra güneş de her zaman vaktin işleyiş serüveninde önemli rol oynar. Güneşin doğuş ve batış sistematiğine göre dört temel yön fark edilir (Schimmel, 2011, s. 98).

Dört yön, dört temel element, dört mevsim, esas alınan dört zaman dilimi (gün, hafta, ay, yıl), hayatın dört temel dönüm evresi (çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve ölüm),

bitkinin dört unsuru (kök, gövde, çiçek, meyve) gibi yapılanmalar dört sayısının sembolik değerini teşkil eden oluşumları ifade eder (Ersoy, 2000, s. 470).

İslam mistisizminde dört sayısına manevi bir anlam yüklenir. Buna göre tasavvufi öğretiler dâhilinde bu sembol şu anlamları ihtiva eder: Dört kapı kırk makam inancı, Allah'a ulaşmayı, bütünleşmeyi hedefleyen evreleri simgeler. Bu kapılardan geçmeyi başaran kişi, kemale ermiş olarak kabul edilmekle birlikte nefsinin yenmiş, yüksek dereceye nail olmuş ruhu simgeler. Öte yandan yine bu mistik yönelim dâhilinde dört inançtan söz edilebilir ki bunlar; ibadet, niyaz, vuslat, adak şeklinde sıralanır (Kızmaz, 2016, s. 65).

Bu sayı şiirler düzleminde doğrudan karşılaşılmayan bir motif olmakla birlikte Frye'in 'mit sistemi' bağlamında incelenen şiirlerdeki esas alınan yapı 'dört' sayısının anlamsal dairesine tekabül eder. Buna bağlı olarak mevsim mitleri; ilkbahar-yaz-sonbahar-kış biçiminde işlenişi teşkil eder. Keza çalışmada da bu düzen detaylı bir biçimde izah edilir. Dört sayısının anlamsal değerini karşılayan diğer bir örnek ise yine çalışma boyunca yürütülmüş olan siteme dayalı olarak 'anasır-ı erba' yer alır. 'Dört element' olarak da isimlendirilen bu motifler; evrenin, yaşamın köklerine sirayet eder. Bu unsurlar 'dört' rakamını yansıtan bir izahla çalışmada açıklanır.

2.7.5. Yedi

Yedi sayısının evrensel dönüşümü oluşturan dört temel unsurla bağdaşım içinde olduğu bilinir. Duyusal kuvveti oluşturan somut dörtlü olarak hava; akıl, ateş; irade, su; hisler, toprak; düzgün kişilik unsurlarının yanı sıra bünyesinde barındırdığı varoluş kaideleri olan etken bir feraset, edilgen bilinçdışı, ortaklığa dayalı nizamın katkısı gibi manevi güçleri içeriğinde taşır. Dördü somut, üçü soyut olmak üzere çeşitli evrensel kaideler yedi sayısının içeriğinde yer alır (Schimmel, 2011, s. 140).

Yedi sayısının pek çok ruhsal ve maddi unsuru bünyesinde barındırmasına bağlı olarak gelişen tamam olma ve ruhsal olgunluk seviyesine erişme ulviyetini teşkil ettiği bilinir. Yunan mitolojik şahıslarından Athena ile ilişkilendirilen bu sayı, esasında evren düzenine sirayet eden bütünlüğün sayısıdır. Roma kültür dairesinde bu sayı, şans getiren ve baht sembolü olarak bilinir. Roma'da bulunan yedi tepe kutsiyeti ifade ederken hükümetin daima olarak ilerlemesini sağlayan sayıdır (Schimmel, 2011, s. 152).

Yedi kat gök düşüncesi uyarınca inanışlarda kutsal ifade eden bir simgedir. Maya kültüründe kutsiyet inancının yanı sıra yedi sayısı konum bulma, ifade etme sembolü olarak kullanılır. Mayalarda dişiyi simgeleyen üç sayısı ile erkeği niteleyen dördün birleşimi evrenin ve insanlığın var oluşunu sembolize ederken yedi sayısının da verimlilik ve tohumlayıcı niteliğini işaret eder. Benzer bir düşüncenin farklılaşması olarak Asya ve Avrupa kültürlerinde de eril unsur üç sayısı ile dişil enerji dört sayısı ile temsil edilerek yediye ulaşan bütünlüğe dikkat çekilir. Böylelikle bu sayıya canlılık emaresi gösterdiği yönünde yorumlar getirilir. Hz. Süleyman'ın ibadetgâhında bulunan yedi basamak, Hz. Nuh'un güvercininin yedi gün süreyle havalanmış olması, Babil tapınakları yedi aşamalı olarak bilinir. Zekeriya peygamberin ilahın yedi göze sahip oluşundan bahsetmesi üzerine her yeri gören, bilen vasfının olduğu kanaatine varılır (Kızmaz, 2016, s. 93).

Altay kültür çevresinde yine bahtı sembolize eden bu sayı, kozmik oluşumun yedi gün sürekli olarak evreni dolaşan tanrı tarafından yaratıldığına olan inancı gösterir. Şamanizm'de Ülgen'e ulaşarak tanrısallığa erişim yedi büyük sınavdan geçmeyi gerektirir (Kızmaz, 2016, s. 97).

“Başım” adlı şiirde baş-boyun-gövde sistematığının mitolojik anlamsal çağrışımlarına işaret eden kullanım mevcuttur.

Bîhaber gövdeme gelmiş konmuş

Müteheyyiç, mütekallis bir baş

Ayırır sanki bu baştan etimi

Ömr-i ehrâma muâdil bir yaş! (s. 96)

Habersizce gelmiş gövdeme konmuş,

Coşkun, gergin bir baş;

Ayırır sanki bu baştan etimi,

Hayatı ehramunkine eşit bir yaş (s. 230)

Şiirde ‘gelmiş gövdeme konmuş’ denilerek “gök kubbe”yi yani gökyüzünün mitsel karşılığını kullanmış olan özne, gövde ile de yeryüzüne çağrışım oluşturur. Buna bağlı olarak gök ve yerin birleşimi, kutsal kısım olan boyun ile ifadelendirir. İnsan vücudundan ilahi bir uzuv olarak değerlendirilebilen boyun bölgesi, yeryüzünü

simgeleyen beden ile gökyüzünü sembolize eden baş kısmının bağlantı noktasındaki konumlanıştır. Esasında üçe ilave edilen dört birleşiminden kutsal yedinin doğuşunu çağrıştırır. Ayrıca boyun kemikleri de yedi adet olarak yer alır (Ersoy, 2000, ss. 138-140). Boyun imgesi mitolojide gökle yer arası geçişi ihtiva eden merdiven motifine de tekabül eder.

Gök ‘3’ ile yer ‘4’ sayısı ile simgelenirken bu birleşimi oluşturan şiir kapsamında $3+4=7$ mantığı oluşur. Keza ‘yedi’ sayısı kutsiyet atfetmesi yanında evrenin oluşumuna da işaret eden mitolojik bir imgeyi teşkil eder.

Haşim şiirlerinde benzer meyanlarda başka örnekler de yer almasına karşın öne çıkan bir kullanım ihtiva etmediği için çalışmanın ilgili kısımlarında yer yer atıflar yapılır.

2.7.6. Sekiz

Konfiçyus’a göre sekiz, yeryüzünü simgeleyen dört sayısının katını teşkil eder. Çin simgeciliği kapsamında bu sayı, bedenin aşamaları olarak önemli bir yer edinir. Sekiz sayısı ruhsal temizlenme ve rahatlamayı sağlayan bir nitelik teşkil eder. Ayrıca sekizinci günde gerçekleşen bu arınma inancı dolayısıyla dünyaya gelen çocuğunun sünnetinin de sekizinci günü bekleyerek yapılması gerektiğine dair bir düşünce de yer alır (Kızmaz, 2016, s. 122).

Musevi inançlarına göre arınmayı sembolize eden bu sayıya yüklenen anlamlarla birlikte ölen kişinin bedeninin sekizinci günden itibaren yok olmaya başlamasına dair inanışlar da mevcuttur (Ersoy, 2000, s. 478). Budist felsefede sıkıntı ve eziyetlerden kurtulma, aydınlığa erişim için sekil yol ile simgelenen kaideler yer alır. Bu ilkeleri yerine getiren kişi ruhsal huzura ermenin yanında dinî çerçevede de makbul bir bireyi sembolize eder. Sekiz yapraklı nilüfer çiçeğinin baht ve mutluluk getireceğine dair inanç yer alır (Schimmel, 2011, s. 172).

İslamiyet’te sekiz sayısı, tanrı katı olarak yorumlanmayıp Allah’ın rızasına ermiş kulun, onun mübarek cemaliyle karşılaşabileceği ulvi dereceyi işaret eder. Sekiz cennet inancının yanı sıra tanrısal tahtı taşımakla yükümlü sekiz melekten söz edilir (Kızmaz, 2016, s. 123).

“Öğle” şiirinde “Yeşil sular da büyük inciden çiçekler açar” (s. 130) dizesi ile lotus çiçeğini işaret eden bir kullanım mevcuttur. Mitolojik anlatılar çerçevesinde lotus

motifi, inciye oluşturan tohumlayıcı güçtür. Bu bitki Budist inanışlarda yer alan sekizli yol kaideleri kapsamında sayı mitolojisi ile de bağdaşım içerir. Sekiz ilkeye işaret eden sekiz yapraklı lotus; masumiyeti, vefakârlığı, manevi farkındalığın oluşumunu simgeler. Lotus, sekiz ilkeyi yerine getiren makul birey gibi çamurlu suyun içinden ferahlığa doğru yükselişi işaret eder (Onikibilgi, 2014).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARKETİPSEL UNSURLAR

Mitoloji, antik zamanların psikolojisi

Psikoloji ise modern zamanların mitolojisidir...

J. Hillman

3.1. Metin Tertibinde Arketipsel Düzen: Mit Sistematiği

Evren, dinamik bir yapılanma sistemini içermekle birlikte döngü, düzen ve ritim esaslı bir varoluşa dayanır. Mitsel ve arketipsel düzen çerçevesinde Frye’ın geliştirmiş olduğu ‘mit sistematiği’ edebî eserler üzerinde çözümlenir. Bu çalışmanın konusu itibariyle mevsimsel döngü şiir düzleminde ele alınır.

Evrimsel dönüşüm sistematiği kutsal sırrın evreleri biçiminde ay ve mevsimsel döngü içerisinde yer alır. Buna göre doğumla ilişkili biçimde tabiatın canlanışı ilkbaharla, ardından gelen gelişim evresi yazla, olgunluk aşamasının ağırbaşlı duruşu sonbaharla, toprağın üzerine kapanan örtü kış mevsimi ile özdeşim içerir. Mitolojik anlatılarda da yer bulan bu ilişkilendirme çeşitli döngüsel oluşumlarla varyantlaşma gösterilir. İnsan hayatının evreleri, tabiatın dönüşüm süreciyle benzerlik gösterir (Ersoy, 2000, ss. 370-371).

Evrensel dönüşüm arketipsel bakış açısı zemininde mevsim sistematiği ile uyumlu biçimde seyreder. Sürecin ahengini sağlayan zafer ve mağlubiyet, çaba ve duyarsızlık, var oluş ve yok oluş ritmik değişimler oluşturur (Frye, 2015, s. 189). Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde mevsimsel döngüyü edebî zeminde tezahür ediş biçimi ile ilişkilendirilerek farklı bir boyut kazandırır. Dönüşüm içeren simgeler, genellikle dört temel grupta incelenir. Yılın dört mevsimi örneğinden

hareketle gün, dört zaman dilimine ayrılır; hayatın dört gelişimsel dönemi mevcuttur (Frye, 2015, s. 192). Bahsedilen bu dörtlü işleyiş sistemi dört sayısının mitik değeri bölümünde detaylı örneklendirmelerle açıklanır. Bu döngüsel hareket Frye sistematığı ile beraber yazın biçimine de sirayet ederek edebî türlerle ilişkili bir anlatımı yansıtır. Buna göre Frye, ilkbahar miti ile ‘komedyâ’, yaz miti ile ‘romans’, sonbahar miti ile ‘tragedya’, kış miti ile ‘ironi veya hiciv’ türünü özdeşim içinde açıklar.

Mitolojik yolculuk arketipi olarak Joseph Campbell tarafından geliştirilen yaşamsal dönüşüm sistematığını yansıtan yola çıkış-erginleme-dönüş evreleri, Frye’ın geliştirdiği mevsim döngüsü ile benzer oluşum içerir. Bu değerlendirmeye göre; seçilmiş kahraman komedi ile ilkbahar mevsiminde dünyaya gelir, romans ile yazın yetkinliğine ulaşır, tragedya ile sonbahar kederinin ağırlığını hisseder, taşlama/hiciv ile mağlubiyeti tadar. Mağlubiyet olarak yorumlanan ölüm hadisesi mutlak bir yok oluş değildir. Döngünün ilahi gizemini oluşturan yeniden doğuşa erişen bir serüven yer alır (Al, 2017, s. 135). Mevsimsel döngü esasında gelişen mit sistematığını oluşturan unsurlar şu şekilde sıralanır:

3.1.1. İlkbahar/Komedyâ Miti

Frye’ın özdeşim kurduğu ilkbahar mevsimi miti ve komedyâ türü edebiyat bilimi açısından inceleme alanı oluşturur. Başlangıç formunu Antik Çağ’da oluşturan tiyatrunun bir türünü teşkil eder. Bu türe dair ilk açıklamalar Aristo’nun *Poetika* metninde yer alır. Keskin çizgilere sahip şekil, muhteva ve üslup ilkelerine bağlı gelişen bir türdür (Sarıçiçek, 2013, s. 24).

İlkbahar miti; fecir aydınlığı, yeniden doğum, tazelenme ve karanlığın mağlubiyetini simgeler. Bu miti kapsayan edebî oluşumda yan karakterler olarak anne ve baba yer alır (Korucu, 2006, s. 67). Seçilmiş mitik kahramanın küllerinden yeniden kendini inşa edişini, ebediyete ulaşma galibiyetini ve ilahlaşma serüvenindeki başarıyı simgeleyen bir evreyi oluşturur. İlahlaşma olarak ifade edilen durum, bireyin özünü tanrı ile buluşturma, birleşme zaferi olarak yorumlanır (Sarıçiçek, 2013, s. 25).

Yunan mitolojisi bağlamında değerlendirilen Dionisos kültü ile ilişkilendirilen ilkbahar miti, verimliliği simgeleyen bir motiftir. Kişinin doğurganlık nitelikleri vesilesiyle ruhsal arınma yaşamasına dikkat çekilir. Üreme eylemi ile şehvi dürtüler işaret edilirken, arınma durumu kapsamında esrikleşme hâli ve duygusal coşku ön

planda tutulur. Bu miti çağrıştıran imgelerde arzu, heyecan ve sarhoşluğa yakın bir kendinden geçiş hâli ile birlikte yeniden oluşumun saf coşkusu dikkat çeker. Bu bağlamda ritmik bir ahenkle yapılan danslar, eğlenceli atmosfer ve şiir/şarkı gibi unsurlar yer alır. Şamanist kültürde şamanın dans ederek transa geçme eylemi gibi mistik coşku beraberinde tanrıyla birleşme inancı yer alır (Baypınar, 1978, s. 558).

Kendi tözsel cevherinden yeniden oluşum gösteren tabiat, yeşil renklerle bezeli tasviriyle umutları canlandırarak yenilenmeyi sağlar. Yeşil rengin yaratıcı hayal dünyasını harekete geçirmesine bağlı olarak Kelt mitolojisinde yer alan Yeşil Adam motifi, ilkbaharın yeniden oluşum içeren anlamlandırmasına dayanan bir figürdür. Batı kültüründe üretkenliğin sembolü olarak genç ve verimli bir kadın simgesi yer alır. Hristiyan kültür çevrelerinde Hz. İsa'nın ıstıraplı serüveni ve yeniden dirilişini ifade eden kuzu motifi yer alır (Wilkinson, 2011, s. 40).

Divan-ı Lügati't-Türk eserinde de yer aldığı üzere Türk kültüründe yılı dört zaman dilimine ayıran bölümler mevcuttur. İlkbahar yani nevruz, oğlak ay veya uluk ay olarak ifade edilir (Taş, 2002, s. 141). Türk kültüründe geniş anlamlar ihtiva eden bahar şenlikleri yer alır. 'Isıyak' gibi isimlendirmelerle anılan bahar mevsiminde, ortada yakılan ateşin birleştirici gücüyle çember düzeninde oturularak kımız tüketilir. Üzerinden atılan ateş kişiyi arındırma işlevi üstlenir. Tabiatın yeşillenmesiyle birlikte kutsal kabul edilen ağacın altında kurban törenleri gerçekleştirilir (Karakurt, 2017, s. 151). Böylelikle mitik anlamda kurban sembolü de önem arz eder. Zira bedenini tanrıya kurban ederek onun katına erişme cesareti ve itaati gösteren birey, kutsanmış bir varlık olarak yeniden dirilen ölümsüz kişidir.

İlk yaratılan şeylerden biri olarak 'ritim' unsuru görülür. İnsanda ilk kalp yaratılır, o da ritim duygusuyla birlikte atmaya başlar. Böylelikle arketipsel bir paye verilmesi gereken ritim unsuru bu döngüsellik düzeninin de özünü teşkil eder. Tıpkı bir dans ahengi gibi hiçbir mevsim karışıklık içerisinde sunulmaz, akış ritmiktir. Dans duygusu ile yeniden doğuş teması bu noktalardan birleşir. İlkbaharda doğan duygular ve ritmin başlangıcıyla doğa ve insan coşar, akar, heyecana kavuşur.

Haşim'in sanat görüşü dâhilinde bahar, tabiat, çiçekleniş, gök faktörleri sıkça başvurulan estetik unsurlar olarak kullanılır. Haşim'in bu öğeleri klasik şiir düzenine

yaklaşan bazı meyillerle sunması yanında daha çok modern tarz ile sentezlenmiş özgün bir tutumu sergiler.

“Şeb-i Nisan” şiirinde bahar mevsimi betimlemesi esas alınıp şiirdeki motiflerin işleniş i itibariyle de Frye’ın mit sistematığı çerçevesinde “ilkbahar/komedy a miti” işleniş in bütünlüğüne yansır.

Mahmûr, muzî, mâî, derin bir şeb-i nisan

Olmuştu nücûmuyle miyâh-ı dile rîzân.

Dallardan uçan itr-ı bahâr-ı mütefekkir

Dökmüştü o solgun şebe hûlyâ, emel ü şî'r. (s. 171)

Uykulu, ışıklı, mavi, derin bir nisan gecesi

Yıldızlarıyla gönül sularına dökülmüştü.

Dallardan uçan düşünceli baharın güzel kokusu

Dökmüştü o solgun geceye hûlya, istek ve şiir (s. 175)

Alıntılanan kısımda baharın ve tabiatın tasviri aktarılır. Bu bağlamda oluşturulan atmosfer, şiir öznesinin ruhsal duygularına da hitap eder. İlkbahar miti; hayal, istek ve arzuların tabiatla koşut biçimde canlanışını ihtiva eder. Şiir öznesinin muhayyilesinde de ‘solgun gecede hûlya, istek ve şiiri’ dökülmeye başlar.

Sesler gülüşür sayede, sevdâ ile bîhûş,

Bâd anları eylerdi nevâzişle derâgûş.

Bir cism-i perestîdeyi kalb üstüne sarmak

Hırsıyla başım sıtmalı, gözler kuru, parlak,

Eller asabî, hıçkırarak sâhile indim,

Karşımda deniz... Göklerin altında gezindim. (s. 171)

Sesler gülüşür gölgede, sevgiyle şaşırmış;

Yel onları okşayarak kucağına alırdı.

Tapınılan bir vücudu kalp üstüne sarmak

Tutkusuyla başım sıtmalı, gözlerim kuru, parlak,

Ellerim sinirli, hıçkırarak kıyıya indim,

Karşımda deniz... Göklerin altında gezindim (s. 175)

İlkbahar mitinde sevgi, umut, neşe ve bunlarla birlikte bireyde esrikleşme gibi bir duygu kaçınılmaz biçimde yer alır. Aktarılan bilgilere paralel olarak şiirde ‘sesler sevgiyle gülüşür, tapınılan vücudu sarmak tutkusu’ gibi kullanımlar mevcuttur. Baharın neşesi duygusal anlamda coşkunluk verirken tabiatın güzel görüntüsü sarhoşluğa götüren hayranlık hissini canlandırır.

Mit sistematığına göre ilkbahar motifinin yan karakterleri olan figürler, anne ve babadır. Şiirden hareketle yorumlamak gerekirse ‘yel onları okşayarak kucağına alırdı’ dizesinde hava elementine annelik vasfı yüklenerek ‘sarıp okşayan, koruyan’ bir anlam dâhilinde anne imgesi çağrışımı sağlar. Öte yandan yine yan karakterleri yansıtan şiirin ikinci kısmındaki şu dizelere bakılır:

Olmuş denizin rûhu semâlarla hem-agûş

Bin bûseyi tanzir ile encüm suya dolmuş;

Eşcâr ü hava gölgede sessiz sarışır, gel!

Gel, yalnızım ey beklenen hüsn-i muhayyel! (s. 171)

Denizin ruhu göklerle kucak kucağa,

Bin kez öpüşürcesine yıldızlar suya dolmuş;

Ağaçlar ile hava gölgede sessizce sarışıyor, gel!

Gel, yalnızım, ey beklenen hayali güzellik! (s. 175)

Aktarılan dizelerde yeryüzüne ait bir unsur olarak ‘deniz’ ile ‘gök’ kucaklaşmasından bahsedilir. Bu ifadelendirme, yer ve göğün birleşiminden yaratılan evreni sembolize ederek “ilk evlilik” anlamlandırmasını hatırlatır mahiyette bir kullanımdır. Yer ve göğün birleşimi ile yan karakterlerdeki anne-baba motiflerinin aktarımı sağlanır. Ayrıca bu ‘bir’leşme neticesinde ‘üretkenlik ve dölleme’ faktörleri gerçekleşmiş olup tabiat ise bu birleşimin çocuklarıdır. İlkbahar mitinde yer alan cinsellik ve üretkenlik motifleri şiirde bu sayede sağlanır.

Bu mitin teorik zemininde kahraman; tanrıya ulaşma, kutsiyet kazanma yollarını arar. Şiirden hareketle “ilk evlilik” konusu irdelendiğinde gök ‘üç’, yer ‘dört’ sayısını

sembolize eder. Bu sayıların birleşiminden doğan ‘yedi’ rakamının kutsiyete ulaştıran ‘merdiven’ simgeçiliği karşılığı, öznenin tanrılaşma meyli ile özdeşim içerir.

*Ey çeşm-i siyah, ey dağınık zülf-i şeb-engîz,
Ey leb ki eder âteşi her cinneti tecvîz,
Ey sîne ki âlâmımı tenvîm edeceksin,
Ey rûh-ı heves, rûh-ı ziyâ, rûh-ı mehâsin,
Gelsen ve bu hicrânı, bu âlâmı bitirsen,
Sen anlayacaksın beni ey rûh-ı ziyâ, sen! (s. 172)*

*Ey kara göz, ey geceyi andıran dağınık saç,
Ey ateşi her çılgınlığa izin veren dudak,
Ey üzüntülerimi uyuşturacak göğüs,
Ey isteğin ruhu, ışığın ruhu, güzelliklerin ruhu,
Gelsen ve bu ayrılığı, bu acılan sona erdirsen,
Sen anlayacaksın beni ışığın ruhu, sen! (s. 175)*

Yukarıda bahsedilen cinsellik motifine uygun olarak ‘dudak, göğüs, güzellik, ılık, saç, göz’ gibi kullanımlar kadın temini yansıtmalarının yanında cinsel sarhoşluk içinde anima arketipi arayışının da sembolü niteliği taşır. ‘Işık arketipi’ tanrıça figürüyle birleşerek kadın ruhunu temsil eder.

*Sarmış dil-i eşyâyı heves, bûsiş ü hâhiş.
Hep çift idi karşımda: kamer, encüm ü eşcâr,
Bendim yalnız ordaki bîhemser ü bîdâr
Durgun suya baktım ve dedim: Âh ölebilsen
Mâdem ki yok ağlayacak mevtime kimsem. (s. 172)*

*Sarmış eşyanın gönlünü istek, öpüş ve dilek.
Her şey çift idi karşımda: Ay, yıldızlar ve ağaçlar,
Bendim yalnız orada eşsiz ve uykusuz.
Durgun suya baktım ve dedim: Ah ölebilsen,*

Mademki yok ölümüne ağlayacak kimsem (s. 177)

Şiir öznesi ilkbahar mitinin, nevrüz canlanışını yansıttığı ilk bölümlerin yanı sıra şiirin son bendinde sarhoşluk ve esriklik hâinden bir nebze uyanış göstererek yalnız oluşunu fark eder. Ona göre yer-gök, ay, yıldızlar, ağaçlar çift iken kendi tekliğini, tamamlanmamışlığını hatırlar ve ölmeyi arzular. Esasında başlangıçta kadın, eş, anima arzularken realite karşısında dehşete düşerek artık arzulanan duygu ölüm karanlığına dönüşür. Haşım'ın yatay geçişli duygu aktarımı burada özenle kullanılmış olup tabiat gibi canlanan-sönen duygu geçişleri de yansır.

Lacan teorisinden hareketle psikanalitik yorum perspektifinden bakmak gerekirse 'ayna teorisi' esaslı yorumlar getirilir. Şiir öznesi anlatımına bir bahar gecesinde suyun kenarında gökyüzü ve tabiatın suya yansıması tasviri ile başlar. Bu aktarım duyu çerçevesinde devam ettirilerek tasviri anlatım yerini ruhsal aktarıma bırakır. Tekrar reele dönen özne ayna işlevi gören su merkezinde her şeyin çiftini, yansımasını görüp kendini suyun yüzeyinde yani aynada arayan birey olarak görülür. Lacan teorisinde imgesel düzlemde kalmış, aynada benliğini arayan bireyin hüznü ve tedirginliğini gösterir. Keza kadın temelli arzular ilk bağlanılan nesne olan anneyi arayan bu kişilerin tipik duygusu olarak da Lacan teorisine uyum gösterir.

“Bahâr” şiirinde ismiyle de bağlantılı olarak Frye sistematığı içerisinden ‘ilkbahar/komedyâ miti’ işlenişine rastlanır. Şiir sıralaması dikkate alındığında *Kış* isimli metinde beklenen, umut edilen, yükselim gösteren hava, “Bahâr” şiirinde kaos ortamının dağıldığı biçimde tezahür eder.

Nev-incilâ fecrin

Semâ-yı sâkin u gülğûnu inkişâf etmiş

Bir cihân-ı buhârın üstünde.

Ve şimdi serin

Esen nesîm ile doldukça rûha arâmiş,

Sanki etmektedir hayâle temâs

İpekli örtüsü bir hüsn-i şûh u sehhârın (s. 219)

Yeni parlayıp ağaran tan yerinin

Durgun ve gül renkli göğü açılmış

Bir buhar dünyasının üstünde

Ve şimdi serin

Esen rüzgâr ile ruha esenlik doldukça,

Sanki hayale dokunmakta

Şuh ve büyüleyici bir güzelliğin ipekli örtüsü... (s. 73)

Baharın, canlanışın başlangıcına paralel olarak günün de başlangıcı seçilmiş yenilik, tazelik duyguları oluşturulur. Buna göre fecir vaktinin renk sembolizasyonu bakımından kıvıllığı gül rengi ile özdeşim gösterir. ‘Rüzgâr’ ifadesi ile bu güzel esenlik dolu sabahta yayılım göstererek hava elementinin de dinamik yapısı etkileşimi hızlandırır. Güzellik ve büyüleyici bir şuhluk ile anılarak dişil enerjiyi gül renkli benzetimi ile destekleyen hava, göğün ipekten örtü olma inancına da gönderme yansıtır. Keza ok-yay sembolizasyonu çerçevesinde düşünüldüğünde de gökyüzü ipekten gezle oluşturulan kavs olarak simgelenir. Gökyüzü tasviri ile başlayıp daha çok gün doğumu anımı tablo şiir geleneği çerçevesinde aktaran Ahmet Haşim, şiirin devamında da yeryüzüne dair tasvirler aktararak bahar mitini karşılayan çağrışımları sunar.

Sularda, tûde-i eşcâr-ı sebzûn u bahâr

Yeniden ra'selerle nakşolmuş...

O gümüş

Safha üstünde şimdi her şey var:

Kelebek, serçe, kumru, kırlangıç

O böcekler ki samta bir müz'ic

Nefha eyler, yorulmadan, isâr;

Sonra onlarla; sönmek üzre duran,

Soluk semâdaki mahmûr dîde-i elmas... (s. 219)

Sularda baharın yeşil renkli ağaçlarının kümesi

Yeniden ürperişlerle işlenmiş...

O gümüş

Düzlem üstünde şimdi her şey var:

Kelebek, kumru, kırlangıç, serçe,

O böcekler ki sessizliğe bir usandırıcı

Soluk verir yorulmadan, cömertçe.

Sonra onlarla, sönmek üzere duran,

Solgun gökteki elmas parıltılı baygın göz... (s. 73)

Alıntılanan ikinci kısımda artık yeryüzünde gözlemlenebilen varlıkların tasviri, miti doğrular nitelik gösterir. Bu kapsamdan hareketle ‘yeşil renk, ağaçlar, suların canlanması’ fiziksel anlamda ilkbaharda evrenin uyanışıyla gelen hareketliliğin aktarımıdır. Keza ‘yeniden ürperişlerle işlenmiş’ dizesi ile kıştan kalma soğuk, itici ve katı atmosfer yerini baharın serin, esenlik getiren dokunuşuna bırakır. Alışılan düzenin tersine yeni ama güzel bir ürperme, canlanma sunar. Öte yandan alıntılanan dizelerde ‘böceklerin usandıran sessizliğe cömertçe soluk vermesi’ söylemi de yine hava unsurunun soluk/nefes formuna girerek sessizliğin bezdiren durgunluğuna cömertçe ses vermesi işitsel duyuların da aktifliğini simgeler. Ayrıca ‘cömertçe’ ifadesi önemlidir çünkü bahar mevsimi de miti de bolluk, bereket sembolünü ihtiva eder.

Bir önceki bölümde gökyüzü ipek örtü ile simgelenirken bu kısımda da bağlantılı biçimde ‘gümüş safha’ olarak ifadelendirilmesi tesadüfi bir kullanım değildir. Osmanlı geleneğinde belirginlik gösteren kültürel inanıştaki ok-yay simgeselliğini hatırlatır yapıdadır.

Batı tarzı nazım biçimlerinden olan sone nazım şekli ile oluşturulan “Gülerken” adlı şiirde bahar atmosferi Frye’ın ‘mit sistematigi’ bağlamında incelenmeye değer meyyalle kaleme alınır.

Gülerken ey ebedî rûh-ı hande-i eshâr

Önümde penbe güneşler uçar, güler sanırım,

Yağar hayâlime ey hiss ü fikretim, sanırım,

Şelâlegâh-ı şafaktan etek etek ezhâr. (s. 208)

Gülerken, ey sabahların gülüşünün ölümsüz ruhu,

Önümde pembe güneşler uçar, güler sanırım,

Yağar hayalime ey duygu ve düşüncem, sanırım,

Tan yerinin çağlayanından çiçekler etek dolusu (s. 47)

‘Hayalime yağar’ ifadesi ile ‘tan şafağında gecenin ölümü’ söyleminin ardından sabahın ilk ışıklarıyla birlikte yeniden uyanan doğa, öznenin de hayallerinin gün yüzüne çıkacak bir mahiyette ifade edilir.

‘Çiçeklerin tan yeri çağlayanında etek dolusu yağması’ tasviri su unsurunun anne simgesi oluşu ile ve etek ifadesiyle de çağrıştırılan dişil enerjiyi yansıtarak öznenin bu hayalinin anne imgesinde birleşmesini sağlar. Öte yandan bu kısımda yer verilen ‘çağlayan’ tercihi durgun, statik yapıdaki -havuz, göl vs.- suyun yerine kasıtlı bir tercih olarak bahar mitinin dinamik yapısına uygun su betimlemesi oluşturur. Hareket katmış; canlılık, yaşamsal aktiflik, coşkun bir akış oluşturur.

Gülüşlerin mi çiçek, yoksa leblerin mi çiçek?

Çiçek de olsa lebin, handeler de nûr olacak;

Bu bir teâdül-i hilkat ki zehre-i lebine

Düşen ziyâ-yı tebessüm esir ü nûr olacak... (s. 208)

Gülüşlerin mi çiçek, yoksa dudakların mı çiçek?

Çiçekten olsa dudağın, gülüşler de ılık olur.

Bu bir yaratılış denkliği ki dudağının çiçeğine

Düşen gülümseyişin aydınlığı hava ve ılık olur. (s. 47)

Şiirin ikinci dördlüğü olan bu kısımda daha çok şehevi duygularla sunulan kadın motifi dudak sembolü ile anlam kazanır. ‘Işık, hava, aydınlık, gülümseyiş’ ifadeleri ilkbahar mitini tamamlar nitelikte söylemler aksettirirken aynı zamanda da kadın teminin duygusal anlamda verdiği coşku ile de bağlantılandırılır. Keza klasik şiirde genellikle mutlu tablo tasvirlerinde kadın temi vazgeçilmez figür olarak yansır. ‘Yaratılış denkliği’ lafzının dudak sembolü ile birlikte kullanımı yine klasik şiirde yaygın anlamlandırmalar ihtiva eden “ab-ı hayat” mazmununu hatırlatır. Böylelikle ilkbahar miti kapsamında ölümsüzlük suyu, tanrıyla birleşme yolunu açarak da bu miti destekleyen unsurlar sağlanır. İlkbahar simgecilliğindeki üretkenlik, arınma, cinsellik gibi unsurlar yaratılış dudağı sembolünde birleşerek yansıtılır. Ayrıca ‘yaratılış’ ifadesi

önceki bölümde çağrıştırılan anne imgesinin de çoğaltma ve üreme işlevleriyle birleştirilir.

Gül, ey melek! Şeb-i şî'rimde şî'r-i nûrunla

Sehâbeler gülerek böyle âkis oldukça

Açar bahâr-ı hayatımda penbe bir gonca! (s. 208)

Gül, ey melek! Şiirimin gecesinde ışığının şîiriyle

Bulutlar gülerek böyle yansılıkça,

Pembe bir gonca açar hayatımın baharında (s. 47)

Şiirin üçüncü kısmına gelindiğinde yine ortak miti destekleyen unsurlar olarak 'melek, ışık, bulutların gülmesi, pembe gonca, hayatımın baharı (gençlik)' söylemleri tespit edilen mit simgesini destekler nitelikteki kullanımlardır. Gonca gençliği, yeni oluşumu simgelerken özne, 'hayatımın baharında' diyerek bu anlamlandırmayı şahsında da yansıtır. Öte yandan Haşim'deki karamsarlık duygusu çoğu kullanımlarında sabitlik taşıırken örneğin "Hayal-i Aşkım" şiirinde bahsedilen kara bulutlar, bunaltan güz atmosferi burada yerini renkli bulutlar ve gülüşlere bırakır.

3.1.2. Yaz/Romans Miti

Zirveyi temsil eden bu evrede zafer ve ilahi evlilik motifleri yer alır. Tanrısallığa eren birey, başarısı karşısında cennet mükâfatına kavuşur ve böylece doruk yaşantı evresinde yer alır. Bu mitin öyküsünde yan karakterleri dost ve gelin figürleri oluşturur (Korucu, 2006, s. 67). Yaz genellikle her kültürde gerek folklorik gerekse psikolojik biçimde zirveye ulaşmanın mevsimi olarak anlamlandırılır. Pek çok solgun bitki, köşeye çekilmiş hayvan, zihninin derinlerine gömülmüş birey yaz geldiğinde kendini hayatın coşkusunda bulur.

Frye' göre romans türü, edebî deneyimler neticesinde estetik hazza ulaştıran en yüksek doyumunu sunar. Oluşması beklenen idealler ile özdeşim içeren bu motif, edebî türde ideal bir dünya düzeni oluşumunun izlerini içerir. Aydın kitleyle münasebet içeren bu türde, şahıslar fazilet sahibi kadın ve erkek kahramanlardan seçilir. Neticede gerçekte olmayan ama idealize edilen unsurların yer aldığı bu edebî tür, Frye tarafından hayallere en yakın nitelikte yer alması yönüyle değerlendirilir (Frye, 2015, s. 220). Romansı oluşturan edebî oluşumlarda kesinlikle mitik kahraman başarıya nail olan kişi

biçiminde tasvir edilir. Bu başarıyı oluşturan zorluklarla dolu aşamalar kısaca şöyle açıklanır: Zorlu yola çıkış, atlatılan ufak nitelikteki sorunların ardından gelen büyük çatışma ve kahramanın bunu alt ederek zaferi elde edişi şeklindeki evreleri içerir. Yunan literatüründe bu evreler; agon (çatışma), pathos (ölümcül mücadele), anagnorisis (farkına varma) şeklinde sıralanır. Romans kahramanı ilahi bir kudretin vücut bulmuş hâlini temsil eden figürdür böylelikle ondan beklentiler de bu yönde olur (Frye, 2015, s. 221).

Kışın durgun yapıdaki oluşumuna mukabil biçimde yaz mevsimi dinamizmi simgeler. Uyanışı ve yaşamın kendisini ifade eder. Kış ve yaz bu nedenle birbirine karşıt motifler olarak değerlendirilir (Taş, 2002, s. 141). Yunan mitolojisinde yetkinliğe ve tecrübeye erişimin sembolü olarak yaz mevsimi, Apollo ve Demeter ile ilişkilendirilir. Sembolize eden hayvan ise gücü temsil eden aslan ve ejder figürleridir. Çin mitolojisine göre nilüfer ve şakayık bitkisi yaz mevsimiyle ilişkili olan sembollerdir (Wilkinson, 2011, s. 40).

“Terane” adlı şiirde güneşin, ateşin, kadının ve tabiatın simgelenişi Frye’ın yaz miti sistematiğine uygun bir tezahür gösterir. Buna bağlı olarak şiirde;

Gel ey mihr-i hayâlim, ey benim âmâc-ı âmâlim

Evet ey yâr-ı nâzanım

Perestîdem, enîsem, dil-berim, ey şûh-ı handânım, (s. 205)

Gel ey hayalimin güneşi, ey benim isteklerimin hedefi

Evet, ey nazlı sevgilim

Tapındığım, arkadaşım, güzelim, ey gülen şuhum (s. 55)

Alıntılanan dizelerden anlaşıldığı üzere klasik edebiyat geleneğinin padişah/otorite/sevgili vasıflarını bünyesinde barındıran unsur şiirde güneş sembolünde birleşir. Yaz miti ve reel anlamda mevsimin vazgeçilmez unsuru da güneş ve verdiği coşkun enerji ile sıcaklıktır. Diğer bir boyut olarak ise güneş için yine ‘tapındığım’ ifadesindeki gibi bir anlam yüklenerek Frye’a göre bu mitte yer verilmesi gereken ‘ilahlaştırma’ eğilimi açıkça gözler önüne serilir.

Bak etraf u havâliye,

Ufuklar mübtesem; hulyâ-yı subhun şûh-i nâzı

Uçar her berg-i hazrâdan;
Çiçekler hep târî, kuşlar münevver, lahn-ı dil-sâzı
Bekâret ebr-i sevdâdan
Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hulyâdır!
Cihân mahmûrdur, her yer harîm-i aşk u sevdâdır: (s. 205)
Bak yöreye, çevreye,
Ufuklar gülümser; sabah hülyasının nazlı şuhu
Uçar her yeşil yapraktan;
Çiçekler hep taze, kuşlar parlak, gönül okşayan sesi
Sevginin el değmemiş bulutundan
Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hülya!
Dünya sarhoştur, her yer aşk ve sevginin ocağı [olmuştur (s. 55)

Şiirin devamı olan bu kısımda ise ‘ufuklar gülümser, yeşil yapraklar uçar, çiçekler tazedir, parlak bir aydınlık hâkimdir’ gibi anlamlandırmalar ile yaz mitinin coşkun ve mutlu atmosferi tasvir edilir. Romans türü kapsamında geçmişe yönelerek hayranlık duygusu yer alır. Bununla birlikte kurgusal yolculuk, ideal dünya düzeni oluşturma arzusuyla beslenir (Frye, 2015, s. 220). Frye’in bu ifadesine göre şiirde ‘el değmemiş, bakir bir buluttan altın, zümrüt, hülyalar yağması’ dizesi teoriye uygun olarak mit kapsamında gelişen altın çağın niteliklerine yaklaştıran bir aktarımdır. Dünya sarhoş olur, mutluluk ve sevgi duyguları ile baskın bir atmosferi teşkil eder.

Frye’in mit sistematüğinde bu motifin yan karakterleri olarak dost ve gelin simgeleri kullanımdadır. Şiirde ise hemen başında ‘hülyamın güneşi, enisim (arkadaşım)’ diyerek şiir boyunca yüceltilen bu varlığa teoride yer alan dost vasfı verilir. Ayrıca kutsal evlilik ve gelin gibi motifleri karşılayan bir tutum olarak ise kadını çağrıştıran ‘ocak’ söylemi dikkat çeker. Bu kullanım ‘ocağın hanımı’ arketipinin anlam alanlarını düşündürerek ev, yuva imgeleri yoluyla bahsedilen ‘evlilik ve gelin’ motiflerine ulaşılır.

“Yedd-i Neseviyyet” şiirinde çiçekli, gün ışığının yoğun parlaklığında neşe ve arzu dolu ortam tasviri ile ‘yaz miti’ söz edilmesi gereken yönelimdedir. Çünkü şiir

boyunca bahar, güzellik, nee, ışık, güneş gibi unsurlar gerek tasviri anlamda gerekse mit sistematigi bağlamında yaz/romans mitini gösterir. Buna göre “yepyeni şiir, güzelliklere, hayata bağlılığın ezgisi, eğlence, sevgi” gibi ifadeler bahsedilen mitin temel mantığını oluşturan yeniden doğu, hayattan zevk alma gibi yönelimleri gösterir.

Yaz mitinin teorik alt yapısına bakıldığında doğadan, bilinmezlikten gelen bir ‘el’in yardımı, kılavuzluğu gibi unsurlar şiirin son dizesine işaret eder.

Semâ-yi gam-ı hayatın, o ufk-ı hznnde,

O, bir sitâre, o bir mihr-i h u sevdâkâr;

O el ki ir'-i hafâsıyla mâtem-i beşerî,

Gumm-ı kalbini şefkatle mahveder, uvalar... (s. 193)

Hayatın tasalı göğünün o üzünçlü ufkunda

O bir yıldız, o uh ve sevdalı bir güneş

O el ki gizliliğin iiriyle insanlığın yasını,

Yüreğinin tasalarını şefkatle yok eder, ovalar...(s. 23)

Dizeleri yaz mevsiminde en yoğun ışınlarını yansıtan gç sembolü güneşi ve gelen yardım elinin okayarak üzünçlü ufkı yok etmesinden bahseder.

Yaz mitinde görülmesi gereken kaosun geride kalmasını, serüvenin üzüntü ve sıkıntılarını yok eder. Ayrıca el simgesi pek çok kültürde ‘görünmez el’ şeklinde tanrının kutsamasını ifade ettiğine inanılarak kültürler arası varyantlamaya da uğramış bir semboldür. Öte yandan otorite ve gücü temsil eden de bir yönü vardır. Ayrıca ‘insanlığın yası’ ifadesi burada şiir öznesinin mutlu anda dahi hüznünü bırakmayan yanını yansıtır.

3.1.3. Sonbahar/Trajedya Miti

Sonbahar miti ve trajedi tr mit sistematigi kapsamında ilişki içeren unsurlar olarak değerlendirilir. Sonbahar mitinin edebî tezahürü olarak yansıyan trajedi türünde birtakım sınavlar yoluyla karşı karşıya kalan kahraman yer alır. Kader döngüsünün en üstünde yer alan kahraman varlık ve yokluk, tamlık ya da hiçlik gibi bir ince çizgide bulunarak kendi kaderini belirleyecek hayati adımı atar. Bu yönüyle trajik bir serüven kapsamında değerlendirilen kahramanın sorumlulukları oldukça fazladır. Mitolojik

yolculuk arketipi çerçevesinde değerlendirildiğinde bu sorumluluk sadece kendini bağlayan bir durumu teşkil etmeyip kurtarmakla yükümlü olduğu insanlığı da etkileyen bir mesuliyeti içerir. Seçilmiş kahraman olması dolayısıyla yeryüzündeki varlıkların üzerinde bir noktada yer alan bu kahraman göklerdeki ilahilik sırrına erişmeye yakın durumdadır. Bu yüksek nokta anlatılar içinde kimi zaman bir ağaç tepesi veya dağ zirvesi olarak tasvir edilebilen üst noktalarda bir mekân algısı yaratır. Mitolojik bir kahraman olarak değerlendirilebilen Prometheus, İsa ve Âdem bedenlerinin yer aldığı âlemin ötesinde, maddi âlemin mahkûmiyeti ve maneviyatın huzuru arasında bir yerde bulunur (Frye, 2015, ss. 241-242).

Seçilmiş kahramana sıradan insanlardan ziyade bir imkân dâhilinde sunulan hür irade yetisiyle bir adım atsa tanrısal kudrete erişebilecek potansiyel güç verilir. Yüklenen bu sorumluluk ve hür irade karşısında ezilen kahraman erginleşme sürecindeki bireyi sembolize eder. Tragedya türü, muhtevası kapsamında yer alan ağır başlılığı bünyesinde barındırır. Öte yandan seçilmiş sözcükleri içeren özenli bir üslupla oluşturularak asıl bir nitelik içerir (Frye, 2015, s. 248). Aristo bu edebî türün kapsamı gereken nitelikleri şöyle açıklar: Tragedya, başlangıç ve bitişi belli olan ölçülü bir uzunluk içerir. Sanatsal bir kullanımı yanında ahlaki değerler çerçevesinde gelişen bir söylemi kapsar. Tragedya türünün işlevi, aksettirilen üzüntü ve dehşete düşüren endişe gibi hislerle bireyin ruhunu arındırması, ihtiraslardan uzaklaştırması olarak belirlenir. Bu işlev psikolojide yer alan katharsis/boşaltım yöntemine işaret ederek ruhsal arınma ve ferahlama sağlar (Aristo, 2012, s. 22).

Frye, tragedya türünde uzlaşmazlık temasının yoğun biçimde yer aldığını ifade eder. Buna göre parçalanmış aile formunun, toplumla anlaşmazlık içinde yansıtıldığı örnekler vardır. Genel itibariyle duygusal ve düşünce anlamında uzlaşım içermeyen bir toplum düzeni tasvir edilir. Bu uzlaşmazlık temine çeşitli unsurlarla anlamsal çağrışım oluşturulur (Al, 2017, s. 137).

Tragedya edebî türünde kurban edilme motifinin ardından felaket/pathos miti gelir (Frye, 2015, s. 250). Keza Korucu da bu mit için felaket senaryosunu hazırlayan şu yorumları aktarır: Sonbahar, güneşin yok oluşu, ölen yaratıcının, sıkıntı içindeki hayattan kopuşun ve çöküşün sembolüdür. Kahraman tek başınadır ve hain ve siren motifleri, yan karakterleri temsil eder (Korucu, 2006, s. 67).

Haşim, düşünce dünyasında doğa/tabiât unsurlarına her zaman önemli bir paye atfeder. Eserlerine kimi zaman imgelem yoluyla kimi zaman alegorik, metaforik biçimlerde sirayet eden bu unsurlar onun şiirlerinde sanatsal niteliğin estetik boyutu için kaçınılmaz mahiyet taşır. Buna bağlı olarak “Hayal-i Aşkım” şiiri irdelenecek olursa şöyle izahlandırılır:

Münfail bir semâ-yı giryânın,

Zerdî-yi iğbirârı altında

Münkeşif bir hazân-ı nâlânın,

Gird-bâdi-yi gam-nisârında (s. 185)

Kırgın, ağlayan bir göğün

Küskün solgunluğu altında

Gelişmiş; bir inleyen güzün

Üzüntü saçan kasırgasında (s. 13)

Alıntılanan bu dizelerde birtakım tabiata dair unsurlara insani vasıflar yüklenerek kişileştirme yoluna gidilir. Tabiat ile insan özdeşimi üzerinden duyu ve duygu aktarımları gerçekleştirilir. Zira Haşim’in eserlerinde ve sanat görüşünde doğa imgesi vazgeçilmez bir önem teşkil eder.

Şiirde yer alan ‘kırgın ağlayan gök/ küskün solgunluk/ inleyen güz/üzüntü saçan kasırga’ ifadeleri insandan doğaya duygu aktarımı yüklenmiş söz öbekleridir. Aynı zamanda “kırgın, küskün, solgun, inleyen üzüntü, kasırga” gibi ifadeler Frye’in ‘mit sistemi’ kapsamında yer verilen “sonbahar/tragedya miti”nin de yansıması olarak değer bulur. Keza ifadelenişteki hüznü veya Haşim söylemiyle ‘melal’ esaslı anlatımın duygusal aktarımı okura nüfuz eder. Bunu sağlayan sözcük imleri ile birlikte aliterasyon sanatı olarak ‘n-l’ akıcı/tınılı seslerin kullanımı tercih edilir. Güz iniltisinin ses/fonetik değeri cinsinden de karşılanması yoluna gidilir.

Haşim şiirlerinde sıklıkla tabiat evvela duyularla algılayıp daha sonra duyguya dönüştürme biçiminde işlenir. Görülür ki; şiir öznesinde güz teminin duyularla algılandıktan sonraki duyguya geçiş karşılığı santimentalizm denilebilen bir hassasiyet gösterir. Örneğin; görme duyusuna hitap eden gök unsuru kırgın ve ağlamaklı bir duygu boyutunda yansıtılır. Buna bağlı olarak düşünüldüğünde göğün özgü bir durum olan

yağış olayı ‘gözyaşı’ imgesi ile birleşerek hüznü bir atmosfer meydana getirir. Şiirde sonbahar mitini karşılayan unsurlar Tablo 3.1’de verilir:

Tablo 3.1: “Hayal-i Aşkım” Şiirindeki Anlamsal Çağrışımlar

Şiir İsmi	Duyusal Unsurlar	Duygusal Anlamlar	Mitik Aktarımlar
Hayal-i Aşkım	Gök →	Kırgın, ağlayan	Sonbahar/tragedya miti
	Solgunluk →	Küskün	
	Güz →	İnleyen	
	Kasırğa →	Üzüntü saçan	
	Soluvermiş, uçuk renkli bahar		
	Sarı yüz, Kara bir bulut içinde beliren görüntü, Güçsüz ve titrek el	Hasta ve hüznü bir kişi	Anne arketipi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu şiirin genel mahiyetine bakıldığında sonbahar/tragedya mitinin yas, ölüm, felaket temleri ile özdeş biçimde işlendiği görülür. Trajik ortam, Jung’un bilincin işlevleri arasında yer alan duyusal fonksiyondan duygusal evreye aktararak okur nezdinde anlamını bulur. Şiirde yer alan unsurlara bakılırsa bu mitin yan karakterlerini oluşturan ‘inleyen güz ve üzüntü saçan kasırganın ürkütücü sesi’ ile düşünüldüğünde mitik karşılığındaki siren sesi ile bağdaştırılır. Oluşturulan atmosfer tedirgin eden, korkunç, ürkütücü bir ortam yansıtarak yan karakterlerdeki hain imgesi ile birleştirilir.

Soluvermiş, perîde-reng-i bahar,

Mesti-i inkisâr içinde nihân

Bir çiçek gördüğüm zaman güzelim!

Ufk-ı üryân-ı ömr-i târîmde, (s. 185)

Soluvermiş, uçuk renkli baharda

Kırgınlığın sarhoşluğu içinde saklı

Bir çiçek görünce, güzelim!

Karanlık hayatımın çıplak ufukunda (s. 13)

İlk dörtlükte yer alan sonbahar/tragedya miti ile ilişkili biçimde ‘soluvermiş, uçuk renkli bahar, kırgınlık, karanlık hayat, çıplak ufuk’ ifadeleri imgesel düzlemde çağrışımlar uyandırarak mitik bir söylem gücü oluşturur. Buna göre yukarıda da belirtildiği gibi baharın yeşil ve çiçekli oluşuna karşılık güz soluk tonlu, karanlık bir renk atmosferi ile sunulur. Ayrıca ‘soluvermiş’ ifadesine dikkat edilirse dil bilgisi kapsamında ‘-ivermek’ yardımcı fiili yükleme tezlilik anlamı katarak hızlı gelişen bir durum için kullanılır. Soluvermiş ifadesi de tesadüfi bir kullanım sayılamaz zira hayatın geçiciliği, hızlı akan durumu ile okur zihninde çağrışımsal geçişler oluşturur. Sonbahar miti teorisine bakıldığında ölüm, sonsuzluğa ulaşma temleri dikkat çeker. Bu kapsamda değerlendirildiğinde hayat, fani oluşuyla da tıpkı bahar gibi soluverir sonucuna varılır.

Şiirin son dizesinde yer alan ‘karanlık hayat’, ‘çıplak ufuk’ ifadesi esasında zıtlık/karşıtlık teşkil eden anlamdadır. Çıplak ufuk, ölüm sonsuzluğunu çağrıştırma işlevindedir böylelikle de hayat söylemi ile zıtlık teşkil eder. Ayrıca hayatın karanlık olarak nitelendirilmesi sonbahar mitinin de bir parçası olan kullanımı içerir. Göksel unsurları yansıtan ‘çıplak ufuk’ tamlaması, ölümü simgeleyen sade, yalın ve gökle yer arasındaki bir bağlantı noktasında bulunuşu ifade eder. Zira Yahya Kemal Beyatlı’nın da sanat eserlerinde kullandığı bu tamlama, yerden göğe uzanıştaki bir oluşu, bir başlangıcın eşiğinde bulunmayı ifade eden kullanımlar olarak yansır. Manevi ve maddi âlem arasında bulunuş, bireyin bilinçdışını aksettiren bir konumlanması teşkil eder. Ufka dalan gözler, hülyalar âleminin derinliklerinde kaybolur (Şahin, 2016, s. 105). Aktarılan bilgilere dayanılarak Haşim’de de bu kullanım, ölüm yolculuğunun bir başlangıcı olarak çıplaklık nitelemesi ile saf, duru, arzulanan bir ifadelenişi oluşturur. Sonbahar miti bağlamında da ölüm teması önem arz eden bir yeredir.

“Kırgınlığın sarhoşluğu içinde saklı/ Bir çiçek görünce, güzelim!” (s. 13) dizelerine tekrar bakılırsa anlatılmak istenilen sonsuz yolculuğu, ölümü simgeleyen lakin kudretli bir yer olan cennete özgü saf, duru bir çıplaklık içinde yer alan kahramanı da görülür. Frye teorisinde de bu mite özgü olarak kahraman, insanlığın en üst noktasında konumlanır değerlendirmesine bakılarak şiirde de bu teoriye uygun kullanım

mevcuttur. Cennete özgü oluş çiçeğin yer aldığı mekân olarak da desteklenir. ‘Sarhoşluk’ ifadesi mitte yer alan cennete has özgürlüğün dünyası ile esaret dünyası ufuklarında konumlanan kişinin bilinç seviyesinde denge-dengesizlik-yeniden denge kuramı kapsamında yaşamış olduğu bilinçten uzak bilinçdışına yakın bir esriklik görülür. ‘Çıplak ufuklar’ da öznenin bilinçdışı merhalelerini barındıran yeni bir yol olarak belirir. Şiirin ilerleyen kısmında kullanılan ‘tasalı ruh’ ifadesi mitolojik anlatı kapsamında büyülü nesneyi bulmaya çalışan kahramanın felaketin eşiğinde lakin kutsiyete de normal insanlardan daha yaklaşmış durumda oluşunun evhamı ve endişesini hisseder.

Bir sehâb-ı siyah içinde ıyân

Sarı bir çehre... Âh o dem görürüm,

Sarı bir çehre, bir hayâl-i besîm (s. 185)

Bir kara bulut içinde beliren

Sarı bir yüz... Ah o sıra görürüm,

Sarı bir yüz, güleç bir görüntü (s. 13)

Sonbahar mitinde yer verilen kişinin yeryüzü ile gökyüzü arasında göğe daha yakın oluşu bulutlara yakınlık ile bu kısımda da desteklenir. Lakin duyusal olarak ‘kara bulut’ biçiminde nitelenen bu ifade renk sembolizasyonu da yansıtarak güz temini destekler. Ölüm soğukluğunda bir atmosfer meydana getirilir. ‘Ah’ ünlemi keder duygusunu yansıtırken mitin yan karakteri olan siren sesine de çağrışım oluşturur. ‘Sarı yüzler’ bu hüznü tablosunu destekler nitelikte renk sembolizasyonu içeren kullanımdadır.

“Güçsüz ve titrek eliyle,/ Tasalı ruhuma sunar/ Sarı, dağınık bir solgun çiçek!” (s. 15) dizelerinde yer alan ‘güçsüz ve titrek el’ yaşanmışlık ile alaka gösteren bir çağrışımı içerir ve önceki bölümlerde belirtilen anne imgesi ile bağdaşıklık gösterir. Keza teorik nitelikte el sembolü, içinde tuttuğu cisimlerin şeklini değiştirme özelliği gösterir. Bu bakımdan sembolizm kuralları eli ‘dişi’ nitelik gösteren organ olarak kabul eder (Ersoy, 2000, s. 245).

‘Sarı ve dağınık çiçek’ ifadeleri renk sembolizasyonu ile birlikte hazan mevsiminin tragedyasını yansıtır bir kullanıma sahiptir. Ayrıca sunulan nesnenin çiçek

olması da gökle yer arası ulvi bir merteye olan cennetle de ilişkilendirilmiş mekâna yakışır olmakla birlikte dağınık oluş, mit teorisindeki felaket haberciliğinin ortamına uygun nitelemedir. Güçsüz elin sarı, dağınık ve solgun çiçek sunması mitik anlamda bir enerji transferini düşündürerek kişinin de tasalı ruh biçiminde nitelenmesini destekler. Keza dışıl güçler ihtiva eden bu el şekil değişikliği meydana getirmekle de ilişkilendirilir. Teorik olarak bakılacak olursa dua edilen kişiye el sürülerek enerjisel bir aktarım meydana getirmek ve ona yardımcı olmak istenir. Hristiyan sanatsal metni olan bir tabloda, ölmek üzere olan bir kadının Hz. İsa'nın eteğine dokunarak ondan şifa bulmayı ümit etmesi içeriğine rastlanır (Ersoy, 2000, s. 246). Bu transfer edilen duygu unsuru ile beraber şiir kahramanı soluk renkli, kırgın, suskun nitelikte hayalleriyle anılmaya başlanır. Bu kullanım genel temi oluşturan sonbahar mitinin de gereği ile yerindedir.

“Çıktığın Geceler” adlı şiirde duygusal düzlemde hissedilen yas/matем ve geçmişe özlem hisleri ile gelen santimentalizm hassasiyeti yansır. Durgun, sessiz, karanlık ahenk Frye sistematığında yer alan sonbahar/tragedya mitini karşılar nitelikte trajik bir iklim ihtiva eder. Şiirde hitap unsuru ile başlanmış olup ‘düşte görülen’ söylemi ile birlikte anlaşılır ki özne hemen şiirin başında maddi âlemden uzaklaşır, ruhsal düzlemin eşiğinde duruş gösterir.

Bazan sarı bir çehre-i rûyâ gibi hissiz

Tenhâ bir ufuktan görünürsün bize sessiz... (s. 107)

Bazan düşte görülen sarı bir yüz gibi duygusuz,

Issız bir ufuktan görünürsün bize sessiz... (s. 83)

Dizelerde yer alan ‘sarı bir yüz, ıssız ufuk’, ‘düş’, ‘sessiz’ gibi kullanımlar şiirin geneline nüfuz etmiş olan sonbahar mitinin öznenin duygusal düzlemindeki izleridir. Öznenin şiirin ilerleyen bölümlerinde de işaret ettiği gibi maddi âlem sadece bu trajik havanın nitelemelerine uygun kullanımda olup somut biçimde anlam yüklenir. Bu tercih teoride Aristo yorumuyla geliştirilen öznenin dünyevi isteklerinden vazgeçip acı ve korku duygularına teslimiyetini ifade eder. Bu teslimiyet ise tragedya türünün ödevi ile ilişkili olarak korku ve acılarla ruhu temizleme, boşaltım sağlama ve katharsis kavramı özünde birleşme sağlar. Tragedya türünün okurda bıraktığı estetik haz tam bu düzlemde acı ve korku doruğunda başarıya ulaşır. Keza şiirde de net biçimde bu trajik anlatım ilk

dizelerden itibaren varlık gösterir. “Gök serabının büyüyle çöl gibi korkulu olur” (s. 85) dizesi bu korkunun çöl sembolü ile ilişkilendirilmesi bağlamında uyumludur. Aşağıda alıntılanan kısımda hülya ve ışık sarhoşluğu ile birlikte eşya soyut mahiyet kazanarak manevi bir unsura dönüştürülür.

Sihrin o kadar nâfiz olur fikr ü hayâle

Her şey değişir titreyerek hüsn-i muhâle,

Bir mesti-i hûlyâ vü ziyâ gözleri sisler:

Artık bütün eşyâ bize rüyâlara benzer (s. 108)

Büyün o kadar işler ki düşünce ve hayale

Her şey dönüşür titreyerek erişilmez bir güzelliğe,

Bir hülya ve ışık sarhoşluğu gözleri sisler

Artık bütün eşya bizce düşlere benzer (s. 85)

Aristo’nun ruhsal boşaltım sağlama fikrini yansıtan dizeler aynı zamanda tasavvuf geleneği çerçevesinde değerlendirildiğinde ‘çilecilik, zahitlik’ gibi anlam dairelerine de tekabül eder. ‘Sis’ sözcüğünün kullanımı da felaket habercisi olarak değerlendirilir. Sis, evrenin var oluşundan daha önceye dayanan belirsizlik ve karışıklık içindeki atmosferi işaret eder. Ayrıca hava, su, ateş maddelerinin birleşimini simgeler (Ersoy, 2000, s. 184).

“Ruhum” şiirinde öznenin gençlik ve istek dikenlerinden kurtulup ölümü istemesi biçiminde yani dünyevi ve nefsi âlemde uzaklaşma eğilimi ile yansır. Bu durum yukarıda ifade edilen anlatım tarzı ve acıdan korkudan beslenerek ruhi sağaltım sağlanması işleminin diğer bir şiirde yansıyışına örnektir.

Âsûde semâlar:

Sislerde solan gizli ziyâlar gibi muğber

Akşam dökülen reng-i tahayyül gibi meşkûk,

Sîmâ-yı sükûtunda yüzen mübhem ü metrûk

Göklerde ilerler yine âheste cebînin

Eşkâli dağılmış uyur altında zemînin ·

*Bir gölge rükûduyla hayât-ı ezelisi,
Nârundan akar yerlere bir sâye-i hissî... (s. 107)*

Dingin gökler:

*Sislerle solan gizli ışıklar gibi kırgın
Akşam dökülen hayal rengi gibi kuşkulu,
Sessiz yüzünde yüzer belirsiz ve bırakılmış...
Göklerde ilerler yine yavaşça alın,
Biçimleri dağılmış uyur altında yerin
Bir gölge durgunluğuyla öncesiz hayatı,
Işığından akar yerlere bir duygu gölgesi... (s. 83)*

Şiirde ‘Göklerde ilerler yine yavaşça alın/Biçimleri dağılmış uyur altında yerin’ (s. 83) ifadeleri ölüm imgesi yaratır. Keza ölen kişinin toprağa gömülmesi ve bir süre sonra çürüyen bedeninin şekilsizliği ifade edilir. Bu durum da maddi âlemde bir değişim dönüşümün simgesi olur. Ölüm imgesinden ulaşılan mitik söylem ise sonbahar motifinin tanrıya kurban verme, ölüm ve felaket temleri ile örtüşür. Bu trajik ortamın müsebbibi ölüm havası ve soğukluğu ile yansıtılır ki sonbahar miti için de felaket/pathos vazgeçilmez unsurdur. Şiir öznesinin şahsında gelişen bu felaket senaryosu mitsel söylem gereği olarak genele yayılmış, tabiat dahi bu yas sürecine ortak olur. Keza sonbahar mitinde kışa hazırlık olarak yani kaosa götüren, toplum içinde bir kargaşaya zemin hazırlanması gereken bir atmosfer yer alır. Bireyselden çok evrensel nitelik ile genelleşme sağlanır. Şiirin alıntılanan kısmı da bu tabiat unsurlarına sirayet etmiş trajedi ortamının tasviridir.

*Her şey dağılır, ince dumanlar gibi bîrenk
Yalnız bir ağaçtan duyulan bir küçük âhenk
Leylin bu sükûtunda hafî ye'sini saklar
Bir bülbül-i âvâre melâl-i şebe ağlar... (s. 108)
Her şey dağılır, ince dumanlar gibi renksiz
Yalnız bir ağaçtan duyulan bir küçük ahenk
Gecenin bu sessizliğinde gizli üzüntüsünü saklar*

Bir başıboş bülbül gecenin acısına ağlar... (s. 83)

Alıntılanan bu kısımda ‘ince dumanlar gibi renksiz’ ifadesi ateşi imler. Duman eski kültürlerde “haberci” olarak değerlendirilmiş olup şiirde renksiz, sisli bir ortamla anılması sonbahar mitindeki felaket teminin habercisi olarak yansır. Renksiz atmosfer ölüm solukluğunu da işaret eder nitelikte bir kullanımdır. Öte yandan ‘dağılır’ fiili ile de yine bahsedilen ana mit unsurunun anlam dairesinde yer alan dağılmak, dökülmek, yok olmaya giden bir gerileyiş içerir.

Gece ve karanlığı imgeleyen sessizlikte başıboş, avare, yalnız kalmış, kimsesiz bülbül acı ile feryat eder. Bu durum ise yukarda anlatılan acı ve korku ortamının ruhu arındırma işleviyle benzeşim göstermenin yanında mitin yan karakterlerindeki siren seslerini anımsatan bir feryat, ağlayış içerir. Keza bu mitin tarihi teşekkülünü oluşturan dithyrambos korosu da işitsel yönden miti destekleyen yan unsurlara dâhil edilir.

Ezhârî ziyâ, arzı bulut, bâdı teselli;

Dâmânına bir nehr-i hayâli uzatır leb

Üstünde uyur gölgeli bir gaşy-ı mükevkeb;

Pûşîde, soluk, ince ziyâ-kalb kadınlar,

Nehrin uzanan sâhil-i rüyâsını dinler... (s. 108)

Çiçekleri ıstık, toprağı bulut, rûzgârı avuntu kılar;

Eteğine bir hayal ırmağı dudağını uzatır.

Üstünde uyur gölgeli bir yıldızlı baygınlık;

Örtünmüş, soluk, ince, aydınlık yürekli kadınlar

İrmağın uzanan düş kıyısını dinler... (s. 85)

Şiirde yine sonbahar mitine karşılık gelen bir kullanım da öznenin bütün metin boyunca bahsettiği nesneyi ki bu kadın imgesinde vücut bulmuş anne miti olarak insanlardan yüce bir konumda yer alan kurban motifi ile özdeşim gösterir. Keza ‘eteğini hayal ırmağının öpmesi’ ifadesi saygı duyulan, büyüklükle ilişkilendiren varlıkların klasik dönemlerde otoritenin/padişahın eteği öpülmesi ile tanrılaştırma, yüceltme tutumunun teorik zeminde de karşılığıdır.

Pûşîde, soluk, ince ziyâ-kalb kadınlar,

Nehrin uzanan sâhil-i rüyâsını dinler...
Pûşîde kadınlar, bu kamer gözlü kadınlar
Hep hâtırâlardır ki geçen günlere inler,
Hep hâtırâlardır ki ziyân ufku sararken
Sessizce gelir hepsi gezer rûhumu birden... (s. 108)
Örtünmüş, soluk, ince, aydınlık yürekli kadınlar
Irmağın uzanan düş kıyısını dinler...
Örtünmüş kadınlar, bu ay gözlü kadınlar
Hep anılardır ki geçen günlere inler,
Hep anılardır ki ışığın ufku sararken
Sessizce gelir, hepsi gezer ruhumu birden... (s. 85)

Şiir boyunca yas/matem duygusu hâkimiyeti hissedilmiş olup öznenin annesinin kaybı ve onu anması, araması ile oluşturulan kadın imgesi şiirin alıntılanan kısmıyla birlikte öznenin ruhunda “kadınlık” olarak mahiyet kazanır. ‘Ay gözlü kadınlar’ söylemi ile birleştirilen bu imge Homeros destanlarını çağrıştıran bir söylemi de ihtiva eder. Sözün özü olarak bu birleştirme meyli gösterir ki aslında aranan imge anne değil anne tezahüründe şekillenen ‘anima arketipi’dir. Bu söylem tarzı ise Lacan teorisindeki imgesel düzlemdeki arayış miti ile bağdaşım gösterir.

“Hazân” şiirinde ölüm teması ile birlikte günbatımı zamansal unsuru temelli sonbahar/tragedya miti yer alır. Buna göre güneş psikopomp işlevi ile şiir öznesinin canını almış ve göğe ağmasını sağlar. Bu vaka ile birlikte öznenin trajedisi başlar.

Bir gün ki hazân ufka kızıl dalgalı bir nûr,
Bir kanlı ziyâ haşrediyorken onu bir yed,
Bir bâd-ı haşîn aldı o rüyâyı müebbed (s. 114)
Bir gün ki güz ufka kızıl dalgalı bir aydınlık,
Bir kanlı ışık topluyorken, onu bir el,
Bir sert rüzgâr aldı o düşü sonsuza dek (s. 99)

Aktarılan dizelere göre şiir hemen başında öznenin trajik öyküsünün ilk vaka halkası izahı ile başlamış anne yitirilmiş/kaybedilir. Bu kurgu sonbahar mitinin ilk ayağını oluşturan ölüm ve ardından gelen matemi yansıtmakla birlikte tablo şekillenmeye başlar. ‘Bir el’in günbatımı kızılığında anneyi öznenin koparması ilk yenilgi ve mağlubiyet olarak veya karşı güçlerin zaferi olarak mit teorisine uygun bir nitelik taşır. Sonbahar mitinin yan karakterlerinden olan hain imgesini de bu apansız anneyi koparan el simgeleri.

Rûhumda bugün zulmet-i pür-girye onundur,

On beş senedir, ufka güneş kanlı düşerken

Tenhâ ovoidan, boş dereden akşamın erken

Hüzniyle susan meşcerelerden gam-ı eylül

Bir gölge yaparken onu bir savt-ı tegafül

Hasretle sorar kalbimi imlâ eden âha,

Yerlerde yatan sisli, donuk hüsn-i tebâha. (s. 114)

Ruhumda bütün gözyaşı dolu karanlık onundur

İssız ovoidan, boş dereden, akşamın erken

On beş yıldır ufka güneş kanlı düşerken

Üzüntüsüyle susan korulardan eylül tasası

Bir gölge yaparken, onu bilmezlikten gelen bir ses

Sorar kalbimi dolduran âha özlemle.

Yerlerde yatan sisli donuk tükenmiş güzelliğe (s. 99)

İlk vaka halkasını takiben öznenin ruhunda açılan keder ve yasın izahı ‘gözyaşı dolu karanlık’ şeklinde ifade edilerek tablo iyice trajik hâle getirilir. ‘İssız ova, boş dere, eylül tasası, sisli, donuk, tükenmiş güzellik’ ifadeleri ölümle özdeşim gösteren güz mevsiminin fiziki anlamda da kuruyan, tükenen tasviri ile birlikte yansıttığı duygu aktarımını ifade eder.

Durgun sular üstünde perişan ü mükedder

Faslın dağınık rûhu bulut, sis gibi titrer;

*Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,
Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'den
En sonra semâlarda da ey eski kamer, sen
Hüznünle yaparken acı bir levha-i şîven
Çöllerde kalan bir küçücük makber-i bîkes
Yollar bu muhâtâta kesik, şehkalı bir ses! (s. 115)*

*Durgun sular üstünde perişan ve üzgün
Mevsimin dağınık ruhu bulut, sis gibi titrer;
Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,
Bir hasta güneş ufka döker maden gölgesi;
En sonra göklerde de ey eski ay, sen
Üzüntünle çizerken acı bir yas tablosu,
Çöllerde kalan bir küçücük, kimsesiz mezar
Gönderir bu çevrelere kesik, hıçkırıklı bir ses (s. 101)*

‘Durgun sular, üzgün, mevsim dağınıklığı, bulut, sis, yorgun sarı yapraklar, kuru dal, hasta güneş, yas tablosu, kimsesiz mezar, kesik-hıçkırıklı bir ses’ biçiminde sıralanan ifadeler sonbahar mitinin melal ve matem tablosunu, kaosa yaklaşan bir tasvir ile tablo şiir geleneği biçimindeki tasvirini duygusal katmanlı olarak da yansıtır.

Son olarak ‘kesik hıçkırıklı ses’ inleme ahengi yaratarak mitin işitsel yönünü de tamamlar. Bu mit, Aristo’nun da izahı ile tragedya türü bağlamında ağırbaşlı ve öyküsü olan bir metin düzeninde tertip edilir.

“Seher” şiirinde sonbahar/tragedya miti çok kısa ve öz biçimde yansıtılarak işlenir. Keza aktarım şiirin hacmi ile de paralellik göstererek kısa tutulur.

*Ağaçların seherî zirvesinde titreşiyor
Tuyûr-ı fâniye-i âlem-i tahayyül ü hâb (s. 135)
Ağaçların tanla ağaran tepesinde titreşiyor
Hayal ve uyku evreninin ölümlü kuşları (s. 131)*

Bu dizelerden anlaşıldığı üzere devasa ağaçların üzerinde göğe yaklaşan seçilmiş kahraman, alışılmadık biçimde kullanımla ölümlü kuşlardır. Haşim, tabiat unsurunu şiirlerinde sıkça kişileştirme yoluna giderek önemli bir payede estetik haz unsuru hâline getirir. Bu şiirde de insandan doğaya aktarım tekniğini kullanarak kuşlar kahraman rolünde ifadelendirilir.

Semâyı kaplayacak, şimdi gâzeler gibi nûr

Zavallılar kalacaklar esir-i ufk u türâb, (s. 135)

Göğü kaplayacak, şimdi, tüller gibi aydınlık

Zavallılar kalacaklar ufkun ve toprağın tutsağı (s. 131)

Sonbahar mitinde kaos ve felakete karşı ölümlü kahraman çaresizliğe mahkûm olup olumsuz haberin tutsağı konumunda yansır. Şiirin alıntılanan kısmında da ufuk ile toprak arası bir yerde; yerden çok mâha yakın bir konumlanışta aktarılır.

Ve onların gözü eyler nücûm-ı fecre itâb

Ve onların sesi eyler “nihâyet” i işrâb... (s. 135)

Ve onların gözü tan yıldızlarına çıkışır

Ve onların sesi, alttan alta ‘bitiş’i anlatır (s. 131)

Bu ölümlü kuşların sesi olumsuz habercilik olan ‘siren sesi’ olarak belirtilir. Bu mitin vazgeçilmez unsuru olarak ölüm temini ‘bitiş’ söylemi sembolize eder. Keza şiirin genel duygu ahengine bakılacak olursa trajik bir ortam duygu düzeyini yansıtır.

“Ölmek” şiirinde ismiyle de paralel olarak ölme isteği ve hayattan trajik anlamda bezginlik yer alır. Buna bağlı olarak sonbahar/tragedya miti şiire hâkimiyet gösterir.

Firâz-ı zirve-i Sinâ-yı kahra yükselerek

Oradan,

Oradan düşmek, ölmek istiyorum

Cevf-i ye’s-âşinâ-yı hüsrâna... (s. 89)

Üzüntü Sina’sının en yüksek tepesine yükselerek,

Oradan,

Oradan düşmek, ölmek istiyorum

Hayal kırıklığının acıyı tanıyan boşluğuna (s. 221)

Alıntılanan şiirin hemen başında özne kendi niteliklerinden bahsederek mitsel çıkarımların sinyallerini verir. Buna göre kader çarkının tepesindeki kahramanın simgelenmesi Sina Dağı'nın tepesinde bulunan özne ile karşılanır. Özne bu yükselim vasfına sahip bir kahraman olarak normal insanlardan farklılık arz eder. Zira Sina Dağı pek çok inanışa göre Hz. Musa'nın Allah ile konuştuğu kutsal bir dağ unsurudur. Bu tepe noktadaki konumlanış, tanrısallık vasfına erişme gücünü simgeler. *Tevrat*'ta yer verildiği üzere Hz. Musa'nın Mısır'dan ayrılırken Allah ile diyalog içinde olduğu ve ondan On Emir isimli iki taş levhayı aldığı mekân olarak bilinir. *Kur'an-ı Kerim*'de de Taha Suresi bu vakadan bahseder. İlahi sırra erme potansiyelindeki kahraman algısı oluşur (Sinanoğlu, 2009). Şiirde 'hayal kırıklığı, düşmek, ölmek, boşluk' ifadeleri yer alır ve tragedyanın hüznünlü atmosferiyle bağdaşır nitelik gösterir. Ölüm, matem, hayal kırıklığı gibi unsurlar karşı güçlerin zaferi karşısında mağlubiyetin sembolünü oluşturur.

Titrek

Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk

Dağılırken suhûr-ı üryâna, (s. 89)

Titrek

Parıltılarla yanan mezbaha rengi bir akşam

Dağılırken çıplak kayalara (s. 221)

Dizelerinde alışılmamış bir renk nitelemesi yoluna giden Haşim, mezbaha ortamını okurun gözleri önüne sererek mitin anlamsal çerçevesine yakışır bir ortam oluşturur. Buna göre sonbahar mitinde tanrılaşma, tanrı ile bir olma emellerinde olan kahraman birtakım kurbanlar verme yükümlülüğündedir. 'Mezbaha' tercihi bizatihi bir seçiş olarak kurban motifini de karşılar nitelikte kanlı ve felaketin simgeselliğinde bir ortam yaratılır. Ayrıca 'çıplak kayalar' ifadesi Hz. Musa kıssasındaki Allah'ın yazmış olduğuna inanılan iki taş levhayı da sembolize eder.

Kanlı bir gömlek

Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan

Alıp sürükleyerek,

O dem ki refref-i hestîye samt olur kaim

Ve bir günün dem-i âlâyîş-i zevâlinde

Sürüklenir sular âfâka şu'le halinde (s. 89)

Kanlı bir gömlek

Gibi güneşin şalını arkamdan

Alıp sürükleyerek,

Ne zaman ki varlığın cıvıltılarını suskunluk kaplar

Ve gün şatafatla sona erer,

Sular ufuklara alev hâlinde sürüklenir (s. 221)

‘Kanlı gömlek’ lafzı ile aşikâr bir telmih yapılarak Hz. Yusuf trajedisine yer verilir. Hz. Musa ve Hz. Yusuf gibi kullanımlar sonbahar mitinin trajik kahraman öykülerine uygun olarak türlü imtihanlar ve düşüşlerle sınanarak kutsiyete eren şahsiyetlerdir. ‘Varlığın cıvıltılarını arkamdan sürükleyerek’ ifadesi ile yaz bitişindeki sonbahar mitinin yerini kışa yani ölüme bırakması anlamları ihtiva ederken yaşam döngüsünü de gözler önüne serer. Ayrıca ‘güneşin şalını kanlı bir gömlek gibi sürüklemek’ korkulan, ürküten bir tasvir iken mukabilinde yeryüzünden de ‘ufuklara suların alev hâlinde sürüklenmesi’ yine sürükleme fiilinin de pekiştirmesi ile korkutan bir ortam betimlemesidir. Özne bu kullanımlarla kıyamete yakın gök ve yerin alt üst olma durumuyla gelen yok oluşun izahını sunar.

O dem ki kollar açar cism-i nâüimde adem,

Bir derin sesle “haydi” der uçurum (s. 89)

Yokluk kollarını umutsuz bedene açar,

Bir derin sesle “Haydi!” der uçurum (s. 223)

Aktarılan dizeler ile yansıyan kahramana çağrı, sonbahar mitindeki yan karakter olan ‘siren sesi’ni yansıtır.

3.1.4. Kış/Taşlama Miti

Kış, birtakım risk ve korku içeren bir mevsim olarak düşünülür. Durgunluğu çağrıştırması dolayısıyla ölümle ilişkilendirilen bu mevsim kargaşayı içeren bir tasvirle

anlatılır. Soğğun kuşatması neticesinde olanakların yetersizliği ile birlikte zararlı güçlerin meydana çıktığı bir betimlemeye sahiptir. Gece ile özdeşim kurularak bulanıklık içeren tehlikeli bir mekân ve zaman algısı ihtiva eder (Taş, 2000, s. 142).

Frye'in mevsim mitleri sistematığıne göre hiciv edebî türü, kış miti ile özdeşim içerir. Çöküş evresinin niteliklerini yansıtan bu motifte, yok olma, bozulma ve ölüm temleri yer alır. Karşıt güçlerin galibiyeti, kargaşa ortamının tekrar oluşu göstermesi ve kahramanın başarısızlığı gibi özellikleri yansıtır. Yok oluşla ilişkilendirilen bu mitin yan karakterlerini, cadı ve gulyabani temsillerindeki semboller oluşturur (Korucu, 2006, s. 67). Bu yan karakterler aynı zamanda yolculuk arketipinde yer alan 'eşik muhafızları' olarak konumlanır ve kahramanın büyümlü nesneye ulaşmasının önünde engel teşkil eden bir nitelik gösterir.

Antik Yunan'da taşlama türü, 'hexameters' ölçüsüyle oluşturulurken ilerleyen süreçte bu ölçü tüm türler kapsamında kullanılan bir özelliğe ulaşır (Sarıçiçek, 2013, s. 27). Bu konuda yukarıda da belirtildiği gibi mit sistematığı sadece tahkiyeli edebî metinler için değil bu çalışmada da olduğu gibi şiir türü için de incelemeye konu olacak bir mahiyet oluşturur.

Bu mit edebî eserde, karanlık güçlerin çevrelediği kale, sahrada korkutucu gece atmosferi, ıstırapın esareti içinde bulunuş ve bilhassa dağılan kale şeklinde yer alan sembolik unsurlar biçiminde varlık gösterir (Al, 2017, s. 138). Görölür ki; bu mitik sembollerin işlendiği edebî ürünlerde mücadele, ölüm-kalım savaşı, ürperten hatta bazen korkutucu sahneler yer alır.

Geçerli bir güçten yoksunluk, nizam içinde bulunmayış ve mağlubiyet neticesinde gelen esaret gibi özelliklerle anılan bu mit 'sparagmos' motifi ile özdeşim içererek parçalanma eylemini simgeler (Frye, 2015, s. 227). Başarısızlık, kişide zararlı bir hırs ve öfke oluşturur. Psikolojik olarak ilkbahar ve yaz mitlerinde görülen tozpembe atmosfer bu aşamada yerini kara bulutlara bırakır.

Yunan mitolojisinde Persephone'un kaçırılma hadisesi neticesinde yeryüzünün karanlıklar içinde tasvir edilmesi ve verimsizlik baş gösterir. Toprağın kuruması sonucunda Persephone kurtarılsa dahi onun ölümler âlemine geri gitmesi istenir. Bu süreç kış mevsiminin yansıması olarak betimlenir (Wilkinson, 2011, s. 41).

Frye tarafından geliştirilen mit sistematığı teorisi tıpkı hayatın kendisi gibi inişli-çıkışlı ama düzen hep aynı ölçüde devreden sistematikle görülür. Doğadan, tasvirlerden, renklerden, tabiata dair unsurlardan fazlaca bahseden şairin mitik mahiyette yer verdiği imge, sembol ve metaforlar şöyle izahlandırılır:

“Hasta İken” şiirinde kış miti annenin ölüm anıyla ilişkilendirilen bir felaket-kaos ortamında sunulur. Şiirde yer alan aktarımlara göre anne hastadır ve soluk, sarı bir yüzle yatar. Fakat bu esnada ölüm hadisesi gerçekleşir ve bu durum öznenin şahsından hareketle tabiata da aktarılan duygu düzlemi oluşturarak korkulu bir atmosfer yansıtır. Buna göre ‘korkunç gölge, acıyla örtülen dumanlar, gölge, gece sessizliği, gökler durgun ve ölü’ gibi nitelemeler korkulu ve acı dolu kaos ortamının sisler ve dumanlarla karışık anlatımıdır. Keza duman sembolizmi kargaşa ve tehlikeyi içeren ortamlar için kullanılan bir söylemdir.

Göklerin rüya ve hayallerle yüklü olması söylemi ile anlaşılır ki öznenin ruhunda derin izler açan felaket günü gelecekte de izlerini sürdürür. Zira ‘yüklü’ söylemi gebelik hâlini işaret edip rüyalar ve hayallerde bilinçdışına aktarılan bu tramvatik günün izleri yansır. Bu kaotik atmosfer düzleminde kaygılı kocadan bahsedilir.

Bir vâlide bir zevc-i mükedder, sonra mübhem

Bir ince çocuk çehresi -ben- muzlim ü ebkem (s. 116)

Bir anne, bir kaygılı koca, sonra belirsiz

Bir ince çocuk yüzü -ben- karanlık ve dilsiz (s. 103)

Aktarılan dizelerde de kendini karanlık ve dilsiz olarak niteleyen özne gelir. Bu ifadeler net olmamakla birlikte Haşim’in şiirlerindeki süregelen yas süreci düzleminde düşünülürse erkek olarak algılanabilen şiir öznesi ve anneyi kaybediş ardından gelen Oedipal kompleksin hasara uğraması sonucu baba gölgesinin sahneye gelmesi ile öznde kaostaki babaya karşı ‘hadım edilme’ kompleksi gelişir. Keza özne kendini ‘karanlık ve dilsiz’ biçiminde tanımlarken ruhun duyusuyla yetisel anlamda noksanlık emaresi gösterir.

Zulmet o kadar doldu ki âfâk silindi

Elvâha, mesâfâta, yere gölgeler indi

Solmuştu o gölgeyle o sâkit ser-i müşfik
Tüllerde yatan hastayı sarmıştı karanlık
Gözler, ölü göller gibi bi-lem'a vü hâli
Olmuştu bütün mevt-i muhîât ile mâlî... (s. 117)
Karanlık o kadar doldu ki ufuklar silindi,
Görünüşlere, uzaklıklara, yere gölgeler indi.
Solmuştu o gölgeyle o suskun sevecen baş,
Tüllerde yatan hastayı sarmıştı karanlık;
Gözler, ölü göller gibi pırlıtsız ve boş,
Dolmuştu bütün çevrelerin ölümüyle... (s. 105)

Kaos ortamının tasviri, mahşeri bir biçimde aktararak karanlık renk hâkimiyetinde tüm nesneler silikleşir, belirsiz hâl alır. Tüllerde yatan hasta artık gökyüzü örtüsü üzerinde yatar. Bu duruma bütün çevrelerin ölümü denilerek öznenin ruhundaki yıkımdan bahsetmenin yanı sıra felaket anı tüm evrene sirayet eder, mahşer gibi ölüm gerçekleşir. Karanlığın en derin ve koyu olduğu bu anda aya hitap etmeye yönelen özne bir kurtarıcı kahraman bulur. Ay ışık yayan, ferahlatan, bilincin kendine gelmesine yardım eden yönü ön planda tutularak izahlandırılır.

“Sensiz” isimli şiirde kış mitinin belirginleştiği bir kullanım esas alınır. Buna bağlı olarak kış/taşlama mitinin soğuk ve ürküten hatta korkutan kargaşa atmosferi şiirin işleyişine nüfuz eder.

Gûyâ o zaman, bildiğimiz yerdeki yollar
Birden silinir, korkulu bir hisle, adımlar
Tenhâ gecenin vehm-i muhâlâtını dinler...
Yüksekte semâ haşr-i kevâkible dağılmış
Yoktur o sükûtunda ne rûyâ ne nevâziş (s. 111)
Sanki o sıra bildiğimiz yerdeki yollar
Birden silinir; korkulu bir duyguyla, adımlar
İssiz gecenin olmayacak kuruntusunu dinler...

Yüksekte gökyüzü yıldızların mahşeriyle dağılmış,

Yoktur o sessizliğinde ne düş, ne de okşayış. (s. 93)

Anneyle gezilen yolların hatırlanması ile hoş bir çerçevede başlayan şiir, bu kısım ile birlikte gerçek ile yüzleşen öznenin zihin dünyasındaki kış mitini yansıtır. ‘Bilinmeyen yollar, ıssız gece, korkulu adımlar’ ifadeleri ile yalnız kalmanın oluşturduğu kapalı atmosfer gün yüzüne çıkar.

Bir sâ'ir-i meçhûl-i leyâlî gibi rûzgâr

Hep sisli temâsıyla yanan hislere çarpar. (s. 111)

Gecelerin bilinmeyen bir gezgini gibi rûzgâr,

Hep sisli dokunuşuyla yanan duygulara çarpar (s. 93)

Hava mitinde detaylı izah edilen rûzgârın sisli dokunuşu, sis sembolünün mitik anlam dairesi dâhilinde kargaşa ve kaos ortamının habercisi kullanımındadır.

Göklerde ararken o kadın çehreni, ey mâh

Bilsen o çocuk, bilsen o mahlûk-ı ziyâ-hah

Zulmette neler hissederek korku duyardı:

Gûyâ ki hafî bir nefesin nefhâ-ı serdi

Rûhunda bu ferdâ-yı siyeh-rengi fısıldar

Sâkin geceler şefkat olan encüm-i bîdâr

Titrer o karanlıkların evc-i kederinde.

Hüsrân ü tahassür gibi mâtem nazarında;

Gûyâ ki o dargın geceler rûhu boğardı,

Her şey bizi bir korkulu rûyâyı sarardı (ss. 111-112)

Göklerde ararken o kadın yüzünü, ey ay!

Bilsen o çocuk, bilsen o ışık isteyen yaratık

Karanlıkta neler duyarak korkardı:

Sanki gizli bir soluğun soğuk esintisi

Ruhunda bir kara renkli yarını fısıldardı.

Dingin gecelerde sevecen olan uyanık yıldızlar,

O karanlıkların üzüntüsünün doruğunda titrer,

Acı ve özlem çeker gibi yas, bakışında;

Sanki o dargın geceler ruhu boğardı,

Her şey bizi bir korkulu düşle sarardı (s. 93)

Şiirin alıntılanan kısmında aya hitap edilirken beraberinde de anne ile özdeşleştirme yansır. ‘O ışık isteyen yaratık’ ifadesinde gece göğünün karanlığında yalnız ve korkulu şiir öznesi kurtarıcı ele ihtiyaç duyar ve gecenin en yücesi olan ayı kendine muhatap seçişi de bu yüzdendir. Tıpkı kış mitindeki felaket ve kaos ortamının en keskin anında bir kurtarıcı kahramanın büyülu nesneye sahip olup tüm insanlığı kurtarması beklentisi gibi bir kullanım oluşturulur. Ayrıca ‘yaratık’ söylemi bu kaos ortamının korku dolu tasvirini aktarırken tercih edilen bir nitelemedir. Kış mitinin yan karakterleri olana ‘gulyabani’ imgesini çağırıştırır.

Hava elementinin ‘soğuk soluk esintisiyle kara renkli yarını fısıldamakta’ oluşu havanın olumsuz habercilik sembolü olmasıyla ve kaosun yakın oluşunu işaret etmesiyle izahlandırılır. Hemen sonrasındaki dizelerde aktarılan zamansal olarak konumlanış ise ‘karanlıkların üzüntüsünün doruğunda’ şeklindeki kullanım ile anlaşılır ki felaket senaryosunun zirve zamanı bu andır. ‘Yas, acı, özlemli dargın geceler ruhu boğmakta’ ve kaosu oluşturarak ölüm temini destekler.

Dallar kuru eller gibi mebhût u duakâr,

Zânûzede dullar gibi hep tûde-i eşcâr (s. 112)

Dallar, kuru eller gibi, şaşırır ve yakarır;

Diz çökmüş dullara benzer hep ağaçların kitlesi (s. 95)

Kış mitinin fiziki tasvirini de yansıtan kuru dallar ifadesi el sembolizasyonu ile birlikte kullanılıp hayat ağacı ile doğum-yaşam-ölüm dönüşümünü hatırlatır. Ölüm ve yakarış temleri kışın kargaşasından bahara ermek için dua çağrışımını oluşturur.

“Benim ruhumda korku, ölüm, karanlık gece” (s. 95) dizesi ile sonlanan şiirde esas kış, kargaşa, soğuk ve karanlığın fiziki evrende değil şiir öznesinin ruhunda karşılık bulduğu ifade edilir.

“Güneş” şiirinde toprağın çıplak kalması, güneş olan sitemli sesleniş ve tasviri anlamda kış evresini simgeleyen mevsimsel nitelermeler itibariyle kış/taşılama mitinden söz edilir. Bu mevsimin ruhsal yöndeki etkilerine de şiirde yer verilir.

Önünde böyle yatarken, soğuk, tehi, çıplak,

Bu eskiden beri açlıkla inleyen toprak; (s. 215)

Önünde böyle yatarken, soğuk, tehi, çıplak,

Bu eskiden beri açlıkla inleyen toprak (s. 64)

Anlatılan mekân ve zaman dâhilinde toprak unsuru, soğuk, çıplak, aç ve inleyen biçimde yansıtılır. Bu durum Frye’ın kış mitindeki anlatımına göre toprağın ve koşut olarak bireyin zor durumda olduğu, etkili eylem yokluğu ve başarısızlığa mahkûmiyet gibi anlamlar ihtiva eder.

Güneş!.. Bu nûrunu bezletme mâh-ı gam-gîne,

Gam u felâketi yerlerde başla teskîne! (s. 215)

Güneş! Bu ışığını çok verme üzgün aya,

Tasa ve yıkımı başka yerlerde başla yatıştırmaya! (s. 65)

Alıntılanan dizelerde de yukarıdaki açıklamaya uygun olarak gam ve felaket ortamlarından söz edilerek güneş çağrıda bulunulur. Bu kötü hâlden gerek mevsim olarak etkili güneş gücü ile bahara ulaşmayı gerekse bireysel olarak yardım eli beklenir. Bu etkili eylem yokluğu ve kışa tabi olan kişi yıkım sürecini yansıtmakla Frye sistematığıne göre ‘yıkılan kule’ mahkûmiyeti motifini işaret eder. Öte yandan bu dizelere ilave olarak şu ifadelerde de güneş çağrı sitem ve eleştiri esaslı sürdürülür:

Güneş!.. Denizleri sa'y etme nakş ü telvîne,

Deniz değil sana muhtâc olan sakat sîne! (s. 215)

Güneş! Denizleri boyayıp süslemeye çabalama,

Denizin değil, sakat göğsün ihtiyacı var sana! (s. 65)

Bu dizelerde su ve toprak imgeleri karşı karşıya getirilip güneşi hicveden bir üslupla baharın geliş ve toprağın canlanması arzu edilir.

Güneş!.. Bu zucreti rûhumda başla teshine,

Bu ufk-ı leyleyi kalb et bir ufk-ı şirine. (s. 215)

Güneş! Bu iç sıkıntısını ruhumda yatıştırmaya başla,

Bu gecenin ufkunu tatlı bir ufka dönüştür.(s. 65)

Şimdiye değin fiziksel anlamda kış mevsiminin yıkıcı, vurucu ve meşakkatli etkisinden söz edilirken burada şiir öznesi zihninin yorgunluğu ve ruhsal refaha olan ihtiyacından söz ederek güneşin yüce kudretinden medet umar. Kış mitinde kaos ortamının ortasındaki birey bu durumdan kurtarıcı bir kahraman bekler ve içinde bulunduğu duruma şikayetlenip bu miti yansıtan edebî tür olan hiciv üslubuna yakın söylemler ihtiva eder.

“Kış” adlı şiirde ismiyle de paralel bir anlatımla mit sistematigi kapsamında kış miti işlenir. Şiirin hemen başlangıcında ‘mevsim sıkıntısı’ ifadesi ile başlanması mitsel karşılığa uygun bir başlangıç oluşturur.

Zalâm-ı hücre-i ye'sinde bir ziyâ ikâd.

Eyle ey fâni, (s. 218)

Umutsuzluk dolu odanın karanlığında bir ışık

Yak, ey ölümlü kişi (s. 71)

Aktarılan dizelerde kış atmosferinin yansıdığı kaos ortamının ortasında olunan karanlık aleme bir kurtarıcı kahraman olarak ışık aranır. “Koşacak, sana sığınacak.../ O gelen dul kadın ya da erkek” (s. 71) dizelerinde ‘dul’ ifadesi de ölüm temi ve kaybediş, yalnızlık duygularını teşkil eder. ‘Sığınmak’ fiili, kaçıp korunma isteği, koruyucu kollayıcı kahramana duyulan ihtiyacın ifade edilişidir.

“Yarın çamur ve dumanlarda kaybolan biri” (s. 71) ifadesi ölüm temini çağrıştıran anlamda kullanılır. Çamurdan var edilen kişioğlu yine toprak olma meyli ile âlemde yaşar. Çamur ifadesi toprak imgesi ile beraberinde ölümü yansıtırken farklı kültürlerde ölülerin yakılması geleneği düşünüldüğünde duman sembolü de bu noktada ölümü düşündüren başka bir anlamsal çağrışım içerir. Öte yandan çamur, duman, karanlık söylemlerinin bir arada kullanımı kış mitinin ana atmosferi olan kaos, felaket ortamının simgesini olur.

Haşim’in “Gurûb” adlı şiirinde ismi her ne kadar günbatımı, sonbahar hüznü gibi çağrışımlar uyandırır da şiire imgesel analiz yoluyla bakıldığında bütünüyle

‘kış/taşılama miti’ hâkimdir. Şiirde yer alan “korkunç, ağulu ve gözyaşlı, ölüm soğukluğu, kırık, yapraksız (çıplak), üzgün dallar, güçsüz güneş ışığı, yas, güneş batımı” gibi ifadeler kış mitini gözler önüne seren kullanımlardır. Başarısızlık, yenilgi, mağlubiyet konuları önemli yer tutar. Şiirin muhtevasına bakıldığında ölüm temi ilk göze çarpan durum olmakla birlikte bu kaos, felaket olayının kış mevsimine tekabülü olarak anlatımı da Frye’in mit sistemi çerçevesinde önemli bir detaydır. Şiirde ilk bentte özellikle ölüm havası ve matem duygusu göze çarpar. Bu boşluk ve hiçliğe tabiat unsurları da katılarak duygusal atmosfer duygusal olarak da algılanır. Yas ve matem kış mitinin vazgeçilmez duygularını beraberinde getirerek kasvet yüklü ortam ve kişilikleri ön plana alır. Ayrıca ‘kırık, üzgün dal’ nitelemesi teoride yer alan ‘yıkılan kule’ unsuruna dair nitelikler taşır.

Güneş bu yöreye güçsüz ışıklarla yansır. Teoride yer alan mağlubiyet, başarısızlık gibi konulara şiirde yer verilen “güçsüz ışıklar” söz öbeği ile çağrışım yolu açılır. Bununla birlikte şiir öznesi için fiziksel alemin kış mevsimini çağrıştırmamasından çok kaos ortamı, felaketin sebebi ruhsal kışı yaşayarak annenin yokluğu ile bağdaşım gösterir. Güneş mitinin dışıl gücü simgelediği gerçeğiyle de düşünülürse güçsüz yansıyan bu ışıklar annenin yokluğu ile özdeşleştirilir. Ayrıca kış miti yalnızlık, karanlık ve korku merkezli bir anlatımı içerir.

3.2. Yolculuk/Aşama Arketipi

Joseph Campbell’ın mitolojik metinlerden hareketle geliştirdiği yolculuk arketipinin işlenişi, bu çalışmada temel alınan yöntemlerden birini oluşturur. Buna bağlı olarak değerlendirilse mitolojik öykülerden günümüze değin kolektif nitelikler gösteren ve arketip olma vasfı ile sunulan gelişme kaydeder. Doğum-yaşam-ölüm döngüsellliği bazında ele alınarak değerlendirilen bu arketipte seçilmiş kahramanın yola çıkış-erginleme-dönüş sistemi izlenir. Bu anlayış tasavvufi gelenekteki çilecilikle de paralellik içerir ve sürecin sonunda kahraman büyülü nesneye ulaşır, kendini gerçekleştiren ve benliğini tamamlayan bir zahit formunu teşkil eder.

Seçilmiş kahraman, bulunduğu coğrafya temsiliinde insanlığı kurtarma kapasitesine sahip biçimde dünyaya gelir. Bazı sorun doğuran vakalar neticesinde kahraman kendini mücadele etmesi gereken yolculuğun eşiğinde bulur. Bulunduğu coğrafyada halk arasında birtakım zarar veren güçlerin saldırısı, hastalıklar veya

kargaşayı meydana getiren çeşitli sebepler baş gösterir. Bu kaotik ortamı gidermesi beklenen seçilmiş kahraman, insanlığın derdini ülkü edinmiş bir fedai konumundadır. Gerekli aşamalardan geçerek mücadelesini tamamlayıp sorunu çözecek büyülü nesneye ulaşması beklenir (Sarıçiçek, 2013, s. 29). Yolculuk sistematığının aşamaları şu şekilde sıralanır:

Yola Çıkış Evresi

Mitolojik yolculuğun ilk aşamasını oluşturan yola çıkış evresi tek bir noktada başlayan süreci nitelemez. Zira kendi içinde aşılması gereken çeşitli evreleri teşkil eder. Yaşamsal döngü sistematığında ‘doğum’ aşamasıyla özdeşim içeren bu basamakta, kahramanın bulunduğu bölge temsilinde birtakım sorunlar baş gösterir. Bunu aşması gereken bir güç beklenirken kahraman bu kudrete sahip olduğunu anlar ve çeşitli teşviklerle bu yolculuğa çıkma cesareti gösterir (Campbell, 2000, s. 65). Bu yolculuk her zaman maddi boyutlarda tezahür etmeyip manevi bir yola çıkışı da kapsar.

Maceraya çağrı, yolculuğun oluşmasına zemin hazırlayan bir bildirim alan kahraman serüvenin başlangıç noktasına gelir. Bu teşvik edici çağrı çeşitli şekillerde tezahür edilir. Çağrının reddedilmesi evresinde mitik birey, bu çağrıyı farkında olmamaya meyillidir. Böylelikle kimi zaman istemsizce kimi zamansa geri adım atarak çağrıyı reddetmeye yönelir. Doğaüstü yardım evresinde kendisine sunulan bildirimin peşinden gitmeyerek reddeden kahramana doğaüstü güçler yola çıkması için teşvik sağlar. Bu unsurlar bir ejder veya esrarlı biçimde muhafaza edici güçler olarak sembolize edilir. İlk eşiğin aşılmasında doğaüstü güçlerin rehberliğiyle artık serüveni başlayan kahraman ilk olarak kararlılık ve irade göstererek ilerlemesi gereken bir eşiğe gelir. Bulunduğu koşullardan farklı bir boyut kazanacağı bu yeni bir dünyaya girmek için eşikteki bazı geri püskürten güçlerle mücadele ederek geçmesi gerekir. Kahramanın kudretini kullanarak önüne çıkan yılan, büyücü, cadı vb. gibi karşıt güçleri mağlup etmesi beklenir. Balinanın karnı evresinde ilk eşiği aşmış olup yolculuğu sürdürmesi gereken kahraman, kendini korumaya alma ihtiyacı güder. Anne karnı arketipi olarak değerlendirilebilen bu evrede kahraman, sığınma isteğiyle birlikte mağara veya kuyu gibi birtakım mekânlarda muhafaza hâlinde bulunur (Campbell, 2000, ss. 72-121).

Erginleme Evresi

Mitolojik yolculukta ikinci aşama olarak değerlendirilen erginleme, bir takım

evrelerle birlikte gelişerek bireyin ruhsal bakımdan dengeyi oluşturmaları ve kendiliğini inşa etmesi olarak yorumlanır. Hayatın aşamalarından ‘ölüm’ evresiyle özdeşim içermesi dikkat çekicidir (Campbell, 2000, s. 127).

Sınavlar yolu, erginleme aşamasının hemen başında kahramanın aşması gereken birtakım imtihanlar yer alır. Tanrıçayla karşılaşma, Campbell’ın kozmosun merkezine ulaşarak yorumladığı mitik kahraman, derinliğin içindeki buhran olarak tanrıça figürüyle karşılaşır. Baştan çıkarıcı olarak kadın, mitolojik kahramanın bu evredeki sınavını teşkil eden durum nefsi veya duygusal boyuttaki zekâsını kullanımına bağlıdır. Zira bu evrede karşısına çıkan kadın figürü şehvi arzuları güdüleyerek kahramanı yolculuğundan alıkoymak amacındadır. Mitik kahramanın bu tuzağa düşmemesi ve sağlıklı biçimde evreyi atlatabilmesi beklenir. Babanın gönlünü alma evresinde kahraman, zorlu serüvende birtakım güçleri de kendine ikna edebilme çabası içindedir. Baba ile temsil edilen tanrı figürünün özdeşim içermesi sebebiyle kahramanın bu kudretin zulmünden kendini koruması gerekir. Tanrılaştırma düzeyinde, erginleme sürecinde evreleri başarıyla geçen kahraman, tanrılaşma eğilimi ve arzusu içindedir. Birliğe ulaşarak tanrı ile bir olma amacını ifade eden fenafillah inancı olarak yorumlanır. En son ödülde erginleme aşamasının son evresine ulaşmış olan kahraman artık ebediliğin sırrına vakıf bir bireyi temsil eder. İslam mistisizmine göre kemale eren bu kişi ölümsüzlük ile ödüllendirilir. Bunu mitik öyküde çarmıha gerilme motifi ve çilecilik anlayışı simgeler (Campbell, 2000, ss. 130-216).

Dönüş Evresi

Mitolojik yolculuğun son aşamasını ifade eden ‘dönüş’, hayatın sistematik döngüsü içinde ‘yeniden doğuş’ formuna karşılık gelir. Yolculuğun başındaki mekâna tekrar dönüşüm sağlayan birey birtakım evrelerden geçerek erginleşir, iki cihan sırrına ermiş biçimde döner. Ruhsal olarak kendinin farkına varmış kahraman olarak büyülü nesneyi yaşadığı topluma, insanlığa sunar. Bahsedilen dönüş aşaması da kendi içinde bazı evrelerden oluşur (Campbell, 2000, s. 240).

Dönüşü reddetme, ölümsüzlük sırrına ulaşan kahraman, edindiği bu güçle birlikte tekrar dönüşü gerektiren meşakkatli yolculuğa çıkmayı reddeder. Rehavet duygusuna kapılarak isteksizlik duyar. Büyülü kaçış evresinde dönüş yolculuğundan uzaklaşmak isteyen kahraman, kendini büyüselsel bir âlemde bulur. Kaçış psikolojisine

dayanan bu evrede kurtulma adına birtakım olağanüstülükler yer alır. Dışarıdan gelen kurtuluş, efsunlu serüvenlere dalan kahramanın dönüş yolculuğuna devam etmesi için dışarıdan gelen uyarıcı bir güç gerekir. Yoğun duygular içerisinde bulunan kahramanın bu uykudan uyanması için bazı telkinler gerekir. Dönüş eşiğinin aşılması, yola çıkış evresinde bulunan eşik gibi dönüş yolculuğu aşamasında da yolculuğun sürdürülmesini sağlamak için kahramanın iradesi sınanır. Bu sınama eşikteki bazı güçleri alt ederek devam etme azmi göstermek olarak yorumlanır. İki dünyanın ustasında iki cihan sırrına ermiş olan kahraman, ruhsal bakımdan kendilik bilincini geliştirir ve uyku ile uyanıklık hâlinin farkındalığını üstlenir. Öte yandan iki dünya arası gidiş geliş ritmiği, kahramanın ruhunda bir ahenk yaratır. Nietzsche'nin kozmik dansçı olarak ifade ettiği bu birey, tek bir yönelime odaklanmaz; zikzaklı biçimde gel-git hareketleriyle her iki dünya sırrını da bünyesinde barındırır. İki dünya saadetinde de ustalaşmış bir figürdür. Yaşama özgürlüğü, yaşamsal hürriyete erme amacıyla tüm bu aşamalardan geçen kahraman, yola çıkarken ve döndüğünde farklı bir birey olarak yansır. Kişisel bilincin kolektif iradeyle özdeşliğini sağlayan kahraman, kendini eriştirdiği konumlanışta özgürlük içindedir (Campbell, 2000, ss. 241-295).

Teorik zemindeki evrelerin sıralanması ardından şiirler üzerinden çıkarımlara geçilirse şu tespitler aktarılır: “Yollar” şiirinde Joseph Campbell'ın mitolojik yolculuk bağlamında değerlendirdiği ‘aşama arketipi’ izleri sürülür. Buna göre manzum bir tür olan şiirde, tahkiyeli edebî metin türüne göre daha yüzeysel bir değerlendirme esaslı motif araştırması yapılır. Esas alınan ölçüt yola çıkış-erginleme-dönüş sistematığı güdülerek yorumlanır.

Aşama/yolculuk arketipine göre ilk basamak ‘yola çıkış’ evresi olup geleneğe yaslanan bir anlatımla da desteklenerek kahramanın yaşadığı bölgede kaosun habercisi bir tehlike ortaya çıkar ve toplum çaresizlikle bir kurtarıcı kahraman bekler.

Bir lamba hüznüyle

Kısıldı altın ufuklarda akşamın güneşi;

Söndü göllerde aks-i girye-veşi

Gecenin avdet-i sükûniyle... (s. 151)

Bir lamba üzgünlüğü ile

Kısıldı altın ufuklarda akşamın güneşi;

Söndü göllerde ağlamaklı yansıması

Gecenin durgun geri dönüşü ile... (s. 141)

Şiirin alıntılanan bu kısmında yolculuğun başlamasına müsebbip olan atmosferin tasviri yapılır. Buna göre ‘üzgünlük, akşam güneşinin kısılması, ağlamaklı yansımasının sönmesi, gecenin durgun geri dönüşü’ ifade öbekleri kaosun habercisi olarak fiziksel ve ruhsal yansıyışın betimlemesini oluşturan aktarımlardır. Dikkat edilecek olursa tamamen bir gece karanlığı ya da ölüm temi yer almayıp ‘akşam güneşi kısıldı’ denilerek felaketin habercisi biçiminde sirayet eder.

Yollar

Ki gider kimsesiz, tehî, ebedi,

Yollar

Hep birer hatt-ı pür-sükût oldu

Akşamın sîne-i gubârında.

Onlar

Hangi bir belde-i hayâle gider

Böyle sessiz ve kimsesiz şimdi? (s. 151)

Yollar

Ki gider kimsesiz, boş, sonsuz,

Yollar

Hep birer sessizlik çizgisi oldu

Akşamın tozlu göğsünde

Onlar

Hangi bir hayal ülkesine gider,

Böyle sessiz ve kimsesiz şimdi? (s. 141)

Şiirin bu kısmında ‘yollar’ ifadesi oldukça önemli bir tercih olarak yolculuğun başlangıcını çağrıştıran kullanımdadır. Zira bu karanlıklara boğulacak bölgedeki kahramana yol görünerek yolculuğun zihinsel anlamda alt yapısını dokuyan ‘maceraya

çağrı' motifinin karşılığıdır. Toplum arasından 'seçilmiş kahraman', yol algısı ile karşı karşıya getirilerek zihninde çağrı sinyalleri oluşturulur. Yolculuğa başlamaya kişiyi iten en büyük duygu merhalesi "merak" hissi olup 'Hangi bir hayal ülkesine gider/ Böyle sessiz ve kimsesiz" (s. 141) dizeleri ile öznenin ruhunda uyanan merak duygusu karşılığını bulur. Öte yandan 'sessiz ve kimsesiz' oluş seçilmiş kahraman olarak tek başına verilen mücadeleyi yansıtır. 'Akşamın tozlu göğsünden' yani yaşadığı, alıştığı, ait olduğu atmosferden koparak yeni bir âlemle tanış olacak kahramanın izahı sunulur.

Meftûr

Ve muhteriz yine bir nefha-yı hayâl esiyor

Bu nefha dallan bîtâb ü bîmecâl uyutur,

Sonra eyler giyâhı nâlede,

Sonra âgûş-ı ufk içinde ölür... (s. 151)

Bezgin

Ve çekingen yine bir hayal yeli esiyor;

Bu esinti dalları bitkin ve güçsüz uyutur,

Sonra otları inletir,

Sonra ufkun kucağında ölür... (s. 141)

Şiirde kullanılan duygu aktarımlarına bakılırsa tragedya mitinin seçilmiş kişisi, kader çarkının tepesindeki kahramanının yaşadığı atmosfer düzlemi ifade edilir. Zira dallar güçsüz, otlar inler ve ölüm gerçekleşir. Yani yolculuğu tetikleyen kaos ortamı oluşur. 'Bezgin ve çekingen esen hayal yeli' kahramanın, alışmış olduğu yöre ve düzenden yeni bir aşamaya geçişte zihninden geçen tedirginlik duygusunu karşılar. 'Çağrının reddedilmesi' motifini karşılar nitelikte 'bezgin ve çekimser' özelliklerle ifade edilir.

Ey kalb!

Seni öldürmesin bu sâye-i şeb,

İşte bir dest-i sâhir ü mahfî

Sana nur-ı nücûmu indirdi. (s. 151)

Ey yürek!

Seni öldürmesin bu akşam gölgesi,

İşte bir büyüleyici ve gizli el

Sana yıldızların aydınlığını indirdi (s. 141)

Aşama arketipinin devamında yer alan ‘doğaüstü yardım’ ve ‘ilk eşiğin aşılması’ evresini karşılayan bu kısımda yolculuğa çıkmak üzere olan kahramanın çağrışı reddetmesi mukabilinde onu yücelten, teşvik eden söylemler şiirin alıntılanan kısmında verilir. ‘Ey yürek’ hitabı teşvik etmenin yanı sıra ilk eşiğin aşılması cesaretini gösteren bireye sesleniştir. ‘Büyüleyen gizli el’ tam olarak ‘doğaüstü yardım’ motifini karşılar mahiyette kullanım olarak kahramanın önünde ışıktan yol serilir ve yolculuk başlar. Işıktan aydınlatılan bu yıldızlı yol tercihi bizatihi bir kullanım olup tanrılaşma hayali ve eğilimindeki kahramanı kutsiyete erdirecek altın yoldur.

Kuruldu işte, mesâfât içinde, lâl-i mesâ

Bütün meâbid-i hiss ü meâbid-i hulyâ

Bütün meâbid-i mechûle-i ümîd-i beşer. (s. 152)

Kuruldu işte uzaklıklar içinde, akşamın kızılığı,

Bütün duygu tapınakları ve hayal tapınakları

Bütün insan umudunun bilinmeyen tapınakları... (s. 143)

Doğaüstü yardımı alarak ilk eşiği aşıp ‘sınavlar yolu’na girmiş olan kahraman artık yolculuğun geri dönülmez kısmına gelmiş olup “erginlenme” süreci başlatılır. ‘Kuruldu işte uzaklıklar içinde akşam kızılığı’ (s. 143) dizesi ile başlamış olan yolculuğa işaret edilir. Erginleme evresinde yer alan ‘tanrıçayla karşılaşma’ motifi alıntılanan kısımda işlenmiş olup ‘tapınak’ ifadesi bu tanrıçayı simgeleyerek karanlığın gizleri içinde yer alıştır. “Bütün insan umudunun bilinmeyen tapınakları” (s. 143) dizesi ile bölgedeki kaos ortamına sadece bir seçilmiş kahramanın umut olabileceği, diğer insanlığın bu evreyi bilmediği ama kahramanın tüm insanlığın kurtarıcısı olarak umut beslenildiği bir figür olma özelliğine işaret edilir.

Tâ öteden,

Şimdi zer gözleriyle tâ öteden,

Gam-ı ervâhı vecde da'vet eder

Bütün meâbid-i mechûle-i ümîd-i beşer.

Bütün meâbid-i vecdîn soluk ilâheleri

Birer birer iniyor, gözlerinde rüyâlar;

Dudaklarında ziyâdâr ü muhteriz titrer

Akşamın bûse-i huzû-eseri. (s. 152)

Ta öteden,

Şimdi altın gözleriyle ta öteden,

Üzgün ruhları kendinden geçmeye çağırır

Bütün insan umudunun bilinmeyen tapınakları

Bütün coşku tapınaklarının soluk tanrıçaları

Birer birer iniyor, gözlerinde düşler,

Dudaklarında parlak ve çekingen titrer

Akşamın alçakgönüllü öpücüğü (s. 143)

‘Öpücük, dudak, soluk tanrıçalar, gözlerdeki düş, kendinden geçme çağrısı, altın göz’ ifadeleri dişil enerjinin büyüüne kapılmayı ve kendinden geçmeye davet edilen kahramanın karşılaştığı ‘baştan çıkarıcı olarak kadın’ motifini yansıtır. Bu figür, kahramanı esrikleştirerek ölümsüzlüğe ermesi önünde maruz kalmaması gereken bir engeldir.

Gurûb içinde bu eşkâl-i bi-hudûd-ı zeheb

Zücâc-ı san'at ü fikreUe yükselirler hep;

Büyük denizlere benzer eteklerinde sükût,

Sükût-ı nâmütenâhi, sükût-ı nâ-mahdût,

Sükût-ı afv ü emel... (s. 152)

Gün batımında bu sınırsız altın biçimler

Sanat ve düşüncenin sırçalarıyla yükselirler;

Büyük denizlere benzer eteklerinde sessizlik,

Sonsuz sessizlik, sınırsız sessizlik,

Bağışlama ve dileme sessizliği (s. 143)

Yolculuğun ilerleyen aşamasındaki bir diğer motif ise ‘babanın gönlünü alma’ olup tanrıların öfke ve gazabından korunmak için bağışlanma evresini yansıtır. ‘Altın, saray, eteklerinde büyük deniz, bağışlama ve dileme sessizliği’ gibi söylemler bağışlanan kahramanı ifade ederek babanın gönlü alınır.

Bir el

Deriçelerde bir altın ziyâ yakıp indi.

Aktı âb-ı sükûta yıldızlar

Bütün sular zehebî lerzelerle işlendi. (s. 152)

Bir el

Pencerelerde bir altın ılık yakıp indi,

Aktı sessizlik suyuna yıldızlar

Bütün sular altın titreyişlerle işlendi. (s. 141)

Bu aşamada artık ‘bir el’ ifadesi tevhit anlayışıyla da birlikte düşünülürse tanrıyı sembolize ederek ‘pencerelerde altın ılık yakılması, bütün suların altın titreyiş ile işlenmesi’ bağlamında kahramanın başarısını sembolize eder. Ayrıca şiirin/yolculuğun başındaki durgun su ve sessizlik artık kendini ‘altın titreyiş’e bırakır. Zira titreme eylemi ile canlılık emaresi gösterilir. Ayrıca ‘akşamın alçakgönüllü öpücüğü’ dizesindeki öpücük “fenafillaha” erişin, Nirvana’ya yükselişin sembolü olarak ‘en son ödül’ şeklinde simgelenir. Öte yandan hayat öpücüğü olarak ifadelenen bu kullanım ölümsüzlüğün ab-ı hayatını da sunar.

Ölümsüzlüğe eren kişi, artık ‘dönüş’ evresine girip yurduna bir kahraman olarak döner.

Miyah-ı rakide samt ü hab içinde akar (s. 152)

Durgun sulara sessizlik ve uyku içinde akar (s. 143)

Bu dize Nirvana’ya ermiş kahramanın tekrar yurduna dönüşüne karşı hissettiği rahavet duygusunun sessizliği ve durgunluğu olup ‘dönüşü reddetme’ aşamasını simgeler.

Biri bir erganun u eb'âdı

Dinliyor, gölgelerde ser-be-zemîn (s. 153)

Biri uzak bir orgu

Dinliyor, gölgelerde başı yere eğik (s. 143)

Bu kısımda ise ‘büyülü dünyadan kaçış’ motifi bağlamında reelden uzaklaşmış kendi benliğine çekilmiş ‘uzak bir orgu dinleyen’ birey ifade edilir.

Biri altın gözüyle, gûyâ ki

Sana ey kalb-i mübhem ü bâki

“Gel!” diyor. (s. 153)

Biri altın gözüyle sanki

Sana ey belirsiz ve ölümsüz yürek

“Gel!” diyor. (s. 143)

Artık bariz biçimde ‘ölümsüz yürek olarak anılan kahraman bu kez dönüş yolculuğu için teşvik edilmeye çalışılır. ‘Dönüş eşiğinin açılması’ motifi bu tanrısal ses yardımı ile gerçekleştirilir. Şiirde iki dünya ustası ve yaşama özgürlüğü motifleri belirgin bir kullanımla ifade edilmeyip silikleşerek şiirin devamına sirayet eder.

Özetle; şiirin tamamında mitolojik yolculuk-aşama arketipi başarı ile icra edilmiş ve motifler yerli yerinde bir kullanım oluşturulur. Yola çıkış-erginleme-dönüş aşamalarından geçerek tanrısallığa eren kahraman kutsiyet kazanmış ölümsüz kişidir.

“Gelmeden Evvel - Geldin – Birlikte” şiirleri birbiri ile bağdaşıklık gösteren bir mahiyet içermiş olup üç şiirde de bağlantılı olarak şiir öznesinin şahsında bireyin anima arketipini arayışı, ruhsal anlamda bir mitolojik yolculuk mitini de yansıtır. Bu yolculuğun aşamaları gerek ruhsal mahiyette tezahürü itibarıyla gerekse şiir türünde yansıtılması bakımından tek tek izahlandırmaya uygun değildir. Lakin öz ve anlam bakımından büyümlü nesneye ulaşmaya çalışan özne, kendi iç benliğinde gölge ile mücadele verip arayışını kutlu son ile gerçekleştirir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde ilk şiir olan “Gelmeden Evvel” isimli metinde öznenin bilinç-bilinçdışı akışının yansıtılmasına işaret edilir. ‘Orman’ sembolü ile yansıtılan bu karanlık evrede özne, sonbahar/tragedya mitine yakın bir hüznün tablosu ile karşı karşıyadır. ‘İsimsiz ve sessiz’

olarak ifade edildiği üzere özne, kendini gerçekleştirme bütünlüğünden ve kimlik kazanma hüviyetinden yoksun biçimde güz acısını anımsatan üzüntülü bir ruhu yansıtır. ‘Gizli suların düzenli sevincinin yansıması’ kullanımı, bilinçdışının gizlerini oluşturan arzu-isteklerin suyun içinde yüzer gibi tasvir edilmesiyle zaman zaman gün yüzüne çıkarak bu hüzünlü bireye sevinç duygusunu tattırır. Öte yandan sıklıkla beliren bu sevinçler, öznde yola çıkış dürtüsünü oluşturan ‘çağrı’ olarak sunulur. Keza öznenin yola çıkışı için geçerli oranda çağrı ve şahsında duyduğu isteğin de yansımasıdır.

Sanki hicrâna bir tesellîydi

Şeceristân-ı kalb içinde revân

Olan hafî suların musikî-i nevmîdi (s. 163)

Sanki ayrılık acısına karşı bir avutmaydı

Kalbin ağaçlığının içinde akıp giden

Gizli suların umutsuz müziği (s. 163)

Şiirden alıntılanan bu dizelerde ayrılığın sonrasında türlü unsurlarla avunan kalbi tatmin etmeyen ve yolculuğa çağırان işitsel unsur olarak suların müziği ifadesi yer alır. Bu çağrı ile öznde merak duygusu yola çıkışı tetikleyen motif olur.

Düşünürdüm ki, hangi gün, ne zaman,

Ne zaman

Girecektin o kalb-i mes'ûde?(s. 163)

Düşünürdüm ki, hangi gün, ne zaman,

Ne zaman

Girecektin o mutlu kalbe (s. 163)

Aktarılan dizelerde de bu merak duygusunun öznenin zihnindeki sorulara cevap araması şeklinde yansımasını görebilmek mümkündür.

Mitolojik yolculuk arketipinin şiir akışının devamı olan “Geldin” isimli kısmında beklenen, arzu edilen unsur olarak kadın motifinin geldiğine inanılır. Lakin teorik olarak bakıldığında bu gerçekleşme, bütünleşme mümkün olmayıp bireyleri yanıltan bir bulma duygusu içerdiği de bilinir.

Bir gün

Akşamın ölgün

Duran o nâmütenâhi ziyâ denizlerine

Garkolan eşcâr

Garkolan ovalar

Oluyorken sükût ü hüzne makar

Geldin âlâm-ı kalbi teskîne... (s. 164)

Bir gün

Akşamın ölgün

Duran o sonsuz ıfık denizlerine

Gömülen ağaçlar,

Gömülen ovalar

Oluyorken sessizliğe ve üzüntüye barınak

Geldin yüreğın acılarını yatıştırmaya (s. 165)

Şiirin alıntılanan kısmında ‘ıfık denizi, gömülen ağaç, gömülen ovalar, barınak’ ifadeleri bahsedilen kadın imgesinin anne suretindeki yansımalarını oluşturur. Orman, gizlerin ve bilinçdışının barınağı iken ilk şiirde oluşan romantik hava ve sevgili imgesi bu şiirde ‘anne karnına dönüş özlemi’ ile yansıtılır. Keza ‘balinanın karnı’ imgesi öznenin içinde bulunduğı kasvetten kurtulma ve bireyin anima arayışında anne ile birleşen bir motif olarak aktarılır. Anima arketipi bireyde evvela anne üzerinden kurulan hayal, istek oluşturup zamanla evrensel düzlemdeki kadın imgesine geçen bir arayışın yansımasıdır. Öte yandan mitsel anlatılarda ‘ova, barınak, gömülmek’ gibi ifadeler bu açıklamalarla koşt olarak anne rahmini işaret ederken kadınlığı çağırıştırır.

Seri biçimindeki üçlü şiir birliğinin sonuncu halkası olan “Birlikte” isimli kısımda artık özne hayal ve arzu ettiğı nesneye kavuşur ve ‘bir’leşir. ‘Gecenin dallarında açan ay’ ifadesi geceyi ağaç metaforu ile özdeşleştiren bir kullanım oluşturur. Keza yine ay için ‘altın gül’ şeklindeki söylem, geceyi de ağaç olarak yansıtmayı pekiştiren anlamlar içerir.

Bütün bizimçündür

Nükûş-ı encüm-i vahdetle işlenen bir tül

Gibi üstünde titreyen bu semâ

Gecenin dallarında şimdi açan

Bu kamer,

Bu altın gül... (s. 165)

Bütün bizim içindir

Yalnız yaşayan yıldızların nakışlarıyla işlenen bir tül

Gibi üstünde titreyen bu gök;

Gecenin dallarında şimdi açan

Bu ay,

Bu altın gül... (s. 167)

Büyülü nesneye ulaşan özne, kadın imgesini içeren sevgilinin dudağını sembolik olarak kullanıp ölümsüzlüğe erişin ab-ı hayatını yansıtır. Keza dudak için ‘kırmızı öpücük’ kullanımı anima arketipi arayışındaki bireye kadın figürünün dişil enerjisini renk sembolizasyonu yönünden de ifade eder niteliktedir. Öte yandan ağaç metaforunun kullanımı ile yaşam-doğum-ölüm simgeselliğinde ölümsüzlüğe erişin de bir başka yansıması “hayat ağacı” miti ile işaret edilir.

Bütün bizimçündür

Ne varsa aşk ile bîdâr-ı ra'se, yâ nâim,

Ne varsa ait olan leyl-i hande-me'nûsa,

Sana ait lehimdeki bûse,

Lebinin surh-ı bîzevâli benim... (s. 165)

Bütün bizim içindir

Ne varsa aşk ile ürpererek uyanmış, ya da uyuyan,

Neyi varsa gülmeye alışık gecenin,

Dudağımdaki öpücük senin,

Dudağının ölümsüz kırmızısı ise benim... (s. 167)

‘Bütün bizim içindir’ ifadesi net bir biçimde gösterir ki dünyaya fırlatılan insanoğlunun ilk nesne olarak kurduğu anne ile bağı bittiğinde huzuru bulmak adına anima arketipi arayışına girer. Bu durum yarım olarak izah edilen bireyin tam olma ihtiyacını yansıtır. Şiir boyunca bu arayış gerçekleşmiş ‘bütün olma’ ve ‘biz’ gibi kullanımlarla özne bulduğu yanılgısını yaşar. Zira şiirin öznesi Lacasyen teorisinin imgesel düzlemindeki bireyin karşılığı olarak yansır. Şiirde ruhsal anlamda yapılan yolculuk son bulmuş özne kendini gerçekleştirme ve anima motifi ile birleşme yolunu bulur. Bütünleşme sağlanması ile birlikte büyülü nesneye ulaşan mitolojik kahraman, ruhsal benliğindeki çatışmaların galibi olarak ölümsüzlüğe erişmiş bir bireyi simgeler.

3.3. Arketipsel Kavramlar

3.3.1. Bilinç

Bireyin ruhsal evreninden haberdar olma yetisi olan farkındalık süreci, bilinci meydana getirir. Algıların açık olduğu ve verilerin hâlihazırda bulunduğu idrak seviyesi bilinç olarak değerlendirilir. Carl Gustav Jung, bilincin fonksiyonlarını ruh içi ve ruh dışı olmak üzere bölümler hâlinde değerlendirir. Buna göre ruh içi işlevler; bellek, kişisel bileşenler, heyecan ve sızma olarak belirtilerek duyum, düşünce, his ve sezgi unsurları da ruh dışı fonksiyonları oluşturur (Jung, 1997, ss. 11-47). Bu işlevler doğrultusunda çeşitli kişilik tipleri gelişir.

3.3.2. Kişisel Bilinçdışı

Bireyin kişisel alanıyla alakalı olarak gelişen karmaşaların yer aldığı bölüm, kişisel bilinçdışı olarak ifade edilir. Bu kısımda geriye itilen, üzeri örtülen yani bastırılan biçimde kişinin farkında olmadan depoladığı düşünce, his ve algılar yer alır. Doğrudan izlenimlenemeyen bu alana dair oluşumlar bireyin bilinçten uzaklaştığı esnada kıvılcımlar hâlinde gün yüzüne yansır. Lakin kimi zaman bu unsurlar bilinç seviyesine yükselerek gözlemlenen hâle gelir. Topografik kurama göre bilinçdışı unsurlar dikey hareketlilik oluşturarak bilinç eşiğini aşarak bilinç seviyesinde de yer edinir. Böylelikle görünür kılınabilen bu unsurların bulunduğu bölge kişisel bilinçdışı olarak anılır (Jung, 1997, ss. 50-51).

3.3.3. Kolektif Bilinçdışı

Bilinç ve bilinçdışı bölgesi arasındaki etkileşimin bireye bağlı olmadığı, evrensel ve sabit unsurlar biçiminde saklandığı kısım kolektif bilinçdışı olarak anılır. Bu kısımda

yer edinen veriler atasal miras olarak nesillerin genetiğinde bulunur. Değiştirilmesi veya ortadan kaldırılması mümkün olmamakla beraber tüm insanlığın ortak ürünü olan bellek metaforlarını yansıtır. Kolektiviteye dayanan bu oluşumlar arketip ve mitik motiflerin kaynağını teşkil ederek bellekteki izahını aktarır (Jung, 1997, ss. 51-52).

3.3.4. Gölge

Kişisel bilinçdışı sürecinde bireyin üzerini örterek geriye ittiği her şey, gölge karmaşasının temelini oluşturur. Esasında toplumsal ‘persona’dan sıyrılarak, maskenin ardındaki kişi olmak isteyen bireyi işaret eder. Gölge motifi, kişisel bilinçdışıyla alakalı olduğu kadar kolektif bilinçdışı süreçlerden de beslenen bir niteliğe sahiptir. Keza tüm insanlıkta ortak biçimde yer alan bu motif, zapt edilemez veya yok edilemez oluşuyla kolektif nitelik gösterir. Gölge arketipinin temelinde saldırgan, zarar evren, vahşi hayvan, yaban nitelikli bir oluşum yer alır (Jung, 2005, s. 128).

“Her Güzellik İçin” şiirinde gölge arketipinin karanlık, derin, sonsuz, köreltilemez olan yönü, çeşitli imgelemler yoluyla yansıtılarak şiirde bilinçdışı derinliklerine vurgu yapılır.

Güzellik, ey büyük ruh-ı meâli,

Açan her hisse, pehnâ-yı ebedden

Derin bir ufk-ı müstesnâ-yı hulyâ! (s. 210)

Güzellik, ey yüceliklerin büyük ruhu,

Açan her duyguya, sonsuzluğun enginliğinden

Hülyanın derin, eşsiz ufkunu! (s. 51)

Şiirin aktarılan ilk kısmında birtakım anahtar sözcükler kullanılır. Buna göre ‘ufuk’ söylemi öznenin muhayyilesinin açığa çıktığı sözcüklerindendir. Yahya Kemal’in şiir dünyasında bilinçdışını açığa çıkaran ‘ufuk’ söylemlerine yer verilir. Bu sembolik kullanım, ebediyet, düş, hülya, özgürlük ve deniz gibi kavramlarla birlikte anlamlandırılabilen geniş ölçüde anlamsal çağrışımlar sunar (Şahin, 2016, s. 105). Keza benzer bir tespitle Haşim’in şiirinde de yer verilen ‘sonsuzluk, enginlik, derin, hülya, gök, düş’ ifadeleri ufuk söyleminin anlamsal karşılığını yansıtır.

Kapkaranlık hülyalarda yaratılışın anlamı, yaldızlı şiire dönüşerek gece atmosferi yansıtılır ve öznenin bilinçdışı unsurlarına göndermeler oluşturur. Bilincin gözlenebilir aydınlık içindeki kısmını temsil eden persona, kişiliği ifade eder. Kişiliğin karşıtı bir algıya dayanan gölge unsuru ise bilinçdışından beslenmesi itibariyle derin karanlıkları temsil eder. Bununla birlikte gölgenin karanlığı, ışığın yansıdığı ölçüde fark edilir (Jung, 2005, s. 128). Bu bilgiler ışığında şiirin ikinci kısmı değerlendirildiğinde:

Hakayık zıll-ı hülyâperverinden

Alırken ince bir bâl-i hayâli,

Olur mânâ-yı leylâleyle-i hilkat

Müzehheb, handever bir şi'r-i rüyâ (s. 210)

Gerçekler, senin hülyayı seven gölgenden

Alırken hayalden yapılma bir ince kanat,

Yaratılışın kapkaranlık anlamı

Yaldızlı, gülüşlü bir düşün şiiri olur (s. 51)

Aktarılan dizelerde yaratılıştan gelen ve köreltilemeyen alanı oluşturmuş gölge arketipindeki bilinçdışı unsurları yani şiirde yer alan hülya ve hayalleri ‘düşün şiiri’ olarak akseder. Gölge arketipi somut biçimde ifade edilmeye çalışıldığında karanlık güçlerin temsilcisi şeytan figürüyle de özdeşim içerdiği görülür. Tanrısal kudreti yansıtan ışık/nur simgeleri ile birlikte düşünüldüğünde şeytan ile karşıtlık içeren önemli bir arketipal durumla karşılaşılır. Aydınlık ve gölge zıtlığı temsilinde çeşitli anlamsal çağrışımlar aktarılır (Jung, 2005, s. 129). ‘Yaratılışın kapkaranlık anlamı’ olarak imlenen kişide var olan şeytan imgesidir. Bu imge zaman zaman gün yüzüne aksederek ışığın anlamını yitirmesini sağlar ‘yaldızlı gülüş’ ile çelişki, mücadele yaratır.

3.3.5. Anima - Animus

Mitik bir öyküye göre ilk yaratılan insan olan Hz. Âdem ve Havva cennetteyken yenilmemesi konusunda uyarıldıkları hâlde yasak meyveyi yedikleri için cezalandırılarak yeryüzünün farklı bölgelerine gönderilir. Ardından kendini tamamlamaya çalışan bireyin mitik serüveni başlar ve çift olarak birbirini aramaya başlarlar. Tüm insanlığa sirayet eden bu kolektif arayış, karşı cinsle bütün olma arzusuna dayalı birleşme gayretidir. Atasal mirası oluşturan bu öykü kapsamında

değerlendirildiğinde bireyin çiftini bulma arayışı anima ve animus arketipik motiflerinin oluşumuna kaynaklık eden mitik öyküyü oluşturur. Anima arketipi, erkeğin ruhsal tamlığa erişme arzusuna dayalı gelişen karşı cinsteki eşini bulma arayışını ifade eder. Animus ise kadının ruhunda gelişen erkek eşini bulma isteğidir. İnsanlar bu mitik öykü kapsamında iç dünyasında yer alan bu motifleri, birtakım niteliklerle somutlaştırmaya çalışarak hayali kadın veya erkeği tanımlama gayreti gösterir. Lakin bu tanımlama hiçbir zaman tamamıyla ifade edilemez. Jung'a göre kişinin anima ve animusuyla bütünleşme ülküsündeki mitik serüveni, bireyleşme sürecini ifade eder (Onat, 2007, s. 5).

Anima, erkeğin duygu dünyasında cezbedici bir motif olarak yaşar. Tahrik eden, etkileyen, düşsel kompleksler yaratan bir tesir alanına sahiptir. Erkeğin katı ve daha düz kişiliğini doğrudan ona nüfuz eden anima etkisi esneterek daha duygusal hâle getirir. Erkek memnuniyetsizlik içinde olarak çevresine de bu aktarımı sunar. Bir sendrom niteliğinde erkeğe etki eder (Jung, 2016, s. 145).

Anima arketipi erkeğin ruhsal dünyasında olması gerektiği ölçülerden farklı oranda tezahür ettiğinde yani sağlıklı biçimde yaşanmazsa ruhsal karmaşaya dönüşür. Zira bu karmaşa neticesinde anima motifi, erkeğin hayatındaki en önemli ilk kadın figür olan anne imgesiyle birleşir. Genellikle çocukluk dönemlerindeki yanlış yönelimlerle oluşan ve nevrotik bir duruma dönüşen bu karmaşa neticesinde birey, anne ve kendisi arasında yer alan her varlığı bir yabancı olarak düşünüp rahatsızlık duyar. Anima arketipinin sorunsuz biçimde yaşandığı ruh hâlinde de kimi zaman anne ile birleşme meyli görülür (Jung, 2009, s. 24). Animanın arketipsel bir figür olması dolayısıyla görmezden gelinmesi mümkün olmaz lakin dengede tutularak kadını anlamaya, bir olmaya çalışılarak erkek bünyesindeki ruhsal eksiklik ve arayış dengede yürütülür.

Animus arketipi ise anima motifinin karşı cinsten tezahür eden karşılığı olarak değerlendirilir. Kadının ruhsal serüveninde arayış içinde olduğu erkek figürünü ifade eder. Böylelikle kadın, hayat boyu bütünleşme arzusu duyduğu karşı cinsini bulma isteği içinde olur. Birtakım somut niteliklerle tanımlamaya çalışır. Kadının erkek olarak hayatında yer edinen ilk figür babasıdır. Kadının zihninde oluşturduğu animus figürü pek çok erkeğin niteliklerinden mürekkep biçimde aksederken anima, tek kadın motifi üzerinden anlamlandırılır (Fordham, 1994, ss. 64-66).

Ruhsal hayat enerjisini ifade eden libido, güneş sembolizminde somutlaştırılarak, bu figürün anlamsal çağrışımları ile bütünlük içerir. Zira güneş nitelikleri üstlenen kahraman motiflerinde ifade edilir. Fallik dönemi işaret eden bu enerji; güneşin fallus ile ay motifinin de çanak sembolünde ifade bulur. Keza çanak simgesi çoğunlukla kadın imgesini yaratan bir nitelik ihtiva eder (Onat, 2007, ss. 17-18). İmgesel anlatımlarda bu semboller vesilesiyle aktarılan figürler bazı sanatsal kompozisyonlara da konu edinir.

“O Belde” şiirinde öznenin hayal ve arzu ülkesine kavuşma özlemi konusu ihtiva edilirken aynı zamanda kadın temi de önem arz eden bir kullanım oluşturur. Ahmet Haşim için kadın temi her safhada önemle işlenmiş bir konudur. Bu bağlamdan hareketle ‘o belde’ olarak yansıyan ve öznenin hayali mekânını aksettiren bu yerde bireyin ruhundaki ‘anima arayışı’ da gözler önüne serilir. Keza kişi ömür boyunca bu arayış psikolojisini zihninde yaşatır.

O belde?

Durur menatik-ı dūşîze-yi tahayyülde;

Mâî bir akşam

Eder üstünde daimâ ârâm;

Eteklerinde deniz

Döker ervâha bir sūkûn-ı menâm (s. 158)

O ülke?

Durur el değmemiş hayal kurma bölgelerinde;

Mavi bir akşam

Hep dinlenir üstünde;

Eteklerinde deniz

Döker ruhlara bir uyku dinginliği. (s. 153)

Bu kısma kadar mavi gök sembolü kadın imgesini yansıtmış olup ‘eteklerinde deniz’ ifadesi de kadınlara özgü bir kullanımla bahsedilen imgeyi aktaran ifadedir. ‘El değmemiş hayal bölgelerinde durur’ söylemi bakir kadın nitelemesini çağrıştırır. Bu kısımdan sonra imge sembol düzlemine geçerek düşüncedeki kadın hayali tasvir edilir.

Kadınlar orda güzel, ince, sâf, leylîdir,

Hepsinin gözlerinde hüznün var

Hepsi hemşiredir veyahut yâr;

Dilde tenvîm-i ızırâbı bilir (s. 158)

Kadınlar orada güzel, ince, temiz, geceye bağlıdır,

Hepsinin gözlerinde üzüntün var,

Hepsi ya kız kardeşdir ya da sevgili;

Gönüldeki acıları dindirmeyi bilir (s. 153)

Hayallerdeki anima figürü ilahi bir tanrıça gibi bireye iyi gelen, eksik yanlarını tamamlayan ve gönüldeki yarayı kapatan işleve sahiptir.

Dudaklarındaki giryende bûseler yahut

O gözlerindeki nîlî sükût-ı istifhâm.

Onların rûhu şâm-ı muğberden

Mütekâsif menekşelerdir ki

Mütemâdi sükûn u samlı arar;

Şu'le-i bâziyâ-yı hüzn-i kamer

Mülteci sanki sâde ellerine (s. 158)

Dudaklarındaki ağlayan öpücükler yahut

O gözlerindeki çividi soru sessizliği.

Onların ruhu kırıgın akşamdan

Yoğunlaşmış menekşelerdir ki

Hep durgunluk ve suskunluğu arar;

Ayın üzüntüsünün ışıksız alevi

Sığınmış sanki yalnız ellerine. (s. 153)

‘Alev ve eller’ ifadeleri kadınlığın dişil yönünün öne çıkararak cinsel enerji eksenli bağlantı kurulur. Öte yandan el simgesi, dokunduğu nesne ve ruha şekil veren dişil enerjinin mitik anlamlar dairesindedir.

*O kadar nâtiivan ki âh onlar,
Onların hüzn-i lâl ü müşterekî,
Sonra dalgın mesâ, o hasta deniz
Hepsi benzer o yerde birbirine (s. 158)
O kadar güçsüz ki ah onlar,
Onların dilsiz ve ortak acıları,
Sonra dalgın akşam, o hasta deniz
Hepsi benzer o yerde birbirine... (s. 153)*

Çoğul biçimde anlatılan verilen bu kadınların acılarında da ortaklığa gidilerek evrensel nitelikli ‘kadınlık’ olgusu oluşturulur. Bahsedilen tüm bu kullanımlar şiir öznesinin ruhunda ilahe niteliği kazanan anima arketipi arayışının lirik formdaki yansımaları oluşturur.

*Bir yalan yer midir veya mevcûd,
Fakat bulunmayacak bir melâz-ı hûlyâ mı?
Bilmem... (s. 159)
Bir yalan yer midir ya da varlığı yalan mıdır?
Yoksa bulunmayacak bir hayal sığınağı mı?
Bilmem... (s. 153)*

Dizeleri ile bu bahsedilen kadın arketipinin bir hayalden ibaret olduğu ve bulma arzusu ile birlikte meçhul bir arayışın da şiir ekseninde ifadelenişi oluşturulur.

“Gelmeden Önce - Geldin – Birlikte” şiirleri bütünlük arz eden biçimde ve birbirinin devamı niteliğinde yansır. Buna göre ‘orman’ sembolü çerçevesinde bilinçdışı unsurlara barınak olarak seçilen mekân tasviri mitsel anlam halkaları içerir. Şiir öznesinin kalbi büyük olarak nitelenmiş olup bütün hayal ve arzu-istek unsurlarını barındıran bir yapıdayken aynı zamanda isimsiz şeklinde de anılarak öznenin benlik arayışını yansıtan bir kullanım içerir. Zira ‘isimsiz’ olmak bir hüviyetten yoksun olarak karanlık bir izahın tercihidir.

Kalbim

*Benim bir ormandı,
İsimsiz, âsûde
Bir büyük orman;
Ve gölgelerde revân
Olan hafî suların aks-i şevk-i muttaridi
Dağıtırken sükûtu bîhûde,
Düşündürdüm ki, hangi gün, ne zaman,
Ne zaman*

Girecektin o kalb-i mes'ûde? (s. 163)

Kalbim

*Benim bir ormandı,
İsimsiz, sessiz,
Bir büyük orman;
Ve gölgelerde akan
Gizli suların düzenli sevincinin yansıması
Dağıtırken sessizliği boşuna,
Düşündürdüm ki hangi gün, ne zaman,
Ne zaman*

Girecektin o mutlu kalbe? (s. 163)

‘Kalbim’ kullanımında başlayan metnin ‘orman’ sembolü ile birleşim göstermesi bilinçdışındaki gizlerin barınağı olan bu devasa ağaçlıkta ‘kadın’ temine dair yorumların getirileceğinin kanıtıdır. Zira kalp sembolizasyonu romantik bir duygu atmosferine zemin oluşturur. ‘Gölgelerde akan gizli sular’ ifadesi ormanın derinliklerinde giz ve sır olarak saklanan arzuların hareketlenmesine işaret ederken su simgesinin de dişil enerjiyle özdeşim gösteren tarafı kadın temini destekler nitelikte bir mitik simge oluşturur. Bekleyiş içinde olan özne düşüncelerinde ‘ne zaman, hangi gün bu kalbe girecektin’ sorusuna yanıt ararken arketipik anlamda bireyin dünyada anne ile başlayan serüveni ile ‘anima arayışı’ miti belirginleşir. Ayrıca şiiri, mitolojik yolculuk arketipini

ruhsal anlamda ihtiva eden yapısı açısından değerlendirmek gerekir. Bu izahat yolculuk arketipi kısmında detaylı olarak verilir.

“Yedd-i Neseviyyet” şiiri kadın temelli arketipsel sembollerden ‘yeryüzü kraliçesi’ figürünü işaret eden içerik düzeni ile oluşturulur. Lakin dikkat edilmesi gereken bir husus da Haşim’in şiirlerinin pek çoğunda kadın teminin anne imgesi ile birleşmesi olur. Şiirin son kısmına kadar sevgili imajı çerçevesinde arzu edilen ve cinsel dürtüler bağlamındaki niteliklerle yansıyan yeryüzü tanrıçası figürü son dörtlülükte birlikte anne-güneş birleşimini açığa çıkarır. Şiir öznesi okşayan, şefkat gösteren bir ele ihtiyaç duyarak bu durum öznenin psikolojisindeki eksik kalmışlığı, tamamlanma ihtiyacını ve arayış mitini de çağrıştıran bir mahiyeti barındırır. Bu arayış temi de psikoloji terminolojisinde bireyleşme unsurunun bir ayağını oluşturan anima/animus arayışı olarak yansır. Şiir öznesinin erkek olduğu çıkarımında bulunularak bahsi geçen şiirde anima figürünün arka planda irdelenmesi gereken unsur olduğu görülür.

“Neseviyyet” adlı şiirde arayış temi, tamamlanma isteği sürdürülür. “Bitecek sanki yok olup gidecek” (s. 27) ifadesi bahsedilen bu kadın figürünün beşerî dünyadan olmayıp Haşim’in meşhur hayal dünyasını yansıtan bir unsur olarak sunulur. Ayrıca bu da gösterir ki şiirdeki arayış temi burada kadın suretinde yani psikanalitik açıdan ‘anima’ arayışı olarak yansır. ‘Boş bir umut, kararsız, belli belirsiz, kadınlık hayali, eskiden beri uçan gülüş, umut’ ifadeleri bu arayışı kanıtlar nitelikteki kullanımlardır. Kişi varoluşsal yapı itibariyle ruh ikizi olarak tanımlanan anima/animusunu arama işleviyle dünyada yer tutar. Çoğu zaman ise bulduğu zannına kapılarak yanılır. Ayrıca psikanalitik anlamlandırma kapsamında ‘uçan, hayal, ışık nur, anlamı belirsiz’ gibi ifadelerde ‘bilinçdışı’ imgesine göndermeler yaparak anima figürü arayışını yansıtan bir mahiyet kazanır.

“Mavi Gözler” şiirinde Haşim’in sanat anlayışında belirginlik gösteren kadın teminin yansımaları göze çarpar. Keza simgesel manada insanın suratında üst bölümdeki duyuşsal organlar eril nitelik taşıırken alt kısımdaki dudak ve ağız, dişil enerjiyi temsil eder (Ersoy, 2000, s. 231). Buna göre ‘aşk kıvılcımı, göz, şuhluk, naz, cilve, baygın’ ifadeleri sevgiliye ait nitelikler gibi yansımış olsa da daha geniş yelpazede anlamlandırma oluşturur. Klasik şiirdeki sevgili terennümü şiire yansıyarak ‘öncesizlik ve sonrasızlık’ lafızları ile ölümsüzlüğü çağrıştıran niteliktedir. ‘Yaratılışın

dudağı' söylemi, klasik şiirin belirgin mazmunlarından olan 'ab-ı hayat' imgesini akla getirir ki klasik şiirde de ölümsüzlük sevgilinin 'leb'leriyle de ilişkilidir. Şiirin geneline sirayet etmiş olan su miti ab-ı hayat suyu ile birleştirilerek evrensel teşekkülü sağlanır. Bu izahat ışığında anlaşılır ki kadın imgesi beşeriyet eksenli bir sevgili hayali değil, evrensel ve derin kapsamlı 'anima arayışı' imgesini işaret eder.

“Gözlerinin İlhamı” ‘gül renkli öpücük (kırmızı rengin arzu çağrışımı), özlem, his ü hayalim’ söylemleriyle kadınlığa özgü arzu ve dürtüler yansıtılır. Özkök, konuya ilişkin doktora tezinde şu ifadeleri aktarır: Ahmet Haşim, su ve kadın imgesini genellikle özdeşim içinde kullanır. Bu kapsamdan hareketle değerlendirildiğinde sevgilinin bakışındaki yansımalar, seher vaktinde oluşan ışık akışkanlığını yaratır. Zamanın akıcılığını sağlayan bu aksediş, sevgilinin gözünü işaret eden bakışların güneşin ışınları ile ilişkisini düşündürür. Bir fecir vakti aydınlığını anımsatarak gözlerden yansıyan bakışlar, güneşin doğuş vaktindeki zamansal imgeyi yansıtır. Bu yansımalar aşığın ruhunu öperken mukabilinde de sevgiliye gönderilen tutkulu bir öpücük yer alır. Ruhsal biçimde ifade edilen bu betimleme loş bir aydınlıkla birlikte gelen arzuları çağrıştırır (Özkök, 2019, s. 129).

3.3.6. Pygmalion Kompleksi

“Her Güzellik İçin” adlı şiirde öznenin ruhi otomatizm şeklinde bilinç-bilinçdışı akışı yansıtılır. Şiirin bütününe aksetmiş durumdaki otorite olan ‘yüce ruh’, duyusal düzlemdeki ‘güzellik heykeli’ şeklinde varlıklaştırma yoluyla ulviyet kazandırma tercihini yansıtır.

Evet ey heykel-i zibâ-yı rikkat

Olur pîşinde rûmâl-i tezellül

Küçüklükler, büyüklükler, semâlar...

Olur hattâ benim kalb-i alilim,

Benim hissim, benim şi'rim -eminim- Senin nûrunla bîhûş-ı teselli.

Evet, dâim hayâlâtımda belli

Durur mânâ-yı ta'zîmin senin heb

Senin ey hande, ey şi'r-i müzehheb!..

Senin nûrunla kaaimdir hayatım (s. 210)

Evet, ey inceliğin süslü heykeli,

Önünde alçalıp yere yüz sürer

Küçüklükler, büyüklükler, gökler...

Hatta benim hasta kalbim,

Benim duygum, benim şiirim -inaniyorum-

Senin ışıgınla avunarak kendinden geçer.

Evet, her zaman hayallerimde belirir

Senin büyük anlamın hep,

Senin ey gülüş, ey yaldızlı şiir!

Senin ışıgınla sürer hayatım... (ss. 51-53)

Şiir öznesi güzelliğe meftundur. Şiirde yüceltilen varlık karşısında âlem ve tüm beşeriyet saygı ile ‘yere yüz sürer’. Bu kullanım gösterir ki ilahlaştırma düşüncesi şiirin öznesinde bilinç seviyesinde bireysel bir yansıma olmayıp kompleks hâline gelen, istemsiz geliştirilmiş bir duygudur. Keza kendisi gibi bütün evren böyle düşünüyor zannı bu farkında olmayışın izahıdır. Bu kompleks psikoloji literatüründe “Pygmalion Kompleksi” ismi ile anılır.

Psikomitolojik literatürde Pygmalion, edindiği olumsuz tecrübeler neticesinde kadınlara karşı kin besleyen ve ölene dek evlenmemeye kararlı bir heykeltıraştır. Mesleğiyle bütünleşmiş durumdaki sanatçı ‘uyuyan aşk’ anlamındaki ‘Galatea’ ismini verdiği kendi heykeline âşık olur. Ayrıca adın manasındaki isim sembolizasyonu da dikkat çekici ruhsal atıflar içerir. Beslediği yoğun duygular neticesinde Venüs’ten onu canlandırması talebinde bulunur (Gürel & Mutur, 2007, s. 560). Pygmalion, kişinin oluşmasını, hayata geçmesini istediği şeylerin mutlaka yaşamda var olacağı mitik öyküsünü ifade eden bir motiftir. Merton’un ifade ettiği biçimde kendini gerçekleştiren kehanet olarak da anlamlandırılan bir niteliğe sahiptir (Gürel & Mutur, 2007, s. 561). Bireyin ruh dünyasında yer aldığı biçimiyle hayata geçirdiği oluşumlar inanç ve psikolojik olarak yüklenen yüksek enerji neticesinde gelişme gösterir. Pygmalion kompleksi olarak ifade edilen bu örnekte de Pygmalion, Galatea’ya âşık olup onun canlanmasını dilemenin yanı sıra öykünün devamında izlenimlendiği üzere bu heykel,

Pygmalion'un sonunu oluşturur. Kendi eserinin yüceliği karşısında ezilen bir bireyi simgeler.

Psikolojik anlamda fetişizm ile bağlantı oluşturan bir motiftir. Bu noktadan hareketle fetişizm, canlı olmayan kadın organlarına veya modellere cinsî arzu besleme olarak yorumlanır (Gürel & Mutur, 2007, s. 561).

Şiirde 'inceliğin süslü heykeli' 'söylemi hitap edilen varlığın kutsiyetle ilişkilenen yönü ile birlikte ulvi bir varlık olarak heykeli oluşacak kadar evrensel nitelikli tanrılaştırma eğilimini yansıtır. Bu ilahlaştırılan varlığın, güzelliğinin karşısında âlem 'yere yüz sürerek' huzuruna gelir. Öte yandan kompleksin varlığının bir başka ispatı olarak şiirde yer alan "Hatta benim hasta kalbim,/ Benim duygum, benim şiirim - inanıyorum-/ Senin ışıqlınla avunarak kendinden geçer" (s. 53) ifadeleri 'benim' sözcüğü ile sahiplenilen, benimseyen ifadeleniş, saplantı seviyesinde bir tutkunluğun sinyalleri olarak değerlendirilir. O varlığın parlaklığı avunan özne ışıql sembolünün ulviyetini de aksettirir. 'İnanıyorum' söylemi manevi bir inancın sembolü olarak zihinsel boyuttaki bu yüceltmenin ifadesidir. 'Senin ışıqlınla sürer hayatım' ifadesi öznenin kendinden geçmiş, kendini silikleştirmiş, muhatabı önceleyen tavrının izahıdır. Ayrıca kendini bunca silikleştiren özne, kaderinin iplerini de muhatabın eline vererek isterse onu yok etme, harap etme yetkisini de verir. Tüm bu işaretler doğrultusunda bu şiirde Pygmalion etkisi kullanımı belirgindir.

Psikolojik bir değerlendirilmeyle bağılı olunan varlığı yücelterek tanrılaştırma yönelimi içinde bulunma davranışı klasik Türk şiiri kapsamında da anlam bulur. Genellikle bu şiirlerde aşığın yoğun duygular beslediği varlık olarak maşuk/sevgili motifi ulaşılmaz, üstünlüğü ve otoriteyi simgeler. Ağzından çıkacak her sözü ilahi bir lisan biçiminde değerlendirerek muhatabın karşısında eriyen bir âşık arketipi oluşturulur. Âşıkla birlikte maşuk motifi; efendi-köle, hükmetme-tabi olma, mum-pervane ilişkisi sergiler (Andrews, 2012b, s. 117). Bu kalıp yine klasik şiirdeki karşılığı ile 'saray istiaresi' geleneğine yakın bir anlatımdır. Böylelikle esasında klasik şiir örneklerinde arketipik nitelik gösteren âşık motifi, Pygmalion etkisini yansıtarak kendi yüklediği duygusal anlamlar karşısında yücelen bir varlığın kölesi olma niteliği gösterir.

Evet ey heykel-i zibâ-yı rikkat

Olur pîşinde rûmâl-i tezellül

Küçüklükler, büyüklükler, semâlar (s. 210)

Evet, ey inceliğin süslü heykeli,

Önünde alçalıp yere yüz sürer

Küçüklükler, büyüklükler, gökler... (s. 51)

Alıntılanan kısımda iki farklı unsur olan gök ve yer, ‘göğün yere yüz sürmesi’ kapsamında anlık bir ‘bir’leşme metaforu oluşturur. ‘İnceliğin süslü heykeli’ karşısında göğün dahi yere inerek yüz sürmesi mübalağası mitik anlam çağrışımları uyandırır. Buna göre gök (3) ve yeryüzü (4) birleşiminden evrenin doğması ve ilk ‘bir’leşme, ilk evlilik mitini de akla getirir. Bu birleşme şiirdeki ilahlaştırılan yüce varlığın ‘bir’ ve ‘tek’ oluşunu sembolize eder niteliktedir. Keza ‘bir sayısı’nın tevhide, ilahiliği ve yüceliği sembolize edişi unutulmamalıdır. ‘Yedi’ sayısının da (3+4=7) mitolojik anlamdaki kutsiyeti çağrıştıran anlamına çağrışımsal geçiş sağlanır.

3.3.7. Kadın Temelli Arketipler

Ahmet Haşim edebiyat tarihi açısından klasik şiir ile modern şiir arası güçlü bir geçişin şairi olarak değerlendirilir. Dili itibariyle eski ve ağıdalı üslubu yansıtan lakin anlamlandırma ve aktarımı bakımından modern şiirin önemli bir ismi olur. Haşim’in gerek biyografilerine yansıyan ifadelerde gerek anılarından edinilen bilgilerde gerekse edebî ürünlerinde yer bulan imgelerden anlaşıldığı üzere anne ile bağı psikolojik temellendirme ve izaha açık bir alan teşkil eder. Aynı zamanda Haşim’in şiirlerinde hissedilen anne kompleksi derinlerinde kadın imgesini de getirir. Bu kapsamdan yola çıkılarak kadın arketipleri açısından incelemek uygun görülür.

3.3.7.1. Güzellik Kraliçesi

Güzelliği yaşa bağlı olarak gelişen dönemlere göre inceleyen Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde bu motifi, gençlik çağlarında önemi pek idrak edilmeyen, yetişkinlik evresinde kıymeti fark edilen ve yaşlandıkça görüntü boyutundan çok düşünce ve davranışsal anlamda bir güzellik algısı yaratmak biçiminde ifade eder. Güzellik kraliçesi bütün güzelliklere sahip ve her dönemin estetik değerleri ile örtüşen kadın figürüdür (1993, s. 42). Mitolojik öykülerden modern anlatılara dek genellikle güzellik kraliçesi figürüne mensup kişiler karşı cinsi baştan çıkarma niteliğini de beraberinde taşır.

Haşim'in "Peri-yi Bahar" şiirinin;

Gülgûn dudaklarında uçar nağmeler müdâm.

Sâkin nigâh-ı muhtecibi, rûhu titretir (s. 194)

Gül renkli dudaklarında ezailer uçar durmadan

Durgun, gizli bakışı ruhu titretir (s. 25) dizelerinde yer alan gül renkli dudak ifadesi hem dişil enerjiyi açığa çıkaran arzu edişi yansıtırken hem de klasik şiir anlayışını andıran bir söylem olarak gül sembolizmi içerir. 'Ruhu titretir' ifadesi kadının arzulanan tarafını işaret ederek özneye hareket katan bir kullanım olmanın yanında arketipsel anlamda da güzellik kraliçesi figürünü destekler niteliktedir. Aynı şekilde şuhluk, eğlendiricilik vasıfları da önemlidir. Gençlik temelli oluşturulan korkusuz ruh, hem ulviyeti hem gençliğin güzellik ve neşe dolu tarafıyla birlikte olan korkusuz cesareti hatırlatır.

Arketipsel anlamda belirtilen kadın figürü zamansal geçişi de ihtiva eden yapılanmadır. Güzellik unsuru yaşamın dönemleri ile ilişkili olarak sunulur; gençlik, olgunluk ve yaşlılık. Şiirde dişil enerjiyi yansıtan mücevherler ışık kaynağı saçarken bu zamansal geçiş faktörü ile birlikte gün ışığının 'altın, yakut, elmas saçan' tarafı şiirin ilerleyen bölümlerinde artık yerini gün batımı kızılılığına bırakır. Zamanda dikey hareketlerle yansıtılan akışta; neşe zirvedeyken gençlik, solmaya başlayarak günbatımı ve ardından gelen tasalı ruh ile yaşlılığın iniltisine yerini bırakır. Hayatın içindeki dönemsel geçişleri ihtiva eden bir şiirdir. Bu döngüsellik yalnızca bir günün vakitleri ile sınırlı kalmayıp mevsimsel geçişi de yansıtır. Başlangıçta yaz mitinin yüksek enerjisini aksettiren şiir, son iki dizede sona erer ve yerini güz iniltisi ve tasasına bırakır.

Haşim "Girye-i Niyâz" şiirinde zamanın döngüsellliğini ışık metaforu ve güzellik sembolü ile ilişkilendirerek 'güzellik kraliçesi' motifinin zamanda akış hâlindeki teorisiyle özdeşim kurar. Bu figürü Yunan tanrıçalarından Venüs ile ilişkili biçimde yansıtır.

Mâhtablar gurûblar eshâr;

Jâleler, âsumânlar, ezhâr;

Ebr-i rengîn-i ufk-ı fecr-i bahâr;

Encümün lerze-i nigâhından; (s. 196)

*Ay ışıkları, günbatımları, sabahlar,
Çiğdemler, gökler, çiçekler
Baharda tan yerinin ufkundaki renkli bulut,
Yıldızların titreyen bakışından doğmuş. (s. 29)*

Alıntılanan dizelerde ‘bahar, doğmak fiili, çiğdemler, çiçekler, renkli bulut, sabahlar’ şeklinde verilen ifadeler şiirin ilerleyen dizelerinde bu aksın mukabili olarak değişim gösterir. Mutlu ve neşeli tasvir edilen atmosfer yerini hüznün tablosuna teslim eder. Bu aslında duygudan çok zamansal, döngüsel geçişin realitesi olarak işlenir. Yaz mitinin gençlik, güzellik, renkli, güneşli, ışıklı havası yerini güzün yani ilerleyen yaş özdeşimindeki durgunluğa bırakır.

3.3.7.2. Işığın Hanımı

Gilchrist ‘ışığın hanımı’ motifi için şu ifadeleri aktarır: Doğal niteliklerine özgüllük içinde erkeksi ve kadınsı enerjiyi ayıran farklılık yer alır. Eril ışık, tek noktayı esas alan bir odağı yansıtarak aydınlanırken dişil ışık, iç dünyada gelişerek yayılım gösterir, ışınlarını farklı noktalara uzatır. Psikolojik bakımdan bu ayrım erkeğin zafer odaklı olduğu ve gayretini tek bir ülkü uğruna sarf etmesi şeklinde değerlendirilir. Kadın ise farklı boyutlardaki yaşamsal döngüyü bağdaşım içinde sürdürebilen daha karmaşık bir düzeneği temsil eder. Merkez ışık kaynağı olma rolü üstlenerek çevresini aydınlatır (Gilchrist, 1993, s. 62).

“Neseviyyet” adlı şiirde kadın, ışık saçan değerin temsili figürü olarak yansır.

*Bir çiçek... Belki bir firişte-i nûr
Refref-i bâl-i pür-sürûdundan;
O şemîm-i şagaf-füzûdundan,
Süzülür mevce mevce, aşk u sürûr (s. 195)
Bir çiçek... Belki ışıktan bir melek...
Şarkı dolu kanadını çırpmasından,
Sevgiyi artıran o güzel kokusundan
Süzülür dalga dalga sevinç ve aşk (s. 27)*

Haşim, kadın figürünü çiçek ile özdeş tutarak ‘nurdan bir melek, sevgi ve güzelliğin dalga dalga etrafına saçmasından, şarkı dolu kanat çırpışından, sevgiyi artıran, yayan tanrısal sembol’ mahiyetlerinde tarif ederek “ışığın hanımı” arketipi ile özdeşleşmesini sağlar. Nurdan bir parça olması onu tanrısal bir ulviyete taşımış olarak yansıtılır. Güzelliği ön plana alınarak bu figür mükemmeli yansıtır. Işığın hanımı figüründeki kadın, girdiği ortamın çehresini değiştiren, yumuşatan, renklendiren bir ilahi motif olarak şiirde yer bulur.

3.3.7.3. Gece Kraliçesi

Gece kraliçesi arketipi, geceyi sembolize eden yarasa, baykuş gibi birtakım unsurlarla ilişkili biçimde değerlendirilir. Daha çok dişil nitelikleriyle ön planda olan diğer kadın arketiplerinden aykırılık içerir. Keza diğer figürlerin aksine bu motif, vahşi hayvanlardan aldığı zarar verici bir güce sahiptir. Gece karanlığıyla birlikte oluşan korku arketipiyle özdeşleştirilir. Diğer kadın figürleri gibi evreler hâlinde gelişen gece kraliçesi bu aşamaların her birinde dik başlı ve toplumla bağdaşmayan kadının doğasına aykırı yapısı ile dikkat çeker (Gilchrist, 1993, s. 83).

“Yarasalar” şiirinde isminde de anlaşıldığı gibi yarasa figürü gece kraliçesi arketipini yansıtır biçimde işlenir.

Dağılmış hazân-dîde tüller gibi

Uçuşmakta sessizce huffâşeler;

Giderler, gelirler, san örmekteler

Nücûm-ı kederle zalâm-ı şebi (s. 144)

Dağılmış solgun tüller gibi

Uçuşmakta sessizce yarasalar;

Giderler gelirler... Sanki örmekteler

Acının yıldızlarıyla gecenin karanlığını (s. 137)

Şiirde yarasalar gece karanlığını, acının yıldızları ile örerler. Bu ifade edişe göre ‘örmek’ eylemi diğer kadın arketiplerinin izahında da işlendiği gibi kadına has bir tavır işaret eder. Keza ‘ocağın hanımı’ figürü aile yapısını ilmek ilmek işleyen, ören dişil olarak yansır. Gece kraliçesi figürünü imgeleyen bu şiirde de yarasa sembolü mitik

anlam dâhilinde desteklenerek geceyi örür. ‘Karanlık, acı, sessizlik dağılmış-solgun tüller’ ifadeleri bu motife özgü korkulu ve kaotik atmosferi yansıtır. Ayrıca gökteki ay simgeselliği de gece karanlığını ören yarasa ile ilişki içerir.

3.3.7.4. Ocağın Hanımı

Ev, yuva unsurlarını ocakla birlikte anılan ateş motifiyle ilişkilendiren Gilchirst, yuvanın ayakta kalabilmesi durumunu ocağın sürekli biçimde yanabilmesi ön koşuluna bağlar. Sönen ateş, aile içinde bütünlüğün bozulacağı ve parçalanma sürecini işaret eden sembol niteliğinde değerlendirilir (Gilchirst, 1993, s. 120). Birçok mitolojide ocak ateşinin koruyucusu olarak tanrıçalar görevlendirilir. Kadının insanlık tarihinin başından itibaren yuva yapan ve ailenin devamlılığını sağlayan kutsal yapısı ocağın hanımı arketipinin temel unsuru ateş imgesi ile birleşerek farklı bir boyut kazanır. Ateş, ocağın canlılığını sağlayan yapıdadır.

“Terane” adlı şiirde güneş-ateş-kadın ilişkisini koşutluk oluşturan bir anlatımla ele alan şair, kadın motifinin hem güzellik ve ruh açıcı işlevi ile şuhane tarzda sarhoş eden tarafına yer verirken hem de bu esrikleşme durumunu ateşin ve güneşin dışıl enerjisi ile ilişkilendirerek güçlendirir. Buna göre ‘ocağın hanımı’ arketipine uygun biçimde yansıyan bu kadın imgesi ‘sevginin ve aşkın ocağı’ şeklinde ifadelendirilir.

Bak etraf u havâliye,

Ufuklar mübtesem; hulyâ-yı subhun şûhî-i nâzı

Uçar her berk-i hazrâdan;

Çiçekler hep târî, kuşlar münevver, lahn-ı dil-sâzı

Bekâret ebr-i sevdâdan

Yağar hep sanki altun, sanki zümrüt, sankiki hulyâdır!

Cihân mahmûrdur, her yer harîm-i aşk u sevdâdır (s. 205)

Bak yöreye, çevreye,

Ufuklar gülümser; sabah hülyasının nazlı şuhu

Uçar her yeşil yapraktan;

Çiçekler hep taze, kuşlar parlak, gönül okşayan sesi

Sevginin el değmemiş bulutundan

Yağar hep sanki altın, sanki zümrüt, sanki hülya!

Dünya sarhoştur, her yer aşk ve sevginin ocağı (s. 55)

Şiirin alıntılanan dizelerinde kadın imgesi tüm evreni kapsayan bir güce sahip olup ‘ocak’ ifadesi ile ev, yuva, anne niteliklerini düşündürür. Kadın figürü, sadece öznenin şahsi hayatında bir etkiye sahip olmayıp evrensel nitelikte bir etkileşime sebep olur. Tüm insanlığın, doğup, yetişip varlık göstermesi bu ocağın hiç sönmemesi ile alaka gösterir.

3.3.7.5. Yeryüzü Kraliçesi

Arketipik motifin isimlendirilmesinde yer alan kraliçe nitelemesi, kadının ulaştığı yüksek mertebeyi ifade eder. Gilchrist, yeryüzü kraliçesini vücut hatlarının netlik kazanması ve bu belirginliğin yarattığı şehvi arzularla birlikte yansıyan kadın motifi olarak ifade eder. Enerjisel aktarım yalnızca cinsel anlam ihtiva ederek etrafına yansıttığı olumlu etkileşim şeklinde yorumlanır. Bu motifin gelişim evreleri de gençlik-yetişkinlik-yaşlılık olarak aşamalar hâlinde ilerler. Gençlik dönemindeki kadın, masumiyeti simgeleyerek henüz cinsî bir yönelim göstermez. Yetişkin kadın kendinin farkına varmış kadın olarak cinsel enerjisinin en yoğun olduğu aşamada yer alır. Cinsî bir cesarete sahip olarak meydan okuyan bir kadını yansıtır. Yaşlılık çağındaki kadın ise bu gücü hayat tecrübesi yöneliminde gösterir (Gilchrist, 1993, ss. 143-145).

“Yedd-i Neseviyyet” şiirinde ‘kadın’ motifi yer yer divan edebiyatındaki sevgili nitelemelerini andıran kullanımlarıyla göze çarpar. Buna göre şiir öznesi, çeşitli güzellik unsuruyla ön planda olan nitelemelerle sanki sevgilisini anlatır gibi yapsa da uzaktan uzağa yakınması ile anlaşılır ki divan edebiyatının o meşhur ulaşılmaz kadını yansıtır.

O nush-ı şûh-ı nezihinde sanki nûr-ı seher,

Bütün tezehhür-i hüsnüyle parlaşır, gülüşür...

Muhabbetin ezeli şîr-i nâbı işve eder,

O lems-i hâr-ı samîminde... Oh! Dûrâdûr!.. (s. 193)

O şuh ve temiz derisinde sanki sabahın ışığı

Bütün güzelliğinin çiçeklenişle parlaşır, gülüşür...

Sevginin ölümsüz, katıksız şiiri cilveleşir

Elinin sıcak ve içten dokunuşunda... Oh, uzaktan uzağa (s. 23)

Şiirde mevzu edilen bu kadına ‘şuh, sıcak, içten, güzel, estetik, çiçek gibi, sabahın ışığı, parlamak, gülüşmek, cilveleşmek, bahar yeli, aşk kokusu’ biçiminde nitelikler yüklenerek motifi ”yeryüzü kraliçesi” değerine getirir. ‘Ki duygusu sevgi ve eğlencedir, ruhu hep istektir!’ (s. 23) ifadesiyle anlaşılır ki bu şuhane anlatımın arka planında cinsel istek ve arzulanış da yer alır. Böylelikle yeryüzü kraliçesi figürünü yansıması kanıtlar.



SONUÇ

Bu çalışmada mitsel ve arketipsel bir yaklaşım metodu kullanılır. Çalışma neticesinde ulaşılan tespitlere göre; Ahmet Haşim'in şiirlerinin mitolojik ve arketipsel yaklaşım ile incelenmesinin doğru ve özgün bir tercih olduğu görüşüne varılır. Keza şiirlerde yer alan dilsel formlar bahsedilen yaklaşımlara malzeme sunacak biçimdeki kullanımlardır. Ahmet Haşim'in poetikasında yer verdiği üzere şiirin anlamı kapalıdır ve her okur ona ulaşamaz. Bu durum çalışmada, şiirlerin anlam dünyasına sinmiş biçimdeki kolektif bilinçdışına dayalı unsurların varlığına işaret edilerek yorumlanır. Haşim'in poetikası tam olarak net bir çizgide olmayıp birtakım boşluklar içerir. Bu tez çalışması Haşim'in poetikasının sınırlılığına yeni bir bakış açısı getirerek kolektiviteye dayanan tarafı açığa çıkarır. Çalışma, Ahmet Haşim'in edebiyat tarihi içinde konumlandığı zamansal kesite göre onun şiire bakış açısının ne derece üst düzeyde olduğunu ispatlama gayreti ile oluşturulur.

Şiirlerde sembollerin kullanımı 'doğadan insana aktarım' veya 'insandan doğaya aktarım' şeklinde geçişlilik temelli işlenir. Tabiat perspektifinde yansıyan bu aktarımlar, mitsel motifleri de ihtiva eden bir yapılanma içerir. Keza şiirlerde mitolojik unsurların genellikle imge ve semboller arka planında sunulduğu tespit edilir. Bu tercih, çalışmaya 'imgeden mitsel söyleme' uzanan yöntem incelemesinin de dâhil edilmesinin gerekçesidir.

Atasal mirasın devam eden halkaları olarak birey, gerek oluşturduğu ürünlerde gerek bireysel çizgide bu genetik kodlardan yansımalar aksettirir. Çalışmayla birlikte fark edilir ki; Ahmet Haşim de kolektivitenin bir parçası olarak şiirler üzerinden kimi zaman özne temsilinde kimi zamansa kendi biyografisi, psikolojik durumu nispetinde yansımalarla varlık gösterir. Örneğin; şairin anılarına dair şiirler üzerinden ulaşılan tespitler arasında en çok 'anne' imgesinin yer aldığı görülür. Özellikle su unsuru

incelemesinde ‘anne-su-düş’ bağlantısı kuvvetli bir ilişkilendirmeyi yansıtır. Bu kullanımlar göl, deniz, nehir gibi aktarımlarla bireyin benliği ile yüzleşmesi ve bilinçdışına ulaşan bir kapsamda yansır. Böylelikle çalışmada psikolojik-psikomitolojik çerçeveden bakmayı gerektiren değerlendirmeler sunulur. Tez çalışmasının edebî esere dönük olması dolayısıyla şaire yönelen bakış açısı metin düzleminde kısa atıflarla sınırlı bırakılır.

Ahmet Haşim’in şiirleri çalışmayı amacına ulaştıran bir derinlik aksettirir ve tez konusuna malzeme sunan zemini teşkil eder. Şiirler incelendiğinde anasır-ı erba içinde en belirgin biçimdeki kullanımların su ve ateş unsurları üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bu durum Haşim’in sanat anlayışında gelişen nesnelerin, bireyin iç dünyasına derin tesiri kapsamında yer alır.

Çalışmada Ahmet Haşim’in şiirlerinde göksel unsurların derinlikli bir anlam dairesinde kullanıldığı görülür. Gök motifi kimi zaman baba, kucaklayan anne veya sığınılan mekân olarak yansırken kimi zaman da tanrısal vasıflarla birlikte anılır. Işık arketipinin nitelikleri yüklendiği görülen gök unsurları mitsel ve arketipsel bir dokuyu kapsar. Ayrıca güneş ve ay motiflerinin otorite, ilah, ışık, anne ve kadın imgelerini yansıtacak biçimde kullanıldığı görüşüne varılır.

Ahmet Haşim’in şiirlerinde çiçek unsuru önemli anlamsal çağrışımlar sunar. İnceleme neticesinde bu unsurların kadın temi ile ilişkili biçimde kullanıldığı görülür. Ayrıca tabiata dair güzellik duygusu oluşturan bu unsurlar, şiirlerde mitolojik öykülerle beslenen bir zeminde aktarılır. Örneğin; nergis çiçeğinin doğrudan narkissos miti ile ilişkili biçimde şiirlerin muhtevasına nüfuz eden tespitleri inceleme içerisinde yer alır.

Ahmet Haşim’in şiirlerinde dikkat çekici bir husus olarak hayvan motiflerinin sadece kuşlarla sınırlı biçimde yer aldığı görülür. Tabiata estetik bir perspektiften bakarak oluşturulmuş şiirlerde bülbül, zümrüd-ü anka, kuğu ve yarasa gibi motiflerin belirgin biçimde mitik öykülere dayandırıldığı görüşüne varılır. Öte yandan değerli taş ve madenler başlığı altında yer alan altın ve gümüş unsurları önemli imgeleri ihtiva eder. Bu unsurların genellikle göksel motiflere çağrışım oluşturacak biçimde işlendiği tespit edilir. Bu durum kutsiyet ve görkemli oluş nitelikleriyle açıklanır.

Doğaya içe bakış yöntemi ile yaklaşılarak oluşturulan şiirlerde renklerin somut düzlemde aktarılmasının yanı sıra bireyin benliğinde oluşan akisler çerçevesinde

sunulduğu görülür. Renklerin mevsim mitleri ile paralel düzlemde anlamlandırıldığı sonucuna varılır. Örneğin; sonbahar/tragedya miti kapsamında en çok tespit edilen renk, sarı ve siyah iken; ilkbahar/komedyaya mitinde bu durum yeşil temsiliindeki canlı renklere döner. Kış/hiciv mitinde ölümle özdeş biçimde koyu renkleri içeren şiirler gözlemlenirken; yaz/romans miti ile birlikte aydınlığı içeren beyaz rengin çağrışımsal dünyası aksettirilir. Öte yandan şairin poetikası açısından önemli görülen bir değerlendirme ise sayısal verilerin azlığıdır. Sayılar üzerinden mitik değerlendirmeler kısmında görülür ki; esasında sayılar, somut bir işleyişi içermez ve anlamsal çağrışım temelli imgesel düzeyde aktarılır.

Ahmet Haşım'ın şiirlerinde özne, sıklıkla benliği ile yüzleşir, iç dünyasına çekilerek anılarının derinliklerine dalar. Bu durum Carl Gustav Jung'un geliştirdiği arketipsel benlikler üzerinden incelenir. Keza şiirlerde özne şahsında bireysel bilinçdışı ile temsil edilen durumlar çalışmada kolektif bilinçdışı çerçevesinde değerlendirilir. Ayrıca şiirlerde yer alan birey kimi zaman 'kaçış miti' ile birlikte sunulur. Bu noktadan hareketle çalışmada 'yolculuk/aşama arketipi'ne dayalı veriler tespit edilir.

Northrop Frye'in 'metin tertibinde arketipsel düzen: mit sistemi' teorisi çalışmanın önemli bir başlığını oluşturur. Mevsim mitleri değerlendirildiğinde en belirgin mevsimin sonbahar/tragedya miti olduğu sonucuna varılır. Bu durum Haşım'ın sanatsal bakış açısı ile de paralellik arz eder. Keza Haşım ve şiir öznesi her zaman bir melal duygusu içinde olup hüznü bir atmosferi yansıtır.

Ahmet Haşım'ın şiir anlayışı kapsamında belirgin bir kullanımda yer alan 'kadın' temisi tespit edilir. Bu kullanım kimi zaman dolaylı aktarımlarla yansırken kimi zamansa tasviri bir biçimde yer edinir. 'Kadın temelli arketipler' başlığı altında değerlendirilmesinin yanı sıra anima figürü olarak da önemli çağrışımlar sunar. Şiirlerin geneline nüfuz etmiş biçimde Lacan teorisinde gelişen 'imgesel düzlem'de kalan bir şiir öznesi tespit edilir. Öyle ki kadın algısı bazı şiirlerde özne şahsında temsil edilen psikomitolojik kompleks düzeyine ulaşır. Bu durum, Ahmet Haşım'ın bireysel yaşamı ve sanatsal görüşü kapsamındaki 'kadın' temisi bağlamında değerlendirilir.

Şiirlerin incelenmesi neticesinde tespit edilen mitik ve arketipik unsurların, tesadüfi aktarımlarla veya sadece kolektiviteden beslenen tezahürlerle kullanılmadığı ve bilinçli tercihlerle aktarıldığı tespit edilir. Mitoloji konusunda bilinçli bir şahsiyet olan

Ahmet Haşim'in bu birikimini şiirlerine de yansıttığı görülür. Ayrıca mitolojik unsurlar şiirlerde kutupluluk esaslı bir kullanımı içerir. Örneğin; hem eskatolojik mitlerin yok ediciliği vasfını ihtiva ederken hem de kozmogonik bir nitelik göstererek karşıtlıkların bir aradalığını sunar. Bu durum şiirlerin anlam evreninde zenginlik yaratarak estetik dokuya da hizmet eder. Netice olarak çalışma, seçilen şair ve şiirleri noktasında istenilen hedefe ulaşır.



KAYNAKÇA

- Abiha, B. Ç. (2018). Mitolojiden insana dört unsur üzerine bir inceleme. *Bengi Dünya Yörük-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 2018(1), 38-56.
- Ahmet Haşim (1921). *Göl saatleri*. Dergâh Mecmuası.
- Ahmet Haşim (1926). *Piyale*. İlhami-Fevzi Matbaası.
- Ahmet Haşim (1928). *Bize göre ve bir seyahatin notları*. İstanbul Kağıtçılık ve Matbaacılık.
- Ahmet Haşim (1928). *Gurabahane-i laklakan*. İlhami-Fevzi Matbaası.
- Ahmet Haşim (1933). *Frankfurt seyahatnamesi*. Suhulet Matbaası.
- Ahmet Haşim (1985). *Bütün şiirleri* (A. Bezirci, Haz.). Can Yayınları.
- Ahmet Haşim (1996). *Bütün şiirleri- piyale/göl saatleri/diğer şiirler* (İ. Enginün, & Z. Kerman, Haz.). Dergâh Yayınları.
- Akça, H. (2017). Şehriyar'ın şiirlerindeki bitkilerin ve hayvanların mitsel/arketipsel yönden incelenmesi. *Her Yıl Bir Büyük Türk Bilgi Şölenleri 3 'Muhammed Hüseyin Şehriyar'*, (ss. 1-25).
- Akça, H. (2019). Ayın en çıplak gününde kadın ve erkek ilişkisinde anima arketipinin yansımaları. *Karadeniz Araştırmaları XVI*(64), 743-757.
- Akgül, S. (2011). Hayâlî'nin kasidelerinde lâle motifi. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 333-340.
- Aksan, D. (2006). *Şiir dili ve Türk şiir dili*. Engin Yayınevi.
- Al, H. İ. (2017). *Arketip kuramı ve Cengiz Aytmatov'un sanat eserleri* (Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Andrews, T. (2012a). *Renklerin iyileştirici gücü* (M. Vatansever, Çev.). Yakamoz Kitap.
- Andrews, W. G. (2012b). *Şiirin sesi, toplumun şarkısı* (T. Güney, Çev.). İletişim Yay.
- Aristoteles. (2007). *Poetika/ şiir sanatı üzerine* (S. Rifat, Çev.). Can Yayınları.
- Astroset. (2009, Ağustos). Ateş sembolü. *Astroset/Sembolizm*.
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s3.htm
- Astroset. (2009, Ekim). Su sembolü. *Astroset/Sembolizm*
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s7.htm
- Astroset. (2010, Ağustos). Gül sembolü. *Astroset/Sembolizm*.
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s21.htm
- Astroset. (2010, Nisan). Güneş sembolü. *Astroset/Sembolizm*.
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s16.htm
- Astroset. (2013, Eylül). Altın sembolü. *Astroset/Sembolizm*.
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/cicek.htm
- Ayvazoglu, B. (2006). *Ömrüm benim bir ateşti-Ahmet Haşim'in hayatı, sanatı, estetiği, dramı*. Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin psikanalizi* (A. Yiğit, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler/maddenin imgelemi üzerine deneme* (O. Kunal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye giriş*. Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2010). *Türk mitolojik sistemi 2*. Ötüken Neşriyat.
- Baypınar, Y. (1978). Hiciv kavramı üzerine bir inceleme. *DTCF Dergisi*, 29(1.4), 31-37.
- Beydilli, C. (2005). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Yurt Kitabevi.
- Bezirci, A. (1986). *Ahmet Haşim*. İnkılap Kitabevi.
- Bilgilerce. (2020, Temmuz). *Lotus çiçeğinin anlamı*. <https://www.bilgilerce.com/lotus-ciceginin-anlami/>
- Bonnefoy, Y (2000). *Antik dünya ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitolojiler sözlüğü* (L. Yılmaz, Çev.). Dost Kitabevi.
- Campbell, J. (1993). *Doğu mitolojisi: tanrının maskeleri* (K. Emiroğlu, Çev.). İmge Kitabevi.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı mitoloji: tanrının maskeleri* (K. Emiroğlu, Çev.). İmge Kitabevi.
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Cassirer, E. (1984). *Sembolik formlar felsefesi 1/dil* (M. Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2005). *Sembolik formlar felsefesi 2/mitik düşünme* (M. Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2011). *Sembol kavramının doğası* (M. Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.
- Çetin, S. (2020). *Türk romanında bilinçdışı ve rüya* (Doktora Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetindaş, D. (2013). Mitolojinin güçlü dalı: Gül. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 13-28.
- Çoban, A. (2004). *Göller ve çöller şairi Ahmet Haşim*. Akçağ Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2012). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayınevi.
- Diledebiyat. (2011). *Klasik Türk şiirinde (divan şiirinde) duyguların dili: çiçekler*. <http://www.diledebiyat.net/divan-siirinde-ciceklerin-anlami>
- Durand, G. (1998). *Sembolik imgelem* (A. Meral, Çev.). İnsan Yayınları.
- Eberhard, W. (2000). *Çin simgeleri sözlüğü* (A. Kazancıgil, & A. Bereket, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Eliade, M. (1993). *Mitlerin özellikleri* (S. Rifat, Çev.). Alfa Yayınları.
- Eliade, M. (2005). *Dinler tarihi* (M. Ünal, Çev.). Serhat Kitabevi.
- Eliade, M. (2018). *Ebedi dönüş mitosuna* (Ü. Altuğ, Çev.). İmge Kitabevi.
- Enginün, İ. (1992). Ahmet Haşim'in estetiğinde Uzak Doğu. *Mukayeseli edebiyat*. Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (1996). Ahmet Haşim ve eserleri. İçinde Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (ss. 5-64). Dergâh Yayınları.
- Erdoğan, R. (2004). *17. Yüzyılda sebk-i hindi şairlerinden Neşati divanında ateş ve su* (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Erkman, F. (1987). *Gösterge bilimine giriş*. Alan Yayıncılık.

- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumları 1*. Zafer Matbaası.
- Fordham, F. (1994). *Jung psikolojisi* (A. Yalçiner, Çev.). Say Yayınları.
- Frolov, İ. (1991). *Felsefe sözlüğü*. Cem Yayınevi.
- Fromm, E. (2015). *Rüyalar-masallar-mitler* (A. Arıtan, & K. Ökten, Çev.). Say Yayınları.
- Frye, N. (2015). *Eleştirelinin anatomisi* (H. Koçak, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, D. (2010). *Bitki mitosları*. Sel Yayınları.
- Gilchrist, C. (1993). *Dokuzlar çemberi* (Ş. Süer Kaya, Çev.). Anahtar Kitaplar Yayınları.
- Goody, J. (2010). *Çiçeklerin kültürü* (M. Pekdemir, Haz.). Ayrıntı Yayınları.
- Güler, E., & Muter, C. (2007). Psikomitolojik terimler: Psikoloji literatüründe mitolojinin kullanılması. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 537-569.
- Güncelkaynak. (2014, Haziran). *Osmanlı armasındaki semboller ve nişanların anlamları*. <https://www.guncelkaynak.com/cesitli/osmanli-armasindaki-semboller-ve-nisanlari-anlamlari/>
- Güntürkün, N. (1988). *Ahmet Haşim'in ruh ülkesi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Hisar, A. Ş. (1979). *Ahmet Haşim: şiiri ve hayatı*. Ötüken Neşriyat.
- Hooke, S. H. (1993). *Ortadoğu mitolojisi* (K. Şipal, Çev.). İmge Yayınları.
- Hoşgör, K. (2018). Dil ve mitosun dünyası: kültürün arkeolojisine ilişkin bir inceleme. *DTCF Dergisi* 58(1), 327-352.
- İbrahim Hakkı (1974). *Marifetname*. Hilal Yayınları.
- İstanbul Lale Vakfı (2021). *Tasavvufta lalenin anlamı*. <https://www.ilav.org/tasavvufta-lalenin-anlami.php>
- Jung, C. G. (1997). *Analitik psikolojinin temel ilkeleri* (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (M. B. Saydam, Haz.). Metis Yayınlar.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji* (E. Gürol, Çev.). Payel Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (A. N. Babaoğlu, Çev.). Okyanus Yayınevi.
- Jung, C. G. (2015). *Maskülen erilliğin farklı yüzleri* (D. G. Erdinç, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Kaçar, E. (2019). Öznenin trajedisi: aynanın ötesine geçmek, *Dört Öge*, 15, 75-84. <http://dergipark.gov.tr/dortoge>.
- Karakurt, D. (2011). *Türk mitoloji ansiklopedisi*. Kesit Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2000). *Ahmet Haşim*. İletişim Yayınları.
- Kırtunç, A. L. (1992). *Sözcükler meleği-Marge Piercy ve ilkörneksel eleştiri*. İleri Kitabevi.
- Kızmaz, M. (2016). 16. Yüzyıl klasik Türk şiirinde sayılar mitolojisi (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kocabay, H. (2010). *Ahmet Haşim'in şiirlerinde zaman* (Yüksek Lisans Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, N. G. (2011). *Gaston Bachelard'ın psikanalitik yaklaşımıyla Ahmet Haşim'in şiirlerinde ateş* (Yüksek Lisans Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Korucu, A. A. (2006). *Rider Haggard'ın romanlarına arketipsel bir yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allan* (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köklervekanatlar (2013). Kurganlar ve kutup yıldızının inançsal anlamları. Kurganlar ve Kutup Yıldızının inançsal anlamları. Kökler ve Kanatlar (webnode.fr)
- Kuzucular, Ş. (2016). Ferkadan nedir ferkadeyn kutup yıldızı. *Yazılar/Edebiyat Terimleri Mazmunları*. <https://edebiyatvesanatakademisi.com/edebiyat-terimleri-mazmunlar/ferkadan-nedir-ferkadeyn-kutup-yildizi/14305>
- Lings, M. (2003). *Simge ve kökenörnek*. Hece Yayınları.
- Mehmet Fuat (2008). *Ahmet Haşim*. Yapı Kredi Yayınları.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. Cem Yayınevi.
- Moran, B. (2002). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2009). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2*. İletişim Yayınları.
- Necatigil, B. (1995). *100 Soruda mitolojya*, Gerçek Yayınevi.
- Okay, O. (1974). Ahmet Haşim'in şiirlerinin sembolizm açısından yorumu. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 22, 191-203.
- Okuryazarım. (2016, Ekim). *Sembolizmde merdiven*. <https://okuryazarim.com/sebolizmde-merdiven/>
- Okuryazarım. (2016, Kasım). *Sembolizmde istiridye ve inci*. <https://okuryazarim.com/sebolizmde-istiridye-ve-inci/>
- Onikibilgi. (2014). *Lotus çiçeğinin anlamı*. <https://www.onikibilgi.com/lotus-ciceginin-anlami/>
- Önal Akkaş, S. (2008). Mit ve felsefe. *Millî Folklor Dergisi* 77, 83-88.
- Özkök, S. (2019). *Ahmet Haşim'in şiirinde özne, doğa ve yersizyurtsuzlaşma* (Doktora Tezi). Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, Ö. (2016). *Dünya mitolojisi*. Nika Yayınları.
- Pala, İ. (2014). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.
- Panofsky, E. (2012). *İkonografi ve ikonoloji/Rönesans sanatının incelenmesine giriş* (O. Düz, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Pospelov, G. (1984). *Edebiyat bilimi 1* (Y. Onay, Çev.). Bilim Sanat Yayınları.
- Pospelov, G. (1995). *Edebiyat bilimi 2* (Y. Onay, Çev.). Bilim Sanat Yayınları.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini* (A. Kazancıgil, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Rupp, R. (2005). *Dört element* (H. Kaya, Çev.). Profil Yayıncılık.
- Sarıçiçek, M. (2013). *Modern kahramanın mitolojik yolculuğu*. Tezmer Yayınları.
- Saydam, M. B. (2006). Psiko-mitoloji: "bilen insan"ın öyküleri. *İçinde 15. Anadolu Psikiyatri Günleri Özet Kitabı*, (ss. 20-22).
- Schimmel, A. (1999). *Dinler tarihine giriş*. Kırkambar Yayınları.
- Schimmel, A. (2002). *Tanrı'nın yeryüzündeki işaretleri* (M. Küpüşoğlu, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Schimmel, A. (2011). *Sayıların gizemi* (M. Küpüşoğlu, Çev.). Kabalcı Yayınları.

- Seyidoğlu, B. (1995). *Mitoloji üzerine araştırmalar metinler ve tahliller*. Dergâh Yayınları.
- Sinanoglu, M. (2009). Sînâ. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 37, s. 221-222. Sînâ - TDV İslâm Ansiklopedisi (islamansiklopedisi.org.tr)
- Soykan, Ö. N. (2016). *Felsefe ve dil Wittgenstein üstüne bir araştırma*. MVT Yayıncılık.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. (A. Çayır, Çev.). Kaknüs Yayınları.
- Suzuki, İ. (2011). *Ahmet Haşim'in şiirlerinde Japon haiku estetiğinin tesirleri* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Şahin, S. (2018). *Sait Faik Abasıyanık'ın sanat eserlerinin arketipsel eleştiri yöntemiyle tahlili* (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, V. (2016). Yahya Kemal'in şiirlerinin simge kurgusu ve görüntü düzeyleri. *Journal of Turkish Language and Literature*, 2(4), 101-116.
- Şentürk, A. A., & Kartal, A. (2008). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat üzerine makaleler* (Z. Kerman, Haz.). Dergâh Yayınları.
- Tansü, Y. Emre, & Güvenç B. (2017). Mitolojik kuşlar üzerine düşünceler. *Numan Durak Aksoy Anısına (Hayatı, Eserleri ve Armağanı)*, Gaziantep Üniversitesi Basımevi.
- Tanyu, H. (1978). *Türklerin dini tarihçesi*. Burak Yayınları.
- Taş, İsmail (2002). *Türk düşüncesinde kozmogoni ve kozmoloji*. Kömen Yayınları.
- Taylrrenee (2018). Om mani padme hum mantralarının anlamı nedir. Mantra'nun çevirisi. *Taylrrenee/Ruhsal Gelişim*. <https://tr.taylrrenee.com/duhovnoe-razvitie/27232-kakoe-imeet-znachenie-mantra-om-mani-padme-hum-perevod-mantry.html>
- Tınkır, O. (2017). *Atilla İlhan şiirlerinde mitik unsurlar* (Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tökel, D. A. (2000). *Divan şiirinde mitolojik unsurlar: şahıslar mitolojisi*. Akçağ Yayınları.
- Tufan, M. A. (2019). *Cassirer sembolizminde insan mit ve anlam sorunu* (Doktora Tezi). İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Tural, S. K., & Cunbur, M. (Eds.). (1987). *Doğumunun yüzüncü yılında Ahmet Hâşim*, Akm Yayınları.
- Uhri, A. (2003). *Ateşin kültür tarihi*. Dost Kitabevi.
- Uslu, B. (2014). *Türk mitolojisi*. Kamer Yayınları.
- Wellek, R., & Warren, A. (2015). *Edebiyat teorisi* (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). Akademi Kitabevi.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve işaretler* (S. Toksoy, Çev.). Alfa Yayınları.
- Wordpress (2019). *Ürkütücü, karanlık ve derin yaratıklar: yarasalar*. <https://asterismosvirago.wordpress.com/urkutucu-karanlik-ve-derin-yaratiklar-yarasalar/>
- Yavuzer, M. Ş. (2019). *İkinci yeni şiirine arketipsel sembolizm açısından bir yaklaşım* (Doktora Tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Yılmaz, D. (2013, Ocak).Venüs: evrensel dışıl prensip. *Astrohermetik*.
<https://astrohermetik.wordpress.com/2013/02/14/venus-evrensel-disil-prensip/>
- Yücebaş, H. (1958). *Bütün cepheleriyle Ahmet Haşim*. İnkılap Kitabevi.
- Yüksel, B. (2019). Zümrüd-ü anka (simurg), ruhun yücelmesi ve yaşarken yeniden doğuş. *Apelasyon Dergisi*, 62. <http://apelasyon.com/Yazi/940-zumrud-u-anka-simurg-ruhun-yucelmesi-ve-yasarken-yeniden-dogus->

